



INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

Representações da Mulher em obras de Helena Almeida, Paula Rego e Joana Vasconcelos

Sara Alves Vicente Libório

Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura

Orientadora:

Doutora Paula Cristina André Ramos Pinto, Professora Auxiliar, Iscte –
Instituto Universitário de Lisboa

setembro, 2023

Departamento de História

Representações da Mulher em obras de Helena Almeida, Paula Rego e Joana Vasconcelos

Sara Alves Vicente Libório

Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura

Orientadora:

Doutora Paula Cristina André Ramos Pinto, Professora Auxiliar, Iscte -
Instituto Universitário de Lisboa

setembro, 2023

Agradecimentos

Queria agradecer, em primeiro lugar, à Professora Doutora Paula André pela sua orientação, partilha de conhecimento e, sobretudo, por nunca ter desistido de mim.

Em segundo lugar, queria agradecer à Professora Doutora Maria João Vaz pelo apoio prestado ao longo do meu percurso no Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura.

Finalmente, não poderia deixar de agradecer à minha família e aos meus amigos por me apoiarem incondicionalmente, por acreditarem em mim e nas minhas capacidades e por me terem dado a força necessária para continuar nos momentos mais difíceis. Sem eles, a realização desta dissertação não teria sido possível.

Resumo

A presente dissertação intitulada *Representações da Mulher em obras de Helena Almeida, Paula Rego e Joana Vasconcelos*, propõe um estudo sobre a representação da Mulher em algumas obras das três artistas portuguesas.

Tendo em conta o crescente interesse por parte das instituições artísticas e culturais em dar a conhecer ao público o trabalho realizado por mulheres artistas, e de forma a seguir esta tendência, tornou-se evidente a realização de uma investigação sobre a forma como determinadas mulheres artistas decidem representar a Mulher nas suas obras. Tendo em conta os conceitos de olhar masculino, objetificação e Arte Feminista, são desenvolvidas análises às obras selecionadas de cada artista, com o objetivo de compreender como é que Helena Almeida, Paula Rego e Joana Vasconcelos representam a Mulher, bem como os papéis que estas desempenham nas suas obras e de que forma é que as suas representações refletem sobre a condição das mulheres. Além das análises efetuadas a cada obra, são também desenvolvidas análises comparativas, de forma a averiguar as semelhanças e as diferenças das representações criadas por cada artista.

Palavras-chave: Representação da Mulher; Helena Almeida; Paula Rego; Joana Vasconcelos

Abstract

The present dissertation entitled *Representations of the Women figure in works of Helena Almeida, Paula Rego and Joana Vasconcelos*, proposes a study on the representation of the Woman figure in some works of these three Portuguese artists.

Bearing in mind the growing interest of artistic and cultural institutions in making the work of women artists known to the public, and to follow this trend, it became evident to carry out an investigation on the way women artists decide to represent the Woman figure in their work. Considering the concepts of male gaze, objectification, and Feminist Art, the selected works of each artist are analysed to understand how Helena Almeida, Paula Rego, and Joana Vasconcelos represent the Woman figure, what roles are present in their works, and how their representations reflect the condition of women. In addition to the analysis of each work, comparative analyses are also developed to assess the similarities and differences of the representations made by each artist.

Keywords: Representation of the Woman figure; Helena Almeida; Paula Rego; Joana Vasconcelos

Índice

Agradecimentos	i
Resumo.....	iii
Abstract	v
Índice de figuras.....	ix
Introdução.....	1
• Tema.....	1
• Motivações.....	1
• Questões de Investigação.....	2
• Objetivos	2
• Estrutura	3
• Metodologia.....	4
• Revisão de Literatura.....	7
Enquadramento conceptual	27
• Olhar Masculino e Objetificação	29
• Arte Feminista.....	32
Capítulo I – Helena Almeida	43
• Série <i>Pintura Habitada</i> (1974-1977)	45
• Série <i>Sente-me, Ouve-me, Vê-me</i> (1978-1980).....	48
• Série <i>Seduzir</i> (2002)	51
Capítulo II - Paula Rego.....	53
• Série <i>O Macaco Vermelho</i> (1981).....	54
• <i>O Sonho de José</i> (1990).....	56
• Série <i>Sem Título</i> (1998-1999)	59
Capítulo III - Joana Vasconcelos	63
• <i>Flores do Meu Desejo</i> (1996-2010).....	64
• <i>A Noiva</i> (2001-2005)	66
• <i>Material Girl</i> (2015)	68
Análises Comparativas.....	71
• Empoderamento da Mulher através da criatividade feminina.....	71
• Denúncia da violência e opressão contra as mulheres	73
• Discussão da experiência feminina	75
Considerações finais	79
Referências Bibliográficas.....	83

Índice de figuras

Figura 1- Judy Chicago, <i>The Dinner Party</i> , (1974-1979). © Judy Chicago. Em brooklynmuseum.org disponível em https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/	34
Figura 2 - Anthony McCall, treze fotografias de Carolee Schneemann, <i>Interior Scroll</i> , (1975). © Carolee Schneemann. Em onlinelibrary.wiley.com disponível em https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1467-8365.12529	36
Figura 3 - Guerrilla Girls, <i>Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?</i> , (1989). © Guerrilla Girls. Em guerrillagirls.com disponível em https://www.guerrillagirls.com/naked-through-the-ages	37
Figura 4 - Barbara Kruger, <i>Untitled (Your body is a battleground)</i> , (1989). © Barbara Kruger. Em thebroad.org disponível em https://www.thebroad.org/art/barbara-kruger/untitled-your-body-battleground	38
Figura 5 - Helena Almeida, <i>Pintura Habitada</i> , (1976). © Helena Almeida. Em artsandculture.google.com disponível em https://artsandculture.google.com/asset/pintura-habitada-helena-almeida/dQGCOflzPCcl2Q	47
Figura 6 - Helena Almeida, <i>Pintura Habitada</i> , (1974). © Helena Almeida. Em museuartecontemporanea.gov.pt disponível em http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/ArtistPieces/view/172/artist	48
Figura 7 - Helena Almeida, <i>Ouve-me</i> , (1979). © Helena Almeida. Em Almeida, H., Sardo, D., Centro Cultural de Belém. (2004). Helena Almeida: Pés no chão, cabeça no céu (p. 85)	49
Figura 8 - Helena Almeida, <i>Sente-me</i> , (1979). Em Pernes, F., Molder, F., Sousa, E. (1995). Helena Almeida - Dramatis Persona: Variações e fuga sobre um corpo (p. 53).....	50
Figura 9 - Helena Almeida, <i>Seduzir</i> , (2002). © Helena Almeida. Em Almeida, H., Sardo, D., Centro Cultural de Belém. (2004). Helena Almeida: Pés no chão, cabeça no céu (p. 175)	52
Figura 10 - Helena Almeida, <i>Seduzir</i> , (2002). © Helena Almeida. Em Almeida, H., Sardo, D., Centro Cultural de Belém. (2004). Helena Almeida: Pés no chão, cabeça no céu (p. 181)	52
Figura 11 - Paula Rego, <i>O Macaco Vermelho bate na Mulher</i> , (1981). © Paula Rego. Em McEwen, J., Rego, P. (1993). Paula Rego (p. 106)	55
Figura 12 - Paula Rego, <i>A Mulher corta o rabo ao Macaco Vermelho</i> , (1981). © Paula Rego. Em McEwen, J., Rego, P. (1993). Paula Rego (p. 107)	56
Figura 13 - Paula Rego, <i>O Sonho de José</i> , (1990). © Paula Rego. Em MacGregor, N., Wiggins, C., Greer, G. (1992). Paula Rego: Histórias da National Gallery (p. 5)	57
Figura 14 - Phillippe de Champaigne, <i>O Sonho de São José</i> , (1642 – 1643). © National Gallery. Em nationalgallery.org.uk disponível em https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/philippe-de-champaigne-the-dream-of-saint-joseph	58
Figura 15 - Paula Rego, <i>Sem Título n. 3</i> , (1998). © Paula Rego. Em Molder, J. (1999). <i>Untitled</i> (p. 23) ...	60
Figura 16 - Paula Rego, <i>Sem título n. 1</i> , (1998). © Paula Rego. Em Molder, J. (1999). <i>Untitled</i> (p. 19) ...	61
Figura 17 - Paula Rego, <i>Sem título n. 4</i> , (1998). © Paula Rego. Em Molder, J. (1999). <i>Untitled</i> (p. 25)....	61
Figura 18 - Paula Rego, <i>Tríptico</i> , (1998). © Paula Rego. Em Molder, J. (1999). <i>Untitled</i> (pp. 28-30)	62
Figura 19 - Joana Vasconcelos, <i>Flores do Meu Desejo</i> , (1996-2010). © Joana Vasconcelos. Em joanavasconcelos.com disponível em https://www.joanavasconcelos.com/det.aspx?f=1558&o=508	65
Figura 20 - <i>Flores do Meu Desejo</i> (Detalhe). © Joana Vasconcelos. Em joanavasconcelos.com disponível em https://www.joanavasconcelos.com/det.aspx?f=1558&o=508	65
Figura 21 - Joana Vasconcelos, <i>A Noiva</i> , (2001-2005). © Joana Vasconcelos. Em joanavasconcelos.com disponível em https://www.joanavasconcelos.com/det.aspx?f=184&o=4	66
Figura 22- <i>A Noiva</i> (Detalhe). © Joana Vasconcelos. Em joanavasconcelos.com disponível em https://www.joanavasconcelos.com/det.aspx?f=184&o=4	66
Figura 23 - Joana Vasconcelos, <i>Material Girl</i> , (2015). © Joana Vasconcelos. Em joanavasconcelos.com disponível em https://www.joanavasconcelos.com/det.aspx?f=9246&o=3771	68

Figura 24 - *Material Girl* (Detalhes). © Joana Vasconcelos. Em joanavasconcelos.com disponível em <https://www.joanavasconcelos.com/det.aspx?f=9246&o=3771> 69

Figura 25 - *Material Girl* (Detalhes). © Joana Vasconcelos. Em joanavasconcelos.com disponível em <https://www.joanavasconcelos.com/det.aspx?f=9246&o=3771> 70

Introdução

• Tema

A presente dissertação de Mestrado tem como tema principal as diferentes representações da figura da Mulher nas obras de três artistas portuguesas: Helena Almeida, Paula Rego e Joana Vasconcelos. A seleção das artistas em estudo assentou, por um lado, no facto de estas dedicarem grande parte da sua obra a representar a Mulher e, por outro, se diferenciarem pelas técnicas artísticas utilizadas.

Para desenvolver o tema proposto, foram selecionadas e analisadas algumas obras das três artistas de forma a perceber como é que cada uma representa a Mulher. De seguida foram desenvolvidas análises comparativas entre as obras, de forma a aferir as suas semelhanças e diferenças.

Assim sendo, as obras selecionadas de Helena Almeida foram a série *Pintura Habitada* (1974-1977), a série *Sente-me, Ouve-me, Vê-me* (1978-1979) e a série *Seduzir* (2002). Relativamente a Paula Rego, as obras selecionadas foram a série *O Macaco Vermelho* (1981), *O Sonho de José* (1990) e a série *Sem Título* (1998). Por fim, as obras selecionadas de Joana Vasconcelos foram *Flores do Meu Desejo* (1996-2010), *A Noiva* (2001-2005) e *Material Girl* (2015).

Tendo em conta as obras selecionadas, o quadro cronológico abrange, genericamente, cinco décadas, estando compreendido entre o ano de 1974 com a série *Pintura Habitada* de Helena Almeida, e o ano de 2015 com a obra *Material Girl* de Joana Vasconcelos.

• Motivações

Uma das motivações para a realização da presente dissertação foi a necessidade de aprofundar o conhecimento sobre mulheres artistas portuguesas e, as representações da Mulher e do feminino que surgem nas suas obras.

Acreditamos, também, que o tema selecionado é cada vez mais atual devido ao aumento do interesse em dar a conhecer ao público trabalhos realizados por mulheres artistas e resgatar as que foram esquecidas pela História da Arte. No ano de 2021, foi realizada, pela Fundação Calouste Gulbenkian, a exposição *Tudo o que eu quero – Artistas portuguesas de 1900 a 2020*¹, onde estiveram reunidas cerca de 200 obras de 40 artistas portuguesas produzidas entre o início do século XX até à atualidade. Os objetivos principais da exposição passaram por reparar o esquecimento das artistas na História da

¹ A exposição esteve patente no Museu da Fundação Calouste Gulbenkian entre os dias 2 de junho e 23 de agosto do ano de 2021. Para acompanhar a exposição foi publicado um catálogo contendo ilustrações, textos de vários especialistas nas obras das artistas expostas e ainda um ensaio introdutório dos curadores da exposição, Helena de Freitas e Bruno Marchand.

Arte, mostrar a conquista dos seus lugares no mundo da Arte e o esforço para lutarem pelos seus direitos de expressão artística. À semelhança da exposição *Tudo o que eu quero – Artistas portuguesas de 1900 a 2020*, foi realizada, no mesmo ano, a exposição *A Tribute to Women - Artists in the São Roque Collection*² na São Roque Antiquities e Galeria de Arte, onde estiveram reunidas obras de várias artistas portuguesas pertencentes à coleção da galeria. A exposição funcionou como uma homenagem às mulheres artistas portuguesas e surgiu da necessidade de repensar e discutir a desigualdade de género no mundo da Arte.

Foi também inaugurada uma outra exposição, intitulada *Territórios Desconhecidos: A criatividade das mulheres na cerâmica moderna e contemporânea portuguesa (1950-2020)*³ no Museu Nacional do Azulejo com o intuito de investigar e dar a conhecer o contributo das mulheres artistas no desenvolvimento da cerâmica em Portugal.

Mais recentemente, foi inaugurada no dia 25 de junho de 2022, a exposição inédita, *Amor Veneris – Viagem ao Prazer Sexual Feminino*⁴. De forma a aliar a esfera artística com a esfera científica, foram criadas instalações interativas e conteúdos audiovisuais, assim como, a exibição de obras de arte de vários artistas nacionais e internacionais, como Paula Rego, Lourdes Castro, Louise Bourgeois, Ernesto de Sousa, Annette Messager, entre outros. Os principais objetivos da exposição foram promover a reflexão sobre o prazer sexual feminino e a violência sexual sobre as mulheres, assim como, sensibilizar para a importância do consentimento mútuo numa relação.

• **Questões de Investigação**

Após ter sido estabelecido o tema, foram definidas as seguintes questões de investigação: como é que cada uma das artistas, Helena Almeida, Paula Rego e Joana Vasconcelos, representam a figura da mulher nas suas obras? Que tipos de representação é que existem em cada uma das obras das artistas?; Quais as suas semelhanças?; Quais as suas diferenças?

• **Objetivos**

Um dos objetivos principais da presente dissertação é apresentar algumas representações da Mulher realizadas por Helena Almeida, Paula Rego e Joana Vasconcelos, através da análise das obras selecionadas.

² A exposição esteve patente na São Roque Antiquities e Galeria de Arte entre os dias 22 de julho e 30 de setembro de 2021. A exposição foi acompanhada pela publicação de um catálogo com textos de Sílvia T. Chicó e Filipa Lowndes Vicente.

³ A exposição esteve patente no Museu Nacional do Azulejo entre os dias 15 de dezembro de 2021 e 26 de junho de 2022. Não existe informação sobre a publicação de um catálogo da exposição.

⁴ A exposição esteve em exibição até ao dia 30 de dezembro de 2022 no Palácio Anjos em Algés. Foi a primeira exposição do MUSEX – Museu Pedagógico do Sexo. Não existe informação sobre a publicação de um catálogo da exposição.

Um segundo objetivo é conseguir perceber de que forma(s) as artistas representam a Mulher e de que modo as suas representações denunciam desigualdades de género e do estatuto da Mulher na sociedade.

A investigação tem, também, como propósito, identificar que papéis são associados à mulher no mundo da Arte (e.g. a mulher como mãe e cuidadora; a mulher como um ser passivo; a mulher como um objeto de prazer...) e de que forma são trabalhados nas obras selecionadas das três artistas portuguesas. Finalmente, um outro objetivo é contribuir para a discussão e investigação sobre o trabalho artístico de mulheres artistas portuguesas.

- **Estrutura**

Relativamente à estrutura da dissertação, esta apresenta-se dividida entre a Introdução, o Enquadramento conceptual, três capítulos principais e as Análises comparativas entre as obras selecionadas.

Na introdução é apresentado o tema tendo em conta alguns dos critérios para a seleção das artistas, assim como, as obras a serem analisadas e o quadro cronológico da investigação. São também indicadas as motivações para a realização da presente dissertação e, de seguida, são identificadas as questões de investigação, tal como, os objetivos da investigação. Seguidamente é definida a metodologia, sendo enunciados os métodos e os critérios utilizados para a seleção das artistas e das obras, assim como, para a análise dos estudos de caso. É desenvolvida a revisão da literatura, estando esta dividida em 6 pontos: Feminismo e Questões de género; estudos de género e da mulher em Portugal; mulheres artistas em Portugal; representações da Mulher: Imagens e Arquétipos; a problemática entre as mulheres artistas e a História da Arte; e por fim, investigações sobre Helena Almeida, Paula Rego e Joana Vasconcelos.

Relativamente ao Enquadramento conceptual, são desenvolvidos 3 conceitos, estando estes divididos em dois pontos: Olhar Masculino e Objetificação; e Arte Feminista. Finalmente, são apresentados os principais autores e obras que desenvolvem os respetivos conceitos.

No que diz respeito aos três capítulos da dissertação, cada um é dedicado a uma das três artistas selecionadas. Nestes são apresentados os seus percursos pessoais e artísticos. Em cada capítulo são, ainda, desenvolvidas as análises às obras selecionadas, de cada artista, utilizando os métodos enunciados na metodologia.

De seguida são realizadas análises comparativas entre as obras selecionadas das três artistas de forma a averiguar diferenças e semelhanças nas representações da Mulher realizadas por Helena Almeida, Paula Rego e Joana Vasconcelos. As análises comparativas estão divididas em três temas: Empoderamento da Mulher através da criatividade feminina; Denúncia da violência e opressão contra as mulheres; e Discussão da experiência feminina.

• Metodologia

Os principais objetivos da metodologia são analisar e interpretar as obras selecionadas das três artistas portuguesas, de forma a conseguir responder às questões da investigação anteriormente mencionadas.

Em primeiro lugar, foi realizada uma recolha de bibliografia para o desenvolvimento da revisão da literatura, estando esta dividida nos seis pontos já mencionados na estrutura da dissertação. Esta divisão da revisão da literatura foi realizada com o objetivo de apresentar estudos e teorias que desenvolvessem e contextualizassem o tema principal da dissertação.

Posteriormente, foram recolhidas informações em catálogos e outras publicações sobre os percursos e os processos criativos e artísticos de Helena Almeida, Paula Rego e Joana Vasconcelos. Esta recolha foi fundamental para criar uma visão geral do trabalho realizado pelas três artistas e tornou-se uma ferramenta na seleção das obras analisadas na presente dissertação.

Foi também necessário fazer um levantamento de dissertações de mestrado e teses de doutoramento realizadas sobre as três artistas portuguesas, de forma a perceber que abordagens já foram aplicadas. Assim sendo, este levantamento foi realizado através dos Repositórios Científicos de Acesso Aberto de Portugal, utilizando palavras-chaves relacionadas com o tema da presente dissertação (e.g. Helena Almeida; Paula Rego; Joana Vasconcelos; Representação da Mulher; Mulheres Artistas Portuguesas).

Relativamente à seleção das artistas a serem estudadas, na presente dissertação, esta seguiu alguns critérios, tendo sido um dos primeiros selecionar artistas portuguesas que dedicassem grande parte da sua obra a representar a Mulher. Outro critério foi a necessidade de estudar diferentes tipos de técnicas artísticas utilizadas pelas artistas, como forma de diversificar as representações do feminino nas obras de arte a serem analisadas e também para enriquecer as análises comparativas entre as obras selecionadas. Quanto às técnicas, denote-se, que por um lado, Helena Almeida utiliza o seu corpo para realizar as suas obras em suporte fotográfico, por outro lado, Paula Rego desenvolve as suas obras através da pintura e do desenho e finalmente, Joana Vasconcelos cria esculturas de grandes dimensões que conseqüentemente se apoderam de espaços públicos, utilizando diferentes materiais, como objetos do quotidiano (e.g. talheres de plástico, tachos, espanadores...), assim como, diversos tipos de materiais têxteis (e.g. bordados e croché).

Um outro critério a ser utilizado foi o facto de as três artistas terem tido, desde cedo, contacto com práticas artísticas através de alguns dos seus familiares. Helena Almeida, sendo filha do escultor Leopoldo de Almeida, vivenciou de perto o trabalho do seu pai, ao ter posado para ele e ter visitado frequentemente o seu atelier. Relativamente a Paula Rego, a artista teve contacto com as artes visuais através da sua mãe que estudou pintura, mas nunca exerceu a profissão de pintora. Em relação a Joana Vasconcelos, a sua avó era pintora e o seu pai é fotojornalista. Este contacto direto pode ter

influenciado os percursos académicos das artistas, visto que todas desenvolveram os seus estudos na área das artes visuais.⁵

O reconhecimento internacional das artistas foi também um fator considerado para seleção. Começando por Helena Almeida, a artista portuguesa expôs individualmente e coletivamente nas mais importantes instituições de arte em todo o mundo e algumas das suas obras pertencem a coleções de museus como o Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia em Espanha e a Tate Morden em Inglaterra.

Relativamente a Paula Rego, o facto de ter vivido e trabalhado grande parte da sua vida em Inglaterra, potenciou o seu reconhecimento internacional. Paula Rego foi a primeira artista a ser nomeada Associate Artist pela National Gallery, entre 1989 e 1990.⁶

No ano de 2021 a Tate Morden realizou uma exposição retrospectiva da sua obra e nesse mesmo ano, foi considerada pelo jornal britânico *Financial Times* como uma das 25 mulheres mais influentes do mundo. À semelhança de Helena Almeida, Paula Rego também expos em diversas galerias e museus internacionais e as suas obras estão presentes em coleções públicas por todo o mundo.

Finalmente, Joana Vasconcelos passou a ser, em 2012, a mais jovem artista e a primeira mulher a expor no Palácio de Versalhes em França e em 2018 tornou-se na primeira artista portuguesa a ter uma exposição individual no Guggenheim de Bilbao. Já no ano de 2020, Joana Vasconcelos inaugurou a abertura do MassArt Art Museum em Boston com a instalação da obra *Valkyrie Mumbet* e desta forma assinalou a sua primeira exposição individual nos Estados Unidos da América.

O reconhecimento internacional das três artistas foi também alcançado por terem representado Portugal várias vezes nas Bienais internacionais⁷.

⁵ Em 1954, Helena Almeida começou o curso de pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Paula Rego deu início ao seu percurso escolar no colégio St. Jullian's School em Carcavelos em 1945, onde começou a demonstrar a sua aptidão para o desenho e pintura. Só mais tarde, em 1952 é que ingressou na Slade School of Fine Art em Inglaterra. Joana Vasconcelos estudou durante três anos na Escola Artística António Arroio e depois entre 1989 e 1996 ingressou no Ar.Co (Centro de Arte e Comunicação Visual) onde estudou Desenho e Joalheria.

⁶ Durante este período Paula Rego realizou obras que estavam diretamente relacionadas com as pertencentes à coleção da National Gallery.

⁷ Helena Almeida representou Portugal na Bienal de São Paulo em 1979, em duas ocasiões na Bienal de Veneza em 1982 e 2005 e na Bienal de Sydney em 2004. Em 1969 e 1975, Paula Rego representou Portugal na Bienal de São Paulo e passados dez anos, em 1985 voltou a representar o país na Bienal de Paris e a Grã-Bretanha na Bienal de São Paulo. Joana Vasconcelos expos em 2005, na 51ª Bienal de Veneza a obra, *A Noiva* e no ano de 2013 a artista foi convidada para ser a representante oficial de Portugal na 55ª Bienal de Veneza.

O reconhecimento nacional foi tido em conta, igualmente, pelo facto de Helena Almeida, Paula Rego e Joana Vasconcelos já terem recebido condecorações do estado português⁸ e pelas suas obras pertencerem às mais importantes coleções públicas nacionais.⁹

Relativamente à seleção das obras a serem analisadas na dissertação, os critérios utilizados foram diferentes para cada artista, dadas as técnicas artísticas utilizadas e abordagens serem diferentes.

Um dos critérios para selecionar as obras de Helena Almeida foi o rosto e o corpo da artista serem o foco principal das obras. Outro elemento tido em conta foi a representação da relação da artista com a pintura e o seu papel enquanto pintora. E finalmente, foi também importante selecionar obras da artista que pudessem aludir à sua condição enquanto mulher. Deste modo, as obras selecionadas foram: a série *Pintura Habitada* (1974-1977); a série *Sente-me, Ouve-me, Vê-me* (1978-1979) e a série *Seduzir* (2002).

No que diz respeito às obras de Paula Rego a analisar, as obras selecionadas têm como tema principal as relações de poder entre o masculino e o feminino e os jogos e reviravoltas presentes nesse tipo de relações. Adicionalmente, trata-se de obras que criam uma nova imagem da mulher e que rompem com outras representações da História da Arte (realizadas maioritariamente por homens artistas). Assim sendo, as obras selecionadas foram: a série *O Macaco Vermelho* (1981); *O Sonho de José* (1990); e a série *Sem Título* (1998).

Relativamente às obras de Joana Vasconcelos, a artista desenvolve vários temas nas suas obras, como a identidade nacional e o consumismo. Assim sendo, foram selecionadas obras que desenvolvem exclusivamente os temas da mulher, da sua condição e do feminino na contemporaneidade. Complementarmente, as obras selecionadas diferenciam-se nos seus materiais, de forma a diversificar as análises das mesmas. Assim, foram selecionadas as seguintes obras: *Flores do Meu Desejo* (1996-2010); *A Noiva* (2001-2005) e *Material Girl* (2015).

No que concerne ao contacto com as obras selecionadas, existiu contacto direto com obras da série *Sente-me, Ouve-me, Vê-me* e da série *Seduzir* de Helena Almeida e a obra *A Noiva* de Joana Vasconcelos. O contacto com as restantes obras selecionadas, foi realizado através de reproduções presentes em catálogos e outro tipo de publicações.

Em relação ao processo de análise, a presente investigação tem como objetivo realizar análises amplas das obras selecionadas. Desta forma, foram aplicadas várias abordagens. Em primeiro lugar, foi desenvolvida uma análise a nível formal, tendo em conta os elementos presentes nas obras (e.g. cores, composição, figuras, objetos, materiais...). De seguida, foi feita uma análise com uma base

⁸ Helena Almeida recebeu em 2003 a Ordem do Infante D. Henrique.

Paula Rego foi condecorada com dois graus da Ordem Militar de Sant'Iago da Espada, em 1995 o Grande Oficial e em 2004 a Grã-Cruz.

Joana Vasconcelos recebeu em 2009 a Ordem do Infante D. Henrique.

⁹ Fundação Calouste Gulbenkian; Centro Cultural de Belém; Museu Coleção Berardo.

biográfica, considerando os percursos pessoais e artísticos das artistas, de forma a perceber as suas influências e possíveis inspirações presentes nas obras selecionadas. Foi também desenvolvida uma análise iconográfica tendo em conta o contexto em que as obras foram criadas e também a semiótica dos elementos presentes, de forma a encontrar as suas simbologias e alusões.

Após a análise, foram analisadas comparativamente, as obras selecionadas, de forma a encontrar semelhanças e diferenças entre as representações da Mulher realizadas por Helena Almeida, Paula Rego e Joana Vasconcelos.

• Revisão de Literatura

1. Feminismo e Questões de género

Podemos considerar as décadas de 1960 e 1970 como fundamentais para o desenvolvimento dos estudos de género em consequência dos movimentos feministas e dos direitos da mulher, que caracterizaram esta época histórica como a segunda vaga do movimento feminista (a primeira vaga corresponde à segunda metade do século XIX e o início do século XX e a terceira corresponde ao início da década de 90 até à atualidade).

Foi também na década de 70 que se deu uma divisão sobre o rumo do movimento das mulheres (feminismo) e nasceram, assim, duas perspetivas: a construtivista, que aceitava a ideia de género como sendo uma construção cultural inserida na História, e a essencialista, que acreditava que a ideia de género refletia uma diferença natural entre o homem e a mulher (Rivkin e Ryan, 2017).

Outro problema que se levanta a partir da discussão sobre estudos de género é se realmente existe uma relação de dependência ou distinção entre os conceitos de sexo e género. Podemos considerar que existe uma distinção entre estes dois termos se pensarmos que o sexo corresponde a um “rótulo” que é atribuído a um indivíduo à nascença, baseado nos órgãos reprodutores com que nasceu. Assim, a diferenciação entre masculino e feminino dá-se através deste processo que deriva da biologia. Em relação ao género, este vai para além dos órgãos reprodutores e inclui também uma vertente psicológica e sociológica que se foca na perceção e experiência do indivíduo perante os papéis que a sociedade designa para cada género.

Tendo em conta as obra *Gender Trouble* de Judith Butler e *Gender* de Raewyn Connell, é possível afirmar que o género é uma construção sociocultural ou até mesmo uma estrutura social que lida com os corpos humanos e a divisão cultural entre a mulher e o homem. Assim podemos concordar com a afirmação de Butler de que a distinção entre sexo e género poderá não existir (Butler, 1990, p. 7) visto que um depende do outro, apesar de o género ser um conceito mais flexível e complexo porque lida, como anteriormente mencionado, com áreas do pensamento e do comportamento social. O género

também depende das sociedades, visto que são estas que ditam os comportamentos associados a cada um dos géneros.

É então, importante mencionar, tal como as autoras fizeram, a obra de Simone Beauvoir *The Second Sex*, onde Beauvoir sugere, na célebre frase, de que “one is not born, but rather becomes, woman” (Beauvoir, 2012, p. 357) que reforça a ideia de que o género não é algo predestinado pela biologia, mas sim uma construção sociocultural que influencia a forma como os indivíduos agem em sociedade e é esse comportamento social (obediência às normas estipuladas a cada género) que torna os indivíduos em mulheres e homens. Isto vem ainda ao encontro da ideia de que um indivíduo que nasça, por exemplo, com órgãos reprodutivos femininos pode não corresponder à forma do género feminino, ou seja, atuar socialmente conforme os papéis destinados ao género masculino. Esta ideia está presente na obra de Connell que afirma que somos nós (seres humanos) que nos “conduzimos” no nosso dia-a-dia e que ambiguidades existem no que toca ao género, existindo mulheres masculinas e homens femininos, o que resulta numa construção de uma identidade de género individual (Connell, 2011, p. 6).

2. Estudos de género e da mulher em Portugal

A década de 70 marca, em Portugal, o começo do desenvolvimento da área de estudos de género e da mulher. Este desenvolvimento deveu-se ao facto de se começar a questionar o papel da mulher na História e rever a sua ausência, de forma a dar-lhe a visibilidade necessária. Outro aspeto importante foi o aumento do ingresso de mulheres (como discentes e docentes) em cursos de Humanidades, mais especificamente em História, que veio aumentar, conseqüentemente, a criação de investigações e estudos sobre a história das mulheres, possibilitando a acreditação desta área de estudos. Já na década de 90, realizou-se um levantamento da produção científica desta área e averiguaram-se algumas temáticas: a mulher e a família ou a condição social da mulher. (Vaquinhas, 2019, p. 40).

Relativamente aos anos mais recentes, Irene Vaquinhas aponta para o aumento de estudos que reconhecem o contributo de mulheres em modalidades do conhecimento, nas áreas das ciências sociais e humanas e, também, das ciências. Estes estudos têm como principais objetivos perceber quem foram as “pioneiras” e que aspetos influenciaram a inclusão e exclusão das mulheres nas áreas do saber.

No que diz respeito ao desenvolvimento do ensino em Estudos de género e da Mulher em Portugal, este só começou no ano de 1995 com a criação do Mestrado em Estudos da Mulher da Universidade Aberta, tornando-se o primeiro curso feminista do país. Passados dezassete anos, em 2012, foi criado o primeiro e único centro de investigação especificamente dedicado às questões de género: o Centro Interdisciplinar de Estudos de Género (CIEG), pertencente ao Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas da Universidade de Lisboa (ISCS-ULisboa). Tendo como missão a consolidação dos estudos de género em Portugal, o CIEG começou o seu trabalho no setor da

investigação e só mais tarde, em 2018, é que se expandiu para o ensino, com a criação do primeiro e único Doutoramento em Estudos de Género, do Mestrado em Família e Género e da Pós-graduação em Igualdade de género. No mesmo ano, a Universidade de Coimbra criou o Doutoramento em Estudos Feministas. Relativamente a Licenciaturas, não existem, ainda, ofertas, havendo uma lacuna que só é preenchida por unidades curriculares como por exemplo, Género e Sociedade da Universidade de Coimbra, a unidade curricular de Estudos de género da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa ou a unidade curricular Sociologia do Género do Iscte – Instituto Universitário de Lisboa.

Em Portugal existem também algumas revistas dedicadas aos Estudos de Género e da Mulher, como por exemplo, *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher e ex æquo*. A revista *Faces de Eva* teve a sua primeira publicação no ano de 1999 e está integrada no Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa (CICS.NOVA). Caracteriza-se por ser uma revista pluridisciplinar focada na Mulher e o seu papel na sociedade e conta atualmente com 48 números publicados. Do mesmo modo, a revista *ex æquo* foi fundada em 1999 pela Associação Portuguesa de Estudos sobre as Mulheres (APEM) e apresenta uma abordagem interdisciplinar e multidisciplinar sobre os artigos que publica, sendo o foco de investigação as áreas de Estudos sobre as Mulheres, Estudos Feministas e Estudos de Género.

Assim sendo, é possível constatar, que apesar de se ter começado a pensar na importância dos Estudos de género em Portugal ainda na década de 70, o seu desenvolvimento só começou a ganhar força a partir dos anos 90, através do aumento de investigações realizadas, como também o início do ensino desta área. Mas a sua consolidação só chegou a partir da primeira década dos anos 2000, com a criação do CIEG e também de cursos superiores destinados aos Estudos de género e da Mulher, contribuindo assim para a luta por uma maior igualdade de género e também para dar a conhecer as vivências das mulheres que foram esquecidas durante tantos anos.

3. Mulheres artistas em Portugal

No que diz respeito ao panorama das mulheres artistas em Portugal, é possível constatar, através de estudos, que a maioria das artistas em Portugal têm formação artística no ensino superior e que realizam investigações nas áreas de estudos de género e da mulher, conseguindo desenvolver nas suas obras as temáticas da identidade sexual e de género. (Fonseca, 2013).

Através da realização de uma investigação quantitativa e análise de dados estatísticos, Pedro da Fonseca pretendeu perceber se a formação académica constitui um fator determinante no reconhecimento de artistas. Foi possível verificar que as mulheres têm, em geral, níveis de educação mais elevados e são também as que concluem mais os seus estudos, comparativamente com os homens. No entanto, as mulheres são também mais afetadas pelo desemprego. No que toca ao ensino superior artístico a tendência mantém-se, havendo mais discentes mulheres, apresentando níveis de

qualificação mais elevados que os seus pares homens, mas têm uma menor presença em espaços artísticos consagrantes.

O estudo *Condição feminina, consagração e (in)visibilidade artística: Mulheres de exceção na cultura visual portuguesa* aponta, também, para a predominância feminina na formação académica. Os dados recolhidos da Direção-Geral de Estatística da Educação e Ciência (DGEEC) são referentes ao período entre 2004 e 2018, tendo em conta as áreas de Educação e Formação e a de Belas-Artes. Relativamente à área da Educação e Formação esta era composta por 56% de mulheres e a de Belas-Artes por 67%.

Deste modo, o estudo realizado por Mariana Marin Diniz Aires Ferreira intitulado, *Desigualdade entre sexos na arte contemporânea: A presença de artistas mulheres no mundo da arte contemporânea em Portugal* demonstra, também, de que formas é que a desigualdade de género ainda se mantém presente no mundo da Arte Contemporânea. A autora realizou uma recolha de dados quantitativos referentes ao ano de 2017, tendo em conta a representação de artistas em leiloeiras portuguesas, galerias de arte contemporânea, coleções de arte contemporânea e exposições.

Relativamente às leiloeiras portuguesas, a análise incluiu 735 lotes de artistas contemporâneos, sendo que 587 obras eram de homens artistas e 148 de mulheres artistas. (Ferreira, 2018, p. 46). No que diz respeito ao número de artistas presentes nos leilões, num total de 310 artistas, apenas 77 eram mulheres (25%). A autora acrescenta, ainda, que ao incluir apenas artistas que nasceram após 1980, a percentagem sobe de 25% para 57%, 4 dos 7 artistas em leilão que nasceram após o ano de 1980, eram mulheres (Ferreira, 2018, p. 47).

A tendência mantém-se nas galerias de arte contemporânea. Foram incluídas, no estudo, 20 galerias distribuídas pelo país. No total, estavam representados 307 artistas: 203 homens e 104 mulheres, sendo que nestes valores foram considerados todos os artistas representados pelas galerias que nasceram a partir do ano de 1945. Os valores tornam-se um pouco mais equilibrados se forem considerados apenas os artistas que nasceram a partir de 1980, passando o total a ser de 72 artistas: 42 homens e 30 mulheres (Ferreira, 2018, pg. 53).

Quanto às coleções de arte contemporânea, foram incluídas um conjunto de coleções, onde estavam representados 907 artistas nascidos a partir de 1945. Deste total 628 eram homens e 279 eram mulheres (31%). À semelhança dos outros dados, ao serem incluídos apenas artistas mais jovens, a percentagem aumenta, passando as mulheres a representar 42/% do total (Ferreira, 2018, p. 56).

No que diz respeito às exposições, foram realizadas em Portugal no ano de 2017, 32 exposições individuais, sendo que 12 foram de mulheres artistas. A autora salientou o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian como o único museu nacional a realizar mais exposições de mulheres artistas do que homens artistas (de 3 exposições individuais, 2 foram de mulheres) e a Fundação de

Serralves como a única instituição a ter o mesmo número de exposições individuais de mulheres e homens artistas (Ferreira, 2018, p. 56).

Tendo em conta, novamente, o estudo *Condição feminina, consagração e (in)visibilidade artística: Mulheres de exceção na cultura visual portuguesa*, a autora realizou uma análise a 4 livros de História de Arte de autores de diferentes gerações e verificou a prevalência de uma maioria masculina a ser incluída neste tipo de obras.

Não obstante, a abertura de cânones ao feminino tardou, aparecendo mais tarde, com a chegada da primeira década do século XX, surgindo então em manuais de história da arte, que continuaram pilares nos *curricula* de academias no presente. Contudo, muitos desses manuais, principalmente os de formato tradicional, mantêm múltiplas referências masculinas, que continuam a ser ensinados a estudantes, maioritariamente mulheres. (Costa, 2020, p.21).

A primeira obra que a autora indica é *100 Quadros Portugueses no Século XX* (3ª edição, 2000) de José-Augusto França, onde estão representados 94 homens artistas e apenas 6 mulheres artistas (Costa, 2020, p. 21). O segundo livro a ser mencionado é *A Arte e os Artistas em Portugal* (2008) de Alexandre Melo, onde são contabilizadas 35 mulheres artistas e 195 homens artistas. De seguida, é referida a obra *A Arte sem História. Mulheres e Cultura Artística (séculos XVI-XX)* (2012) da autora Filipa Lowndes Vicente que apresenta uma ligeira maior presença de mulheres artistas do que homens, sendo mencionadas 57 mulheres e 51 homens (Costa, 2020, p. 22). Finalmente, o último livro a ser mencionado é *1000 Obras-Primas da Pintura Ocidental* (2000) da autora Wendy Beckett onde estão presentes 10 mulheres artistas, sendo apresentadas 2 obras de cada uma das artistas (Costa, 2020, pg. 23).

Relativamente ao processo difícil de consagração das mulheres artistas portuguesas, Ana Vicente e Filipa Lowndes Vicente no seu ensaio “Fora dos cânones: mulheres artistas e escritoras no Portugal de princípios do século XX”, realizaram uma contextualização do panorama artístico das mulheres artistas em Portugal nos finais no século XIX e inícios do século XX.

No final do século XIX, ao contrário do que acontecia em Paris e Londres, as mulheres portuguesas estavam autorizadas a frequentar as escolas de Belas-Artes, mas ao analisarem os catálogos da época, Ana e Filipa Vicente concluíram que a maioria das mulheres artistas não frequentou as escolas de Belas-Artes, tendo recebido a sua formação em ateliers de artistas. Outro dado recolhido desta análise foi o aumento de mulheres que se dedicaram à formação artística de outras mulheres (Vicente, A. e Vicente, F.L., 2015, p. 46).

As autoras fizeram também referência às críticas de arte da época, marcadas pelo sexismo e desvalorização do ato criativo feminino:

(...) “fragilidade feminina” feita de “graça e suavidade” que caracterizaria as obras de pintoras mulheres. (...) As críticas de arte desta época ao trabalho de mulheres artistas estão repletas desta dualidade hesitante, entre uma arte feminina, que era considerada menor, amadora, não-original e uma arte das, raras, mulheres que, ultrapassando os limites do seu sexo, eram capazes de masculinizar a sua obra. O difícil, como a crítica também demonstrava, era pintar como um homem sem deixar de ser uma mulher. (...) As suas obras permaneceram nos espaços privados de famílias cultural e economicamente privilegiadas que, por vezes, herdavam estes bens mas nem sempre preservavam as memórias e narrativas dos seus contextos de produção (Vicente, A. E Vicente, F.L., 2015, pp. 47-48).

Num outro ensaio de Manuela Hargreaves, com o título “Breve história das mulheres artistas, condicionalismos e percursos alternativos, em Portugal e fora”, a autora aponta as décadas de 50 e 60 como determinantes para a consagração de algumas artistas portuguesas, através da internacionalização de Vieira da Silva e Paula Rego e mais tarde, na década de 70 das artistas Helena Almeida e Lourdes Castro (Hargreaves, 2020, p. 14).

A autora afirma que o início do desenvolvimento do mercado galerístico em Portugal fomentou uma maior diversidade de gosto e potenciou o aumento de apostas comerciais. O papel da Fundação Calouste Gulbenkian também se tornou fundamental na carreira de várias artistas, através das bolsas da fundação, não havendo uma distinção de género na sua atribuição (Hargreaves, 2020, p. 16).

Como já foi mencionado anteriormente, a década de 70 serviu como gatilho para o aumento do interesse pelo trabalho artístico de mulheres artistas e sobre o papel da mulher na sociedade. Em Portugal assistiu-se a um dos mais importantes acontecimentos desta década, que mostrou ao público português trabalhos realizados por mulheres artistas.

No ano de 1977 foram realizadas na Sociedade Nacional de Belas Artes três exposições dedicadas apenas a mulheres artistas. A primeira, denominada *Liberation – 14 Artistas Americanas* foi constituída por 27 obras de 14 artistas Americanas. A segunda exposição, *Artistas Portuguesas* deu a conhecer ao público obras de artistas como Ana Hatherly, Ana Vieira, Paula Rego, Sarah Afonso, entre outras. A terceira e última exposição denominada *Artistas Portuguesas já desaparecidas*, teve como objetivo principal homenagear mulheres artistas que já tinham falecido, mas que deixaram a sua marca na arte portuguesa (Rodrigues, 2015 pp.287-292).

O impacto destas exposições em Portugal foi lento, mas foi importante para estabelecer uma base para a reflexão sobre o papel da mulher no panorama artístico e social (Hargreaves, 2020, p. 22) e afirmá-la como ser criador que sempre existiu, mas que foi esquecido pela História da Arte.

A década de 90, foi também uma altura extremamente importante para a internacionalização de mulheres artistas, através do desenvolvimento de feiras e bienais fora da Europa, de forma apresentar novas práticas artísticas de mulheres (Hargreaves, 2020, p. 28).

Apesar do mercado artístico continuar a ser predominantemente masculino, nos últimos anos tem-se assistido à forte presença no mercado internacional de artistas nacionais, como Helena Almeida, Paula Rego e Joana Vasconcelos (Hargreaves, 2020, p. 28).

Como já foi mencionado anteriormente, nos últimos dois anos tem havido em Portugal uma maior preocupação em divulgar e valorizar o trabalho de artistas portuguesas. No período entre 2021 e 2022 foram realizadas duas grandes exposições que colocaram em destaque mulheres artistas e a figura da mulher, no panorama artístico nacional.

A representação feminina esteve fortemente destacada na exposição *Tudo o que eu quero – Artistas portuguesas de 1900 a 2020*, através da exibição das obras em núcleos temáticos, seguindo alguns eixos, como o olhar, o corpo e o espaço. São de destacar os núcleos: “O lugar da artista”, onde estão presentes obras que questionam o lugar da mulher na História da Arte; “Feminino Plural” onde as obras apresentam diferentes abordagens do feminino em contextos pessoais e em relação com o outro; “O Teatro do Corpo” onde o corpo é o elemento central das narrativas artísticas exibidas neste núcleo e “Ouve-me” onde são apresentadas obras de Helena Almeida e Ana Vieira que aludem para a fusão entre as artistas e as suas próprias obras, ou seja, as artistas deixam de ser apenas autoras e passam a ser uma parte integrante das suas obras.

Relativamente à exposição *Territórios desconhecidos. A criatividade das Mulheres na cerâmica moderna e contemporânea portuguesa (1950-2020)*, a representação feminina não estava tão presente, sendo o foco principal a contribuição de mulheres artistas para o desenvolvimento da cerâmica em Portugal a partir do pós-guerra e valorizar as suas obras.

4. Representações da Mulher: Imagens e Arquétipos

Relativamente à representação da mulher, são apresentados dois discursos fundamentais das suas primeiras representações históricas. O primeiro remete para o discurso da matriz filosófica grega, que considerava a mulher como um objeto que tinha de estar ao serviço do homem. Estas representações estavam presentes na obra de autores como Platão, Aristóteles e Hipócrates, figuras centrais na cultura ocidental e que por meio dos seus discursos criaram mitos que pudessem justificar a inferioridade feminina (Tedeschi em Farias, 2009, p. 295).

O outro discurso, da moral cristã, promoveu a definição do papel da mulher na sociedade ocidental e reforçou cada vez mais as desigualdades de género. Deste modo, foram identificados dois panoramas deste discurso que são influenciados por duas personagens femininas da tradição cristã: Eva e a Virgem Maria. Estas duas personagens são antagónicas (Eva como pecadora e responsável pelo destino fatal da humanidade e a Virgem Maria como uma mulher pura e dedicada ao seu filho) mas servem para representar todas as mulheres (Farias, 2009, p. 295).

Para além disso, as representações da mulher criadas pela religião cristã, que marcaram e ainda marcam a cultura ocidental, associam as imagens de Eva e Maria Madalena ao sexo, o desejo carnal e

à reprodução. Deste modo, este tipo de representações vêm reforçar a objetificação do corpo feminino. (Villaseñor, 2014, p. 195).

Devido ao ato criativo pertencer maioritariamente aos homens artistas, estes tinham nas suas mãos o poder de decidir de que formas é que as mulheres e os seus corpos deviam ser representados em obras de arte. Muitas das vezes estas representações descartavam as vivências femininas e não refletiam a visão que as mulheres tinham de si mesmas. Deste modo, a criação de arquétipos por parte dos artistas tornou-se uma forma de ditar como é que as mulheres deviam ou não se comportar.

Catherine McCormack no seu livro *Women in the Picture*, apresenta e analisa 4 arquétipos desenvolvidos ao longo da História da Arte que influenciaram e continuam a influenciar outros meios culturais, como filmes, séries televisivas ou até mesmo videoclips.

Um dos primeiros arquétipos a ser mencionado é o da “Venus”. Este arquétipo é marcado pela objetificação do corpo feminino e da passividade com que a mulher, neste caso a imagem concebida da deusa Vénus, recebe o olhar do espetador. Outros símbolos que definem este tipo de imagens são a sensualidade e a fertilidade, estando interligados com a deusa romana. É também neste arquétipo, que se pode encontrar uma idealização do corpo feminino e não havendo quaisquer imperfeições, esta representação não reflete os corpos reais das mulheres, criando padrões de beleza muitas das vezes inalcançáveis.

McCormack apresenta em segundo lugar o arquétipo das “Mothers”, utilizado maioritariamente para as representações da Virgem Maria com o seu filho. Símbolo da inocência, pureza e obediência, a imagem da Virgem Maria é marcada por dois papéis: o da mãe cuidadora do seu filho bebé e o da mãe que sofre pela morte do seu filho já adulto. Desde modo, este arquétipo mostra a virtuosidade feminina, trabalhando como uma conduta moral para as mulheres, reforçando o seu papel como mães e cuidadoras.

Posteriormente, a autora indica o arquétipo das “Maidens and Dead Damsels”. Estas imagens são marcadas por jogos de poder entre o feminino e o masculino. Por um lado, as figuras femininas são frágeis, impotentes, marcadas pela sua juventude, beleza e à espera de salvação. Por outro lado, as figuras masculinas são poderosas e viris, prontas a salvar as “donzelas” em perigo. Este arquétipo não só reforça a ideia de que as mulheres não têm poder suficiente para conseguirem sair de situações perigosas, estando sempre subjugadas à salvação masculina, como também romantiza o sofrimento feminino. McCormack afirma que este tipo de imagens veio contribuir para a normalização da violência contra as mulheres.

Por fim, a autora apresenta o quarto arquétipo referente à “Monstrous Women”. Como McCormack afirma, este arquétipo desafia os arquétipos anteriores, no sentido em que os corpos femininos são marcados pelo envelhecimento e imperfeições, o completo oposto da Vénus ou das donzelas. A mulher monstruosa é aquela que não obedece às regras que lhe são impostas pela

sociedade, é marginalizada e detém conhecimentos sobre o seu próprio corpo e sexualidade. É sobretudo uma mulher que tem consciência do poder que possui. Este tipo de imagens serve também para representar mulheres que pertencem a minorias étnicas e fora da heteronormatividade.

Em geral este arquétipo, à semelhança dos anteriores, mostra às mulheres que tipos de comportamentos é que são ou não aceitáveis.

Já na segunda metade do século XVIII ocorreu uma mudança e houve a necessidade de representar outros aspetos dos ideais femininos que ainda não haviam sido trabalhados na arte. Deste modo, as mulheres passaram a ser representadas de uma forma mais realista e a realizarem as suas tarefas domésticas. Assim sendo, o retrato e a *genre painting* passaram a ser os estilos pictóricos mais utilizados para representar o feminino (Vives, 2006, p. 106). Este tipo de imagens mostrava às mulheres que tipos de atividades é que estas poderiam praticar.

No final do século XVIII e no início do século XIX, as mulheres da alta sociedade começaram a ter um papel mais ativo e através do ensino de práticas artísticas como a pintura e a música, como forma de as jovens adquirirem “bom gosto”, algumas destas mulheres tornaram-se artistas (Vives, 2006, p. 109). Algumas destas imagens quotidianas e caseiras desta época foram realizadas por algumas mulheres, devido à sua proximidade ao espaço do lar e de conhecerem as tarefas e práticas representadas neste tipo de imagens.

Com o século XX veio o aumento da presença da mulher nas várias áreas da sociedade e a arte não foi exceção. O acesso à educação artística para um maior número de mulheres viu o aumento de mulheres artistas e conseqüentemente o aumento de representações do feminino realizadas por mulheres. (Vives, 2006, p. 110).

Durante séculos os homens artistas criaram uma imagem da mulher que ia ao encontro dos seus desejos, descartando por completo as vivências e vontades femininas. Assim sendo, as mulheres artistas procuram em si mesmas uma forma de se representarem e criarem uma identidade própria que não dependeria do olhar masculino. Desta forma, o autorretrato passou a ser um tema central em obras realizadas por mulheres artistas do século XX. Como afirma Amparo Serrano de Haro, as mulheres artistas viam-se obrigadas a procurar nelas próprias fontes para conseguirem realizar as suas obras, devido à falta de uma tradição artística e histórica sobre mulheres artistas (Haro, 2007, p. 2). E seguindo esta ideia, Catherine McCormack afirma:

(...) depictions of women’s experiences on their own terms must enter the cultural mainstream in order to give us models and stories against which we can measure and shape our own identities. But it’s also important to remember that not all art by women is, or needs to be, about ‘women’s issues’ or women’s oppression; it’s just that their invisibility and marginalisation as creators is always about this (McCormack, 2021, p. 167).

5. A problemática entre mulheres artistas e a História da Arte

Uma das teorias mais defendidas sobre esta problemática é a de que a História da Arte foi e continua a ser uma área de estudos extremamente sexista e patriarcal. Ao ignorar e desvalorizar as mulheres como artistas, a História da Arte construiu uma narrativa assente na arte sem mulheres (Pollock, 2021).

O movimento feminista na arte durante os anos 70 tinha como abordagens principais, a desconstrução da mulher como objeto inspirador do génio masculino e encontrar novas representações da Mulher. Outro propósito era a necessidade de rescrever o modelo historiográfico a que as mulheres artistas pertenciam, propondo algumas questões: quem eram estas artistas?; quando é que realizaram os seus trabalhos?; quais foram os movimentos artísticos a que pertenceram?; de modo a consagrar estas artistas esquecidas pela história da arte (Gutiérrez, 2015, p. 68).

Assim, nasceram várias teorias e propostas de autoras como Patricia Mayayo, que defende uma desconstrução total dos paradigmas da História da Arte, acreditando que a recuperação histórica que se tem vindo a realizar nos últimos anos não é suficiente e que é necessário rever os discursos e práticas da história da arte (Gutiérrez, 2015, p. 70). Já Griselda Pollock, afirma que não está à procura de um novo significado para a mulher, mas sim uma dissolução do sistema, defendendo a destruição dos cânones elitistas que põe de parte minorias, como as mulheres e etnias não europeias, para consagrarem artistas homens brancos (Gutiérrez, 2015, pp. 72-73).

O questionamento sobre a ausência de mulheres artistas na História da Arte culminou em 1971 com a publicação do ensaio “Why Have There Been No Great Women Artists?” de Linda Nochlin, que se tornou numa obra indispensável para o estudo do movimento feminista na História da Arte. Neste ensaio, Nochlin explorou as razões pelas quais a História da Arte ter ocultado a existência de mulheres artistas e concluiu que a própria academia e as instituições artísticas dificultaram o acesso à aprendizagem e ao treino artístico, evidenciando a sociedade patriarcal sexista que colocava a mulher, quase exclusivamente, no espaço doméstico.

Linda Nochlin com este ensaio foi ao encontro da obra *Um Quarto Só Para Si* de Virginia Woolf, onde a autora defendeu que as mulheres que quisessem dedicar-se à Literatura teriam de ser financeiramente independentes e terem um espaço próprio, só delas, onde poderiam desenvolver as suas obras. Esta ideia pode ser também aplicada às artistas visuais, sendo que as suas limitações são superiores, devido à aquisição de materiais, como tintas e telas e de um espaço próprio para a produção artística, como um estúdio.

De acordo com María Galvis, é através dos estudos de género e da teorização feminista, que é possível identificar e analisar conceitos determinantes para a constituição da História da Arte, como a separação entre a Arte e o artesanato, a hierarquização dos géneros artísticos, a categoria do génio, o olhar masculino e a representação das mulheres (Galvis, 2012, pp. 16-17). Através da identificação e

análise destes conceitos conseguimos perceber como é que a História da Arte afastou as mulheres dos cânones e promoveu a desvalorização da produção artística de mulheres artistas.

Relativamente à separação entre a Arte e o artesanato, a autora acredita que este fenómeno constituiu a primeira delimitação do objeto de estudo na História da Arte. A partir do século XV, a separação da vida social em duas esferas, a pública e a privada, ditou que a Arte passasse a pertencer à esfera pública e masculina. Por outro lado, a dificuldade das mulheres acederem à educação em áreas científicas, determinou o seu confinamento à esfera privada e à domesticidade (Chadwick em Galvis, 2012, p. 17).

Deste modo, os trabalhos manuais que as mulheres realizavam na esfera privada, como os bordados e o crochet, passaram a estar intrinsecamente ligados com as ideias de domesticidade e feminilidade. Por não serem trabalhos que necessitavam de um conhecimento científico e académico, os trabalhos manuais e têxteis passaram a ter o estatuto de artesanato (ou arte popular) e foram, conseqüentemente, desvalorizados socialmente (Galvis, 2012, p. 17).

Dentro da categoria da Arte, passou, também, a existir uma hierarquização dos géneros artísticos que a compõem. No século XIX, por exemplo, um dos géneros pictóricos mais valorizados era a pintura histórica, que requeria um extenso conhecimento do nu. Devido à impossibilidade de assistirem às aulas de desenho de nus masculinos e femininos, até ao final do século XIX (Chadwick em Galvis, 2012, p. 22), as mulheres viram-se, mais uma vez, afastadas dos grandes cânones artísticos.

Por outro lado, durante o século XIX a pintura de flores, o retrato e as miniaturas eram definidos como géneros pictóricos menores. Acreditava-se que estes géneros não necessitavam de pensamento intelectual e era apenas requerido disposição para realizá-los (Porqueres em Galvis, 2012, p. 20). Deste modo, as mulheres eram consideradas aptas a realizar este tipo de obras, por possuírem sensibilidade e delicadeza (Porqueres em Galvis, 2012, p. 20).

A criação do conceito de génio como forma de legitimar as habilidades quase sobre-humanas de alguns artistas em criarem grandes obras, foi reforçado pela História da Arte (Galvis, 2012, p. 24) e contribuiu, novamente, para a desvalorização da produção artística de mulheres artistas.

À semelhança de Linda Nochlin, María Galvis também se questiona sobre o facto de não terem existido mulheres que tivessem criado obras de arte comparáveis às de Miguel Ângelo ou de Leonardo da Vinci. Ao responder à sua própria pergunta, Galvis afirma que não foi permitido às mulheres alcançar tal feito, visto que lhes foi atribuído o dever da maternidade e o papel de cuidadora (Galvis, 2012, p. 24).

De acordo com María Galvis, a categoria de génio que imortalizou vários homens artistas na História da Arte, não é compatível para descrever nenhuma mulher artista que foi posteriormente resgatada pelas teóricas feministas. A autora indica que as mulheres eram vistas como herdeiras de uma tradição familiar, que partia dos seus pais, irmãos e maridos que estimulavam a sua criatividade

(Galvis, 2012, p. 25). Deste modo, podemos perceber que o conceito de génio estava apenas presente nos homens, enquanto as mulheres só possuíam poder criativo através do estímulo de familiares masculinos.

6. Investigações sobre Helena Almeida, Paula Rego e Joana Vasconcelos

Existe uma grande diversidade de estudos realizados sobre as três artistas selecionadas na presente dissertação.

Começando por Helena Almeida, alguns dos estudos desenvolvidos centram-se nas temáticas da pintura, espaço, tempo e corpo. Ivo Braz no livro *Pensar a Pintura – Helena Almeida*, estudou a problematização da pintura no século XX e a dificuldade na sua identificação e como esta problemática se encontra na obra de Helena Almeida. A investigação de Ivo Braz centra-se no período entre 1967, data da primeira exposição individual de Helena Almeida, e o ano de 1974, quando a artista consolidou a sua reflexão sobre o pictórico.

Já Alexandra Miranda dos Santos, no seu estudo *Helena Almeida: o Tempo e a representação*, centra-se na obra de Helena Almeida do período entre a década de 50 e 80. A autora analisa que tipo de relação é que a obra de Helena Almeida tem com o movimento modernista português, bem como as vanguardas dadaístas e surrealistas, de forma a perceber que elementos é que a artista incorpora e de que forma é que rompe com estes movimentos. Deste modo, a autora propõe uma releitura da obra de Helena Almeida, partindo do estudo do tempo e da representação, com o objetivo de compreender a tentativa de rutura por parte da artista, em resposta do seu questionamento sobre a pintura e o seu estado naquela época.

Por outro lado, o estudo de Sofia Morais Marques, intitulado *Helena Almeida: Um estudo sobre pintura, fotografia e perceção*, tem como tema principal a interpretação de obras de Helena Almeida, interligando os temas da pintura, fotografia e perceção. O estudo está dividido em três partes e a autora começa por realizar um enquadramento histórico sobre o panorama artístico português dos anos 50, 60 e 70, de forma a relacioná-lo com o percurso de Helena Almeida. Seguidamente, Sofia Marques aborda as primeiras exposições individuais da artista portuguesa (1967, 1968, 1969), de forma a refletir sobre as obras que foram desenvolvidas durante este período. Finalmente, na terceira parte a autora interpreta e analisa obras de Helena Almeida realizadas a partir do ano de 1969.

Uma outra abordagem à obra de Helena Almeida, é realizada no estudo *Helena Almeida, o corpo performativo. Um projeto de intervenção nas Artes Visuais do 3º ciclo do Ensino Básico*, realizado por António Rui Ferreira. O objetivo principal do estudo é demonstrar a importância do corpo na arte contemporânea, sobretudo no contexto escolar de alunos do terceiro ciclo em Educação Artística. O autor parte da obra de Helena Almeida, como forma de demonstrar como é que a artista portuguesa pode melhorar o entendimento sobre as artes plásticas e performativas contemporâneas. De forma a atingir estes objetivos, António Rui Ferreira caracteriza a obra de Helena Almeida pela sua

multidisciplinaridade e realiza uma contextualização do percurso artístico e das obras da artista começando pelos anos 70 e 80 e depois a partir dos anos 90.

Soraia Fernandes no seu ensaio intitulado, *Helena Almeida, a representação reflexiva do espaço e do tempo*, pretende estudar a qualidade reflexiva e crítica das representações do espaço e do tempo nas obras de Helena Almeida. A autora referencia obras como *Tela Habitada* (1976), *Estudo para enriquecimento interior* (1978) e *Desenho Habitado* (1975), de modo a demonstrar o questionamento de Helena Almeida sobre os limites da representação pictórica.

No ensaio, *Habitar em Desenhos e pinturas – Helena Almeida*, Maria de Fátima Lambert desenvolve um estudo sobre diferentes interpretações do conceito de habitar, presentes nas obras de Helena Almeida. Desta forma, a autora analisa e reflete sobre as ideias de espaço, tempo, ocupação e apropriação.

Existem também alguns estudos que conjugam Helena Almeida e outros artistas de forma a explorar temas como o corpo, identidade e Arte Feminista. No que se concerne às questões do corpo, representação e identidade, destacam-se três dissertações de mestrado.

A investigação, *O rosto da máscara: uma abordagem sociológica dos usos e representações do corpo na obra de Helena Almeida e Jorge Molder* de Anabela da Conceição Pereira, tem como objetivo principal estudar a utilização e representação do corpo em obras de Helena Almeida e Jorge Molder, de modo a compreender como é que a corporalidade pode construir uma identidade pessoal e profissional de cada um dos artistas.

Catarina Saraiva na sua dissertação de mestrado intitulada, *Espelhos e reflexos: estratégias de representação e (des)construção do corpo e da identidade femininos*, desenvolve uma reflexão sobre a representação e construção do feminino, através da sua relação com o espelho e com os conceitos de corpo identidade. De forma a desenvolver a sua investigação, Catarina Saraiva analisou obras de mulheres artistas como Helena Almeida, Barbara Kruger, Louise Bourgeois e Sherrie Levine.

Na dissertação de mestrado de Nicoleta Sandulescu intitulada, *Múltipla singularidade: a pintura e o corpo*, a autora procura desenvolver a ideia de identidade como *Múltipla Singularidade*, com o intuito de investigar preocupações estéticas, conceptuais e plásticas no seu próprio trabalho artístico. Sandulescu define o corpo e a projeção da sua imagem no espaço da pintura e do desenho, como sendo o objeto de estudo da sua investigação. De forma a conseguir desenvolver a investigação sobre a sua própria criação artística, a autora apresenta artistas que também convergem os conceitos de corpo, identidade, pintura e desenho, como Helena Almeida, Jorge Molder, Maria Lassnig e Pierre Bonnard.

Relativamente aos temas do movimento feminista na arte e a experiência feminina, são de mencionar três teses de doutoramento e uma dissertação de mestrado.

Maria Luísa de Sousa Coelho na sua investigação intitulada, *The feminine in contemporary art: representation and contamination in the work of Helen Chadwick, Michèle Roberts and Helena Almeida*, procura investigar de que formas é que as artistas Helen Chadwick, Michèle Roberts e Helena Almeida representam o corpo feminino e as experiências femininas subjetivas e como é que estas se relacionam com a tradição literária e artística. De forma a atingir este objetivo, a autora analisa obras destas artistas tendo em conta os seus contextos históricos e culturais, partindo da teorização feminista da representação literária e visual do feminino.

Na tese de doutoramento intitulada *Arte e feminismo em Portugal no contexto pós-Revolução* de Márcia Cristina Almeida Oliveira, a autora desenvolve um estudo sobre a produção artística de mulheres artistas em Portugal entre as décadas de 1960 e 1970. Oliveira define esta época como sendo revolucionária em termos dos paradigmas artísticos e propõe um contacto entre as revoluções artísticas do período, tendo em conta a discussão de teorias de estudos feministas e de estética. Na análise realizada pela autora encontram-se obras de várias artistas portuguesas, como Helena Almeida, Paula Rego, Ana Vieira, Lourdes Castro e Ana Hatherly.

Cláudia Sofia Braz de Brito Ferreira na sua tese de doutoramento com o título, *O Rosto das Horas: do feminino e do masculino, com a arte*, centra a investigação na ideia de diferença sexual. Numa fase inicial a autora enquadra os conceitos de masculino, feminino e feminismo. De seguida, Brito questiona as possibilidades da Arte. A partir daí, a autora desenvolve análises de quatro obras, sendo duas realizadas por homens artistas (Jorge Molder e Rui Chafes) e as outras duas realizadas por mulheres artistas (Helena Almeida e Lourdes Castro).

Finalmente, a dissertação de mestrado de Joana Tomé intitulada, *Do óptico ao háptico: três casos exemplares*, tem como objetivo principal analisar várias obras de três artistas portuguesas: Fernanda Fragateiro, Ana Vieira e Helena Almeida. As análises são desenvolvidas tendo em conta a filosofia de Gilles Deleuze e das teorias feministas sobre a diferença sexual de Luce Irigaray.

Para além dos estudos realizados sobre Helena Almeida, existem outras publicações fundamentais para a investigação sobre a obra e o percurso artístico da artista.

Uma das obras mais recentes a ser publicada foi a 3ª edição da série *Ph.* no ano de 2019. O livro apresenta os 50 anos de carreira de Helena Almeida através de algumas obras e desenhos realizados pela artista. O livro conta com um ensaio introdutório de Delfim Sardo, onde é realizada uma retrospectiva da carreira de Helena Almeida, sendo apresentados momentos chave do seu percurso artístico e as influências presentes na sua obra. Desta forma, esta publicação contribui para o entendimento sobre a qualidade inovadora e multidisciplinar das obras de Helena Almeida e da sua importância na Arte Contemporânea portuguesa.

Em 2005 foi publicada uma edição da revista *Mimesis* intitulada, *Helena Almeida. Aprender a ver*. A publicação é composta por várias imagens de obras de Helena Almeida e um texto de Ángela Molina,

onde a autora desenvolve uma reflexão sobre temas como o espaço, o corpo, a pintura, a criação e a repetição nas obras de Helena Almeida.

Relativamente aos catálogos dedicados a Helena Almeida, são de destacar: *Helena Almeida: dramatis persona: variações e fuga sobre um corpo* e *Helena Almeida. Pés no chão, cabeça no céu*.

O catálogo da exposição *Helena Almeida: dramatis persona: variações e fuga sobre um corpo*¹⁰ é composto por imagens das obras expostas e por textos de Fernando Peres, Filomena Molder, Ernesto Sousa e depoimentos de Helena Almeida. O catálogo tem como foco a componente performativa e quase dramática das obras da artista, como também, as questões de autorrepresentação e identidade.

O catálogo *Helena Almeida. Pés no chão, cabeça no céu* foi publicado por ocasião da exposição que esteve patente no Centro Cultural de Belém entre março e maio de 2004 e é composto por um ensaio de Delfim Sardo focado no percurso artístico de Helena Almeida.

Relativamente a alguns estudos realizados sobre a obra de Paula Rego, estes centram-se na representação da figura feminina, na linguagem da obra da artista e por vezes apresentam uma abordagem biográfica.

Começando pelo estudo de Karenn de Amorim e Souza, intitulado de *Desestabilizando o prazer visual: Uma análise da representação da mulher na obra de Paula Rego*, a autora desenvolve uma análise da obra de Paula Rego tendo como base a crítica feminista sobre a representação visual das mulheres. Foi estabelecida pela autora a ideia de “desestabilização do prazer visual”, como forma de perceber como é que as obras de Paula Rego se distanciam da objetificação dos corpos femininos presentes noutras obras ao longo da História da Arte.

Um outro estudo intitulado *O Silêncio em Paula Rego* de Ana Isabel de Campos, parte da área da filosofia, mais propriamente a estética. A autora desenvolve uma reflexão da obra de Paula Rego, sobretudo sobre o carácter do silêncio da sua pintura e os elementos nela presentes que estão para além da linguagem.

No estudo, *Paula Rego, a prospective retrospective: Bodies, Visuality, Becoming*, Vera Fonseca analisa algumas obras de Paula Rego produzidas desde a década de 80 até aos anos mais recentes da carreira da artista. A utilização do conceito “prospective retrospective” estabelece a estrutura da investigação em duas direções. Numa primeira fase, utilizando uma abordagem retrospectiva, a autora identifica momentos essenciais da obra da artista, com o objetivo de contextualizar a produção artística de Paula Rego ao longo da sua carreira. Já numa segunda fase da investigação, Fonseca demonstra as várias formas como a subjetividade feminina é desenvolvida nas obras de Paula Rego.

Becky Green no seu ensaio intitulado, *How does Paula Rego's art illustrate a shift in theoretical ideas from modernism into the postmodern era?*, pretende investigar a mudança teórica do

¹⁰ A exposição esteve patente no museu da Fundação Serralves entre novembro de 1995 e janeiro de 1996.

movimento modernista para o movimento pós-modernista, e de que forma é que a produção artística de Paula Rego se insere nesta mudança. De forma a desenvolver a sua investigação, Green analisa 5 obras produzidas entre 1965 e 1990.

Finalmente, o estudo de Ana Sofia de Oliveira intitulado *A Evolução Pictórica na Obra de Paula Rego Décadas de 60, 70 e 80*, tem como objetivo investigar o panorama artístico internacional durante as décadas de 60, 70 e 80, assim como o estado da arte em Portugal durante essas décadas, tendo como fio condutor a artista Paula Rego. Desta forma, a autora descreve o percurso pessoal e artístico da artista, indicando as principais influências, temas, técnicas e referências presentes nas suas obras no quadro cronológico estabelecido. Assim sendo, a autora pretende compreender a evolução artística de Paula Rego e também como é que as mudanças artísticas destas três décadas se manifestaram nas obras da artista portuguesa.

Por outro lado, os estudos que conjugam Paula Rego com outros artistas, desenvolvem temas muito diversificados, como a pintura; a colagem; o desenho e a gravura; o poder narrativo da arte contemporânea; e a representação de seres humanos e animais nas artes visuais. São de mencionar uma tese de doutoramento e três dissertações de mestrado.

A tese de doutoramento com o título, *A obra de Cruzeiro Seixas na perspectiva da colagem contemporânea portuguesa* de Pedro Miguel Domingos Jorge de Oliveira, tem como tema principal o estudo na colagem na arte contemporânea portuguesa durante a segunda metade do século XX. O estudo de caso da investigação é o artista Cruzeiro Seixas, mas o autor menciona outros artistas de referência da colagem portuguesa, como por exemplo, Amadeo de Souza-Cardoso, o grupo KWY e Paula Rego.

Catarina Mendes Garcia na sua dissertação de mestrado intitulada, *Estudo sobre dois meios de criar: O desenho de representação como ponto de referência na arte do desenho e da gravura, antes e durante a criação artística*, desenvolve um estudo sobre dois processos criativos para a criação de obras gráficas: o desenho de representação e a gravura. Deste modo, um dos objetivos da investigação é averiguar as vantagens e desvantagens de cada processo criativo e identificar de que formas estes se distinguem um do outro. De forma a alcançar estes objetivos, a autora analisa os métodos utilizados por 4 artistas: Avigdor Arikha, Lucian Freud, Paula Rego, R.B. Kitaj.

Na dissertação de mestrado com o título, *Universos íntimos e histórias contadas: um percurso pela duplicidade desenhada por Krzysztof Kieslowski*, Joana Filipa Almeida Gomes pretende compreender de que forma é que na arte contemporânea são contadas histórias. A autora define como ponto de partida da sua investigação o filme *A dupla Vida de Veronique* de Krzysztof Kieślowski. A partir daí, a autora desenvolve estudos sobre quatro artistas: Paula Rego, Michaël Borremans, Anna Gaskell e Gregory Crewdson. Todos estes artistas são, para Joana Gomes, contadores de histórias que

exploram os limites entre o real e a fantasia. As suas obras são marcadas pela criação de histórias dentro de outras histórias e de diferentes leituras.

Finalmente a dissertação de mestrado intitulada, *Animalismos: a representação e apresentação de animais nas artes visuais entre 1980 e 2010* de Jorge Catarino, tem como objetivo analisar a representação e utilização de animais nas artes visuais entre o ano de 1980 e de 2010. O autor pretende, ainda, investigar a forma como, ao longo de diversos períodos históricos da arte Ocidental a figura animal foi utilizada, e para que finalidades. Desta forma, o autor desenvolve análises a obras de três artistas: Paula Rego, Jan Fabre e Eduardo Kac.

São também importantes de mencionar outras investigações realizadas sobre Paula Rego, como as de John McEwen, Emília Ferreira, Anabela Mota Ribeiro e Maria Manuela Lisboa.

A obra de John McEwen publicada em 1993 com o título *Paula Rego*, oferece uma leitura profunda sobre a obra e o processo artístico da artista. Através de uma contextualização biográfica, o autor apresenta a infância, os anos formativos na St. Jullian's School em Carcavelos e mais tarde na Slade School of Fine Art em Inglaterra, assim como momentos chave da vida pessoal e da carreira artística de Paula Rego.

Em 2011 foi publicado um volume da coleção *Pintores Portugueses* dedicado a Paula Rego, com uma monografia de Emília Ferreira intitulada, "Paula Rego ou a Vertigem de Alice". A autora desenvolve uma visão global da vida pessoal e artística de Paula Rego, revelando a evolução pictórica da artista desde os anos 60 até aos anos mais recentes da sua carreira.

Em 2019 foi publicado o ensaio *Paula Rego. Rehearsal. Um ensaio sobre o amor* de Emília Ferreira, onde a autora desenvolve uma análise da obra *The Rehearsal* produzida em 1989, que narra o mito de Inês de Castro e D. Pedro I. Emília Ferreira desenvolve a sua investigação através da leitura e análise dos diferentes episódios do mito, narrados visualmente na obra de Paula Rego. A autora cria, também, um diálogo entre si, Paula Rego e Inês de Castro.

A obra *Paula Rego por Paula Rego* de Anabela Mota Ribeiro, agrupa várias entrevistas realizadas pela autora à artista portuguesa. O livro oferece um novo entendimento sobre o processo criativo e percurso de Paula Rego, assim como, novas leituras da artista sobre as suas próprias obras.

Já a obra *Paula Rego's Map of Memory. National and Sexual Politics* de Maria Manuela Lisboa tem como foco a produção artística de Paula Rego durante a década de 60 até aos finais dos anos 90. Os temas que guiam a investigação são o poder, relações familiares, sexualidade e identidade.

Relativamente aos catálogos dedicados a Paula Rego, destacam-se: *Paula Rego: Histórias da National Gallery; Untitled* e *Caçadora furtiva - Paula Rego*.

O catálogo *Paula Rego: Histórias da National Gallery* é composto por textos de Neil MacGregor, Colin Wiggins e Germaine Greer e tem como foco o período em que Paula Rego foi nomeada Artista Associada da National Gallery. Os autores desenvolvem análises de algumas das obras criadas durante

este período, como por exemplo *O Sonho de José; O Tempo – Passado e Presente* e *Jardim de Crivelli*. São também apresentados alguns testemunhos de Paula Rego sobre o seu processo criativo durante a sua estadia na National Gallery como Artista Associada.

Já o catálogo *Untitled*, foi publicado em ocasião da exposição *Untitled* que esteve patente na Fundação Calouste Gulbenkian entre maio e agosto de 1999. O foco do catálogo é a apresentação das obras que compõem a série *Sem Título* produzida durante o ano de 1998, sobre o aborto.

Por fim, o catálogo *Caçadora furtiva - Paula Rego*, foi publicado em ocasião da exposição *Caçadora furtiva* que esteve patente na Casa das Histórias entre dezembro de 2015 e abril de 2016. O catálogo é composto por textos de Carlos Correias e Catarina Alfaro e tem como foco obras de Paula Rego que tiveram a sua inspiração nos mestres britânicos, durante o período em que a artista montou o seu atelier na cave da National Gallery. O catálogo também apresenta outras obras produzidas após Paula Rego ter sido nomeada Artista Associada e que contêm inspirações e referências de obras literárias, como por exemplo a série *O Crime do Padre Amaro*, inspirada no romance de Eça de Queirós e a série *Jane Eyre*, inspirada no romance de Charlotte Brontë. Desta forma, o catálogo apresenta um elemento característico de algumas obras de Paula Rego: a *caça* por histórias e referências presentes noutras obras e adaptá-las à sua produção artística, de modo a desenvolver novas narrativas.

No que diz respeito a alguns estudos sobre Joana Vasconcelos, estes desenvolvem temas como o seu processo criativo, a criação de uma identidade e também sobre os materiais que utiliza nas suas obras.

Valéria Cristine Risson no seu estudo de caso intitulado *O Processo Criativo da Artista Plástica Joana Vasconcelos*, apresenta os fatores constituintes da criação artística de Joana Vasconcelos. A autora indica a forma como a artista portuguesa analisa e critica a sociedade atual construindo binómios entre a cultura erudita e a cultura popular e entre o público e privado, de forma a questionar a identidade pessoal e também coletiva.

A dissertação *Paradigmas do feminismo e da educação pela arte: o caso de Joana Vasconcelos* de Isabel Bieger tem como objetivo apresentar a questão do feminismo e o contexto informal de educação visual e para a cidadania presentes nas obras de Joana Vasconcelos. A autora começa por realizar um enquadramento teórico sobre a educação pela arte, assim como, as questões de género e sexo. Seguidamente, Bieger, apresenta alguns exemplos de feminismo na arte, como as Guerrilla Girls, Frida Kahlo e Cindy Sherman. Finalmente, a autora desenvolve uma contextualização da artista Joana Vasconcelos, apresentando o seu percurso artístico, processo criativo, os materiais que utiliza e alguns temas presentes nas suas obras, como o Feminismo e a Mulher.

Existem, ainda, estudos que conjugam Joana Vasconcelos com outros artistas, como por exemplo, a dissertação de mestrado de Ana Paula Garcês Carvalho de Sousa e Costa Rodrigues, *Os materiais*

têxteis no objeto artístico: a sublimação dos sentidos, tendo como foco os materiais têxteis e de que forma é que estes influenciam a experiência dos observadores das obras.

Por outro lado, a tese de doutoramento, *Representações da identidade cultural portuguesa na arte contemporânea: pós-imagens entre o pedagógico e o performativo* de Ana Cristina Pires Cachola tem como foco principal a criação de uma identidade cultural nacional a partir das representações na arte contemporânea realizadas por alguns artistas portugueses no período pós-25 de abril.

No artigo “Mulheres Artistas Visuais na Arte atual: o caso de Joana Vasconcelos, Kara Walker e Beatriz Milhazes”, Wallace Rodrigues desenvolve um estudo sobre algumas obras das artistas, tendo em conta teorias de mulheres académicas. Relativamente a Joana Vasconcelos, a autora referencia obras como *A Noiva*, *Contaminação* e *Burka* de modo a apresentar a qualidade reflexiva destas obras sobre as representações tradicionais da mulher e do feminino na Arte. A autora evidencia a importância que a utilização de materiais têxteis, nas obras da artista portuguesa, tem para a discussão da presença feminina no panorama artístico.

Ana Gabriela Macedo no seu artigo intitulado, “Mulher, arte e poder: uma narrativa de contrapoder?”, pretende desenvolver uma análise sobre a representação da Mulher em obras de mulheres artistas. A autora tem como objetivo expandir a investigação realizada por Linda Nochlin na obra *Women, Art and Power and Other Essays*, publicada em 1989. Deste modo, Ana Gabriela Macedo referencia algumas obras de mulheres artistas como, Joana Vasconcelos, Paula Rego, Barbara Kruger e Elizabeth Grosz, tendo em conta os conceitos de identidade, corpo e empoderamento.

Para além dos estudos que já foram indicados sobre Joana Vasconcelos, é fundamental mencionar a obra *Joana Vasconcelos ou o Reencantamento da Arte (2021)* de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy. O livro apresenta as diferentes facetas da obra de Joana Vasconcelos e de que maneiras é que a artista portuguesa se distingue no mundo da arte contemporânea, abordando os temas da feminilidade, identidade e contemporaneidade.

Já a obra *Joana Vasconcelos* percorre o caminho artístico da artista, através da apresentação de obras do início da sua carreira em meados dos anos 90 até ao ano de 2009 (ano de publicação do livro). No livro está também presente um ensaio de Paulo Cunha e Silva focado no processo criativo de Joana Vasconcelos, assim como, as suas influências e técnicas utilizadas.

Relativamente a catálogos dedicados a Joana Vasconcelos, destacam-se: *Joana Vasconcelos: Palácio Nacional da Ajuda* e *Joana Vasconcelos: Material World*.

O catálogo *Joana Vasconcelos: Palácio Nacional da Ajuda*, foi publicado por ocasião da exposição que esteve patente no Palácio Nacional da Ajuda entre março e agosto de 2013. Composto por textos de Miguel Amado, Isabel Godinho e Vítor Serrão, o catálogo tem como foco o processo de criação da exposição, a herança cultural nacional presente nas obras de Joana Vasconcelos e as principais estratégias conceptuais utilizadas pela artista.

Publicado em 2015, o catálogo *Joana Vasconcelos: Material World*, é composto por várias imagens de obras emblemáticas de Joana Vasconcelos e com enfoque nas obras realizadas com materiais têxteis, com especial atenção à série *Valquírias*. No catálogo estão também presentes ensaios de Enrique Juncosa e Crispin Sartwell, onde os autores desenvolvem análises sobre algumas obras da artista e do seu percurso artístico, tendo em conta os elementos que caracterizam o processo criativo de Joana Vasconcelos.

Enquadramento conceptual

O enquadramento conceptual foi concebido para indicar alguns conceitos fundamentais para o desenvolvimento das análises das obras selecionadas. Esta parte da dissertação apresenta-se dividida em dois pontos, sendo o primeiro dedicado aos conceitos de olhar masculino e de objetificação e o segundo ponto referente à Arte Feminista. A aplicação destes conceitos deve-se ao facto de estes serem desenvolvidos e estarem presentes nos casos de estudo.

Tendo em conta as obras selecionadas, o conceito do olhar masculino é subvertido pelas artistas. A mulher deixa de ser representada como sendo submissa ao olhar masculino e passa a ser representada como uma figura ativa, poderosa e apta do processo de criação artística.

Na obra *Pintura Habitada* (1976) de Helena Almeida, a artista representa-se como pintora em pleno ato de criação artística e na obra *Pintura Habitada* (1974) a artista representa-se enquanto modelo e pintora, tornando-se, assim, objeto e sujeito da obra.

Já Paula Rego, na obra, *O Sonho de José* (1990), desconstrói um dos temas mais desenvolvidos na arte ocidental: a relação entre a musa inspiradora e o pintor. Na obra de Paula Rego, a figura feminina é quem detém o poder de criação, enquanto a figura masculina é caracterizada pela impotência (por ter adormecido) e a sua submissão ao olhar da jovem artista que o está a pintar.

No caso de Joana Vasconcelos, a artista empodera a figura da Mulher através da criação de esculturas, maioritariamente compostas por materiais têxteis, como acontece em *Material Girl* (2015). Joana Vasconcelos traz para os espaços galerísticos processos artísticos realizados quase exclusivamente por mulheres, e por este motivo considerados menores e confinados à domesticidade. Deste modo, a artista dá visibilidade à arte têxtil e demonstra que as mulheres, também, detêm poder criativo.

Interligado com o conceito do olhar masculino, a objetificação pressupõe que a pessoa alvo dessa objetificação é tratada e vista como um objeto para satisfazer as necessidades e desejos da pessoa que a pratica. São os corpos femininos que maioritariamente são alvos de objetificação, através das suas representações nos mass media e também nas artes visuais. Estas representações são, novamente, marcadas pela passividade e a impossibilidade de as mulheres comunicarem os seus desejos e necessidades.

Na série *Sente-me, Ouve-me, Vê-me* (1978-1979), Helena Almeida retrata a dificuldade em se expressar e pede diretamente que a sintam, que a oiçam e que a vejam, como mulher, artista e sobretudo como um ser humano e não como um objeto. Já na série *Seduzir* (2002) Helena Almeida parece adotar a imagem dos corpos femininos como objetos de prazer face ao olhar masculino, mas ao observarmos os gestos e encenações da artista, percebemos que a obra pretende criticar a sexualização das mulheres.

Por outro lado, Paula Rego demonstra como a submissão e a passividade, que por vezes são derivadas da objetificação, podem resultar no abuso de poder e desenvolver situações violentas. Em *O Macaco Vermelho bate na Mulher* (1981) a figura masculina, representada por um macaco vermelho, detém uma postura poderosa e abusiva, contrastando com a passividade da figura da Mulher que parece aceitar a violência que lhe está a ser infligida. No entanto, em *A Mulher corta o rabo ao Macaco Vermelho* (1981), Paula Rego decide inverter as posições de poder e desta vez é a Mulher, por vingança, que se torna numa figura abusiva e violenta.

Finalmente, Joana Vasconcelos em *Flores do meu Desejo* (1996-2010) indica como a objetificação dos corpos femininos resulta na passividade e na obrigação das mulheres satisfazerem os desejos dos seus companheiros, em prol dos seus próprios. De forma a contrariar esta conjuntura, Vasconcelos coloca no centro desta obra o prazer feminino, através do título e da construção de uma figura vaginal com espanadores.

Relativamente à inserção da Arte Feminista no enquadramento conceptual, esta deve-se ao facto de as obras seleccionadas como estudos de caso possuírem elementos deste movimento artístico.

Em primeiro lugar, as obras seleccionadas de Helena Almeida e de Joana Vasconcelos utilizam materiais e processos criativos desenvolvidos por mulheres artistas feministas, como a fotografia e a performance (série *Pintura Habitada*; série *Sente-me, Ouve-me, Vê-me*; série *Seduzir*), materiais têxteis (*Material Girl*) e objetos alusivos à experiência feminina (*Flores do Meu Desejo*; *A Noiva*).

Em segundo lugar, as obras pretendem dar visibilidade às mulheres e demonstrar o seu poder de criação (série *Sente-me, Ouve-me Vê-me*; *Material Girl*; *O Sonho de José*; série *Pintura Habitada*). As obras criam, também, representações mais realistas da Mulher, enquanto desconstroem estereótipos e arquétipos alusivos ao feminino (Série *Seduzir*; Série *Sem Título*; *Material Girl*).

Finalmente, as obras seleccionadas retratam temas relevantes para a experiência feminina e reivindicam os direitos das mulheres. Os estudos de caso funcionam para desmistificar temas como a menstruação (*A Noiva*), sensibilizar para a importância de as mulheres terem controlo sobre os seus corpos (Série *Sem Título*; *Flores do meu desejo*) e alertar para a violência que estas sofrem (*O Macaco Vermelho bate na Mulher*).

• Olhar Masculino e Objetificação

Em 1975, Laura Mulvey publicou na revista *Screen*, o artigo “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, no qual a autora partiu de algumas teorias da psicanálise, de forma a mostrar a influência da sociedade patriarcal na representação da mulher nos mass media e cultura popular. O artigo foi, também, fundamental para a disseminação do conceito de male gaze (olhar masculino).

Uma das teorias da psicanálise que a autora indica foi desenvolvida por Freud, a escopofilia, que se refere ao desejo de observar e/ou ser observado por alguém. Freud associou a escopofilia com a aceitação das pessoas como objetos e submetê-las a um olhar curioso e controlador (Mulvey, 1989, p. 16).

Posteriormente no seu artigo, Mulvey afirma que o prazer de olhar está dividido entre a figura ativa do homem que olha, e a passividade da mulher que é observada. Deste modo, a autora descreve o conceito do olhar masculino como a projeção das fantasias e desejos masculinos na figura da Mulher, e a criação de representações da figura feminina de acordo com esses mesmos desejos e fantasias (Mulvey, 1989, p. 19).

A autora refere como na história do cinema, a figura da Mulher funciona em dois níveis: como objeto sexual para as outras personagens dentro da cena cinematográfica, e também como objeto sexual para o espectador do filme (Mulvey, 1989, p. 19).

Apesar deste conceito ter sido popularizado por Laura Mulvey, o mesmo já tinha sido aplicado nas artes visuais. Em 1972, na série da BBC, *Ways of Seeing*, e mais tarde no livro com o mesmo título, John Berger partiu do conceito, para desenvolver a sua investigação sobre a representação da Mulher na pintura europeia. Berger afirmou: “Men look at women. Women watch themselves being look at”, reforçando a ideia do homem como sujeito ativo e a mulher como sujeito passivo que se submete ao olhar masculino (Berger, 1977, p. 47). O autor apontou, ainda, para o facto de que na maioria das nus das pinturas a óleo europeias, o principal protagonista não está presente no quadro, sendo este o espectador (Berger, 1977, p. 54). Desta forma, estes tipos de representações vão sempre ao encontro do espectador masculino. As mulheres representadas não têm desejos próprios e o seu único objetivo é saciar as fantasias masculinas.

Recentemente, uma nova aplicação do conceito do olhar masculino nas artes visuais foi realizada pelas Guerrilla Girls, através de um projeto denominado de *The Male Gaze*¹¹. As Guerrilla Girls começaram por descrever o *male gaze* como um conceito utilizado por historiadores de arte, de forma a definir as representações da Mulher na arte ocidental, tendo em conta a perspectiva masculina. No entanto, através de uma pesquisa sobre a vida de alguns homens artistas, as Guerrilla Girls concluíram que a discriminação das mulheres vai mais além do olhar masculino inserido na tradição artística ocidental. As Guerrilla Girls conseguiram provar que alguns artistas, como Pablo Picasso e Lucian Freud, usaram e abusaram das mulheres que fizeram parte das suas vidas.¹²

Relativamente ao conceito de objetificação, este foi teorizado em 1995 por Martha Nussbaum no seu artigo “*Objectification*”. De acordo com a autora, o termo é central na teoria feminista e por vezes associado ao trabalho de Catharine MacKinnon e Andrea Dworkin.¹³ Cada vez mais comum, o conceito é utilizado para criticar representações, maioritariamente dos corpos femininos, no cinema, publicidade e noutros media (Nussbaum, 1995, p. 249).

De forma a definir o conceito de objetificação, Nussbaum identificou sete noções relacionadas com a ideia do tratamento de objetos, podendo ser aplicadas no tratamento de pessoas:

1. Instrumentality: The objectifier treats the object as a tool of his or her purposes.
2. Denial of autonomy: The objectifier treats the object as lacking in autonomy and self-determination.
3. Inertness: The objectifier treats the object as lacking in agency, and perhaps also in activity.
4. Fungibility: The objectifier treats the object as interchangeable (a) with other objects of the same type, and/or (b) with objects of other types.
5. Violability: The objectifier treats the object as lacking in boundary-integrity, as something that it is permissible to break up, smash, break into.
6. Ownership: The objectifier treats the object as something that is owned by another, can be bought or sold, etc.

¹¹ Segundo a língua inglesa, a palavra *graze* possui vários significados distintos. Um dos significados está relacionado com o ato de um animal se alimentar de erva. Já o segundo é referente a uma ferida que acaba por causar uma rutura na pele. Este segundo significado também funciona como um sinónimo da palavra *lesão*. As Guerrilla Girls aplicaram o segundo significado, como alusão para as lesões físicas e psicológicas que alguns homens artistas infligiram nas mulheres presentes nas suas vidas.

¹² No website criado para o projeto *The Male Gaze*, são facultadas várias informações sobre comportamentos repreensíveis de alguns homens artistas. No caso de Lucian Freud, o artista teve diversos filhos com mulheres diferentes, chegando, até, engravidar uma jovem de 16 anos. Lucian Freud também pintou alguns nus das suas filhas, sendo uma delas ainda menor de idade. Já Pablo Picasso utilizou o seu estatuto enquanto artista na tentativa de destruir a carreira da sua companheira e também artista, Françoise Gilot, após esta ter terminado o seu relacionamento com o pintor espanhol.

¹³ As duas autoras desenvolvem o conceito de objetificação a partir da ideia de que o consumo masculino de pornografia e a observação de corpos femininos acabam por ser formas de objetificação e reduzem as mulheres a meros objetos a serem explorados e dominados.

7. Denial of subjectivity: The objectifier treats the object as something whose experience and feelings (if any) need not be taken into account (Nussbaum, 1995, p. 257).

Assim sendo, a autora define objetificação como o tratamento de um ser humano através de uma ou mais destas noções (Nussbaum, 1995, p. 258). A instrumentalização de uma pessoa proporciona a negação da sua autonomia e também da sua humanidade, deste modo, o indivíduo que pratica a objetificação acredita que a pessoa que sofre da objetificação se encontra numa posição favorável para ser abusada (Nussbaum, 1995, p. 265).

A autora conclui que a objetificação constitui um problema moral, visto que, ao ser utilizado como um objeto de prazer, o ser humano perde a sua subjetividade e autonomia, e deixa de ser reconhecido pela sua humanidade. A autora acredita, também, que a objetificação é um elemento que está regularmente ligado à forma como as mulheres são tratadas pelos homens (Nussbaum, 1995, pp. 289-290).

Já no ano de 1997, Barbara L. Fredrickson e Tomi-Ann Roberts desenvolveram no seu artigo, “Objectification Theory: Toward Understanding Women’s Lived Experiences and Mental Health Risks”, um estudo sobre a objetificação dos corpos e os efeitos que esta tem na vida e saúde mental das mulheres.

Deste modo, as autoras definiram o conceito de objetificação sexual como: “the experience of being treated as a body (or collection of body parts) valued predominantly for its use to (or consumption by) others” (Fredrickson e Roberts, 1997, p. 174). Existe assim, uma alienação da personalidade da pessoa, passando a ser um mero produto a ser consumido. Fredrickson e Roberts indicam, ainda, que a objetificação sexual é uma forma de opressão que permite atos de discriminação e violência contra as mulheres, como também, a trivialização do trabalho e dos seus feitos. (Fredrickson e Roberts, 1997, p. 174).

É a partir da teoria da objetificação que percebemos que as mulheres estão inseridas numa sociedade em que os seus corpos são, inevitavelmente, observados e avaliados, podendo resultar na sua objetificação. As autoras concluem que a objetificação ao partir de uma sociedade que observa e avalia os corpos femininos, influencia a forma como raparigas e mulheres se tratam como objetos a serem admirados e avaliados (Fredrickson e Roberts, 1997, p. 177). Desta forma, Fredrickson e Roberts demonstram que a objetificação sexual, ao longo do tempo, pode persuadir as mulheres a adotarem uma postura observadora dos seus próprios corpos, um processo que as autoras definem como auto objetificação. Este processo é, também, caracterizado pela monitorização do corpo e um sentimento de insegurança da sua aparência. As autoras concluem que estes procedimentos de monitorização, derivados da auto objetificação, poderão ser considerados estratégias adotadas pelas mulheres, com o objetivo de determinarem como serão tratadas socialmente (Fredrickson e Roberts, 1997, p. 180).

Estando inseridas numa sociedade que observa constantemente os corpos femininos, a beleza e a atração física têm um peso determinante no sucesso profissional e social das mulheres. Por vezes, este sucesso só é alcançável se a aparência da mulher se inserir nos padrões de beleza e na cultura dominante, que são, neste caso, construídos através da perspetiva masculina e eurocêntrica.¹⁴ (Fredrickson e Roberts, 1997, p. 178). Consequentemente, a pressão para alcançar os padrões de beleza estabelecidos tem efeitos negativos na qualidade de vida das mulheres, principalmente na sua saúde mental. Um dos primeiros efeitos é o desenvolvimento de estados de ansiedade relativos à autoimagem, que mais tarde podem progredir para depressões. Outro efeito negativo é a vontade de modificar a aparência para atingir os padrões de beleza. Muitas mulheres acabam por recorrer a dietas de forma a alcançar o corpo desejado e por vezes desenvolvem distúrbios alimentares.

Outro aspeto negativo resultante da objetificação sexual e da auto objetificação é o desenvolvimento, por algumas mulheres, de uma relação negativa com sua sexualidade. Tendo em consideração as relações heterossexuais, estas tendem a centrar-se na experiência do homem, que por consequência, o posicionam num papel ativo, enquanto a mulher é subjugada a uma posição passiva que obedece aos pedidos do seu parceiro (Fredrickson e Roberts, 1997, p. 189). Assim sendo, o papel sexual da mulher é normalmente proporcionar momentos de prazer ao homem em vez de os receber. Deste modo, algumas mulheres acabam por interiorizar a ideia de que ao priorizarem o seu prazer em vez de satisfazerem os desejos dos seus parceiros, estão a ser egoístas e a porem em causa a sua feminidade¹⁵ (Fredrickson e Roberts, 1997, p. 189).

• **Arte Feminista**

A década de 60 do século XX foi marcada pelo surgimento de vários movimentos sociopolíticos, com o objetivo de combater as desigualdades vividas por grupos minoritários da sociedade. Deste modo, destacaram-se o Movimento dos Direitos Cívicos e o Movimento dos Direitos das Mulheres¹⁶, tendo um maior impacto nos Estados Unidos da América e em alguns países da Europa.

¹⁴ Isto deve-se ao facto de a maioria das representações da Mulher nos media e nas artes visuais terem sido realizadas através da perspetiva masculina com o objetivo de satisfazer os seus desejos.

¹⁵ Este tipo de pensamento acaba por ter, também, um impacto negativo na qualidade de vida de algumas mulheres, que aceitam a passividade como um atributo feminino.

¹⁶ Inserido na segunda vaga do Movimento Feminista, o Movimento dos Direitos das Mulheres desenvolveu-se durante as décadas de 60 e 70 nos Estados Unidos da América e procurou assegurar às mulheres igualdade de direitos e oportunidades em diferentes áreas, como a educação, o trabalho, a família e a política. O impacto deste movimento ainda se faz sentir atualmente, através da realização de marchas e manifestações em diferentes partes do mundo, a favor da despenalização do aborto, dos aumentos salariais e também de condenação à violência contra as mulheres.

Devido ao impacto do movimento dos direitos da mulher e da segunda vaga do Movimento Feminista¹⁷, a arte contemporânea assistiu, no final dos anos 60, ao desenvolvimento de um novo movimento artístico: a Arte Feminista.¹⁸

Numa fase inicial os primeiros objetivos da Arte Feminista passaram por assegurar espaços para as artistas produzirem e exibirem as suas obras, assim como, promover o ensino artístico de mulheres.¹⁹ As artistas feministas, através das suas obras, pretendiam destituir estereótipos, desenvolver um novo discurso sobre a experiência feminina e sobretudo expor o apagamento de mulheres artistas e dos seus contributos artísticos durante vários séculos (Rise Art, 2021).

À semelhança de outros movimentos artísticos, a Arte Feminista sofreu alterações e evoluiu ao longo dos anos. Numa primeira fase (finais dos anos 60), devido à dificuldade das artistas em aceder às formas artísticas modernistas, como o Expressionismo Abstrato, a Arte Feminista assentou nos princípios do ativismo político e do trabalho colaborativo, de forma a combater as desigualdades de género e inscrever a experiência coletiva feminina no mundo da arte.

Por outro lado, na segunda fase (início da década de 70) as artistas feministas apoderam-se de materiais e práticas artísticas historicamente definidas como femininas, desvalorizadas e pouco utilizadas por homens artistas (e.g. artes decorativas, trabalhos manuais, materiais têxteis, bordados) e criaram obras que demonstravam a injusta omissão das mulheres na história e cultura ocidental, e reconhecer os contributos de mulheres artistas.

¹⁷ A segunda vaga do Movimento Feminista desenvolveu-se durante as décadas de 60 e 70, influenciada pelo Movimento dos Direitos Cívicos nos Estados Unidos da América, que acabou por se espalhar para outros países europeus.

Enquanto na primeira vaga do Movimento Feminista as mulheres lutaram pelo seu direito de voto, a segunda vaga teve como objetivos alcançar a igualdade de género e a criação de representações mais realistas e positivas das mulheres na arte e na cultura.

¹⁸ Não existe um estilo artístico que defina a Arte Feminista, visto que as artistas normalmente combinavam elementos de vários movimentos artísticos, como a Body Art, Performance Art e Arte Conceptual. Também não existiam limites para os materiais e meios utilizados pelas artistas, que variavam entre trabalhos manuais, bordados, fotografia, vídeo e materiais têxteis (The Art Story).

¹⁹ Em 1969 foi criada, em Nova Iorque, a Women Artists in Revolution. As artistas e ativistas que compunham esta organização criticavam as políticas do Whitney Museum e do Museum of Modern Art, e exigiam uma maior inclusão de mulheres artistas nas suas exposições. Assim sendo, em 1972 foi fundada a A.I.R. Gallery (Artists in Residence, Inc.), uma galeria dedicada a mulheres artistas. No mesmo ano, Judy Chicago e Miriam Schapiro fundaram o Feminist Art Program no California Institute of the Arts e organizaram o projeto *Womanhouse*. O projeto funcionou como uma instalação artística e um espaço para estudantes e artistas feministas realizarem performances, e esteve aberta ao público durante um mês. De acordo com Judy Chicago, o projeto *Womanhouse*: “fused collaboration, individual artmaking, and feminist education to create a monumental work with openly female subject matter” (Chicago em Foster, Krauss, Bois, Buchloh, 2005, p. 570).

Nesta fase foi criada uma das mais importantes obras da Arte Feminista, *The Dinner Party* [Fig. 1] (1974-1979) de Judy Chiacago. A obra produzida entre 1974 e 1979 apresenta um banquete numa mesa triangular composta por 39 pratos (com motivos florais, alusivos à vulva), cada um a representar uma figura feminina marcante para história ocidental (e.g. Mary Wollstonecraft, Christine de Pisan, Artemisia Gentileschi, Virginia Woolf...). O outro elemento presente na obra é o Heritage Floor, composto por azulejos com o nome de 999 mulheres que tiveram uma contribuição marcante na sociedade. Estão presentes nomes de figuras mitológicas, artistas, escritoras e ativistas, de forma a demonstrar as contribuições das mulheres em diferentes áreas da sociedade (Brooklyn Museum).

Deste modo, a obra é marcada por uma invisibilidade figurativa, no sentido em que, todas as mulheres homenageadas são representadas apenas pelos seus nomes e pelos pratos dispostos na mesa, sendo evocadas como fantasmas pela artista (Decent, 2016, p. 2).

A utilização destes fantasmas invisíveis funciona, por um lado, para reforçar o problema do apagamento das mulheres da história ocidental, e por outro, incentivar a reflexão sobre essa mesma ausência de forma a repará-la (Decent, 2016, p. 10). De modo geral, *The Dinner Party* é uma obra que pede ao público que pense nas implicações históricas das histórias coletivas das mulheres no presente e no futuro (Decent, 2016, p. 14).



Figura 1- Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974-1979, cerâmica, porcelana, têxteis, (1463 x 1463 cm), Coleção Brooklyn Museum

Foi também na década de 70 que a Arte Feminista e a Performance Art convergiram. Sendo a performance um meio onde os espetadores e artistas se encontram cara a cara, as artistas feministas conseguiam transmitir as suas mensagens eficazmente e também a um nível mais pessoal, devido à utilização dos seus próprios corpos e por não existir a separação entre a artista e a sua obra (Art Story). Uma das performances mais marcantes foi *Interior Scroll* [Fig. 2] (1975) de Carolee Schneemann.

A performance da artista norte-americana foi realizada pela primeira vez em 1975 na exposição *Women Here and Now* e caracterizou-se pelo seu dinamismo e componente ritualista. Carolee Schneemann executou uma sequência de ações (despiu-se em frente da audiência e de seguida começou a ler o seu livro *Cézanne, She was a Great Painter* (1975), enquanto pintava o seu corpo) que culminaram com a remoção e leitura de um pergaminho inserido no interior da sua vagina.

Em 1988, Schneeman revelou que o texto de *Interior Scroll* era dirigido à crítica e historiadora de arte Annette Michelson, que afirmou que as mulheres eram incapazes de aceder à lógica e racionalidade, sendo atributos encontrados apenas nos homens, e acrescentou que as mulheres eram apenas dotadas de emoção e intuição. Carolee Schneemann ao ter utilizado o seu próprio corpo e ter retirado o pergaminho da sua vagina, ratificou a ideia de que apenas as mulheres conseguem representar e falar sobre a experiência feminina. (Art Story). *Interior Scroll* tem, também, como objetivo proclamar a vagina como uma fonte de conhecimento e criatividade feminina, que está para além de ser apenas um órgão reprodutor e sexual (Horne, 2020, p. 11).



Figura 2 - Anthony McCall, treze fotografias de Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, 1975, Coleção Moderna Museet

A partir do final da década de 70 e com o começo dos anos 80, a Arte Feminista procurou examinar como a noção de feminilidade foi construída a partir das representações da Mulher nos mass media e cultura popular. Inspiradas pela publicação do artigo “Visual Pleasure and Narrative Cinema” de Laura Mulvey, as artistas feministas e as obras realizadas durante este período desenvolveram críticas sobre o olhar masculino e a objetificação dos corpos femininos (Chadwick, 2020, p. 472).

Os anos 80 ficaram marcados pela formação, em 1985, do grupo anónimo de mulheres artistas e ativistas, *The Guerrilla Girls*. Organizadas para protestar contra o sexismo, a desigualdade de género e a objetificação dos corpos femininos no mundo da arte, *The Guerrilla Girls* utilizavam (e continuam a utilizar) técnicas de design gráfico e publicidade para criarem posters (aplicados na via pública), de modo a captarem a atenção dos espetadores e criticarem de forma direta instituições culturais.

Em 1989 foi produzido o trabalho *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?* [Fig. 3], que contempla vários elementos característicos dos trabalhos das *Guerrilla Girls*, como a utilização de cores vibrantes como o amarelo e o rosa, a aplicação do texto com letras pretas em bold

e o uso do humor. Mas o elemento provavelmente mais relevante é a figura feminina representada. Retirada do quadro *La Grande Odalisque* do pintor francês Jean-Auguste-Dominique Ingres, a figura feminina é uma referência direta aos nus femininos da pintura ocidental e conseqüentemente ao olhar masculino e objetificação do corpo feminino presente neste tipo de obras. A figura feminina é, agora, representada com a máscara das Guerrilla Girls, fazendo referência, a um outro elemento característico do grupo.²⁰

Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum? é uma crítica direta à falta de representação de mulheres artistas nas coleções de museus consagrados, neste caso no Met. Museum. O trabalho foi realizado após uma visita do grupo ao museu americano, onde contabilizaram o número de obras de mulheres artistas e o número de obras de nus femininos realizados por homens. The Guerrilla Girls constataram que 85% das obras presentes na secção de Arte Moderna do museu, eram nus femininos e que apenas 5% das outras obras ali expostas, eram realizadas por mulheres artistas, confirmando as desigualdades de género e a objetificação das mulheres no mundo da arte.



Figura 3 - Guerrilla Girls, *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?*, 1989, serigrafia em papel, (27,9 x 71, 1 cm)

À semelhança das Guerrilla Girls, a artista americana Barbara Kruger também teve um papel fundamental no desenvolvimento da Arte Feminista durante a década de 80, através das suas obras com inspiração em posters publicitários e revistas (Hessel, K. 2022, p. 362). Facilmente reconhecíveis, as obras de Barbara Kruger são, na sua maioria, compostas por imagens a preto e branco e enquadradas por texto a branco com fundo vermelho vibrante.

Uma das obras mais impactantes de Barbara Kruger, *Untitled (Your body is a battleground)* [Fig. 4] foi realizada em 1989 para ser utilizada numa manifestação pro-choice (Movimento pró-escolha,

²⁰ The Guerrilla Girls utilizam máscaras de gorila para protegerem as suas identidades e desta forma manter o anonimato do grupo.

também denominado de Movimento pelo direito ao aborto) na cidade de Washington (Hessel, K., 2022, p. 362).²¹

A obra é composta por uma fotografia a preto e branco do rosto de uma mulher (a fotografia foi revelada em positivo e negativo) e é enquadrada por um texto, onde se pode ler o slogan “Your body is a battleground” (“O teu corpo é um campo de batalha”). Através desta obra e tendo em conta o contexto em que esta foi realizada, a artista norte-americana denunciou a opressão e a falta de controlo que muitas mulheres tinham sobre os seus corpos. Existe também uma clara divisão na obra, transmitida através da revelação da fotografia em positivo e negativo, aludindo, assim, para a divisão de opiniões que o tema do aborto provoca.

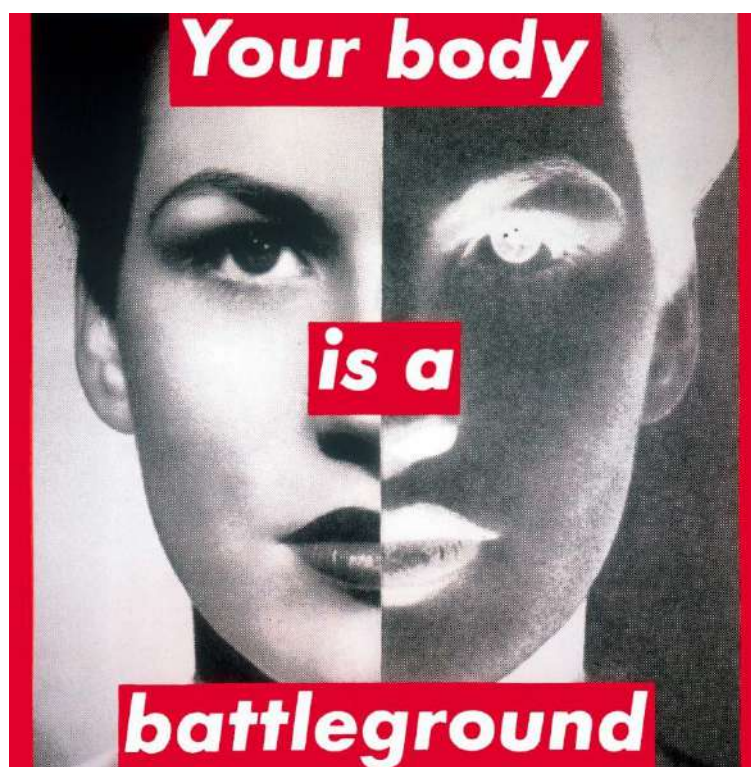


Figura 4 - Barbara Kruger, *Untitled (Your body is a battleground)*, 1989, serigrafia fotográfica em vinyl, (284, 48 x 284, 48 cm)

²¹ A manifestação foi organizada devido à crescente preocupação sobre a possibilidade de o Supremo Tribunal dos EUA limitar o acesso aos abortos. Muitos defensores do Movimento pelo direito ao aborto temiam a anulação da lei que despenalizou o aborto em 1973 através do caso jurídico *Roe vs. Wade*.

Apesar das tentativas para reverter a lei de 1973 terem sido constantes durante os anos 90 e 2000, assim como a realização de demonstrações e marchas a favor do aborto, a lei continuou em vigor até ao ano de 2022.

A 24 de junho de 2022, o Supremo Tribunal aprovou a reversão da lei aprovada após o caso *Roe vs. Wade*, o que possibilitou a proibição do aborto em vários estados. Esta reversão constitui, também, um retrocesso na luta pelos direitos das mulheres.

Deste modo, podemos concluir que a obra *Untitled (Your body is a battleground)* de Kruger é intemporal e é cada vez mais importante para demonstrar como o aborto constitui um direito fundamental para as mulheres.

Inspiradas pelo panorama sociopolítico da década de 80, as artistas continuaram a dar voz às suas histórias pessoais, e sobretudo dar visibilidade a comunidades minoritárias, através da denúncia da misoginia, sexismo e racismo presente nas grandes instituições artísticas (Hessel, K., 2022, p. 376). A produção artística desenvolvida nos anos 80 foi fundamental para o reconhecimento das mulheres artistas e de outros grupos minoritários pelas instituições artísticas, começando na década de 90, mas que só teve o seu auge a partir dos anos 2000.

O abandono dos meios artísticos tradicionais continuou na década de 90 e as artistas optaram por priorizar métodos mais experimentais, como a multimídia, arte digital, grandes instalações e também a criação de obras que envolvessem uma maior participação do público (Hessel, K, 2022, p. 380).

No entanto, houve artistas que decidiram apoderar-se de meios mais tradicionais que, até então, tinham sido dominados por homens artistas, como a pintura figurativa. Como indica Katy Hessel, as artistas reinventaram tradições da História da Arte, de forma a conseguirem exprimir a essência da década de 90, através da representação de eventos e de figuras da cultura pop.

Desde os anos 90 até à atualidade, as artistas feministas têm explorado a identidade de género em junção com outras questões, como a identidade racial, a fluidez de género, identidade queer, ambientalismo, entre outras. As novas gerações de artistas feministas têm um maior foco nas suas preocupações individuais, afastando-se um pouco da noção colaborativa no início do movimento (The Art Story).

Como já foi anteriormente mencionado, foi a partir da década de 90 e mais concretamente nos anos 2000, que as instituições começaram a dar uma maior visibilidade à produção artística de mulheres artistas, de artistas de minorias étnicas e queer.

Ao longo da década de 2000, foram produzidos vários eventos e exposições que puseram no centro do panorama artístico mulheres artistas e também de outros grupos minoritários.

Em 2005, foi realizada a 51ª Bienal de Veneza, também conhecida como a Bienal Feminista, tendo pela primeira vez duas mulheres curadoras, María de Corral e Rosa Martinez e um elevado número de mulheres artistas representadas (Chadwick, 2020, p. 587).²²

O pavilhão português presente na Bienal também teve uma grande presença feminina, tendo sido representado por Helena Almeida e com curadoria de Isabel Carlos. É também de referir que Joana

²² Apesar de ter recebido o título de Bienal Feminista, a 51ª Bienal de Veneza recebeu críticas por apresentar algumas contradições. Whitney Chadwick faz referência à obra *Benvenuti alla Biennale Femminista!* realizada pelas Guerrilla Girls. O poster apresenta a frase: “Bem-vindos à Bienal Feminista” e cartazes cor-de-rosa que indicam as contradições que marcaram a 51ª Bienal de Veneza: apesar do número de países representados ter aumentado, ainda houve uma ausência significativa de artistas do continente africano; pela primeira vez a curadoria da Bienal foi realizada por duas mulheres, mas durante as conferências de imprensa, foram introduzidas como as “raparigas de Espanha”, desvalorizando, assim, o seu trabalho enquanto curadoras.

Vasconcelos foi convidada pelas curadoras María de Corral e Rosa Martinez a expor na Bienal, pela primeira vez, a sua obra *A Noiva*.

Passados dois anos, em 2007, foi inaugurada no Museum of Contemporary Art de Los Angeles a exposição *WACK! Art and the Feminist Revolution*. A exposição não tinha como foco a Arte Feminista, mas sim, a relação entre a arte e o Movimento Feminista (Robinson, 2013, p.133).

A exposição também funcionou como uma oportunidade para os visitantes observarem, ao vivo, obras que tinham sido reproduzidas em publicações e fotografias a preto e branco, ou seja, foi possível contactar com obras que até então, raramente tinham sido expostas (Robinson, 2013, p. 134).

Estiveram representados na exposição cento e dezanove artistas e grupos artísticos, sendo a curadoria realizada em dezoito secções diferentes, como por exemplo: Goddess; Body Trauma; Female Sensibility; Gendered Space; Body as a Medium (Robinson, 2013, p. 134).

Também no ano de 2007, esteve presente no Museo de Bellas Artes de Bilbao a exposição *Kiss Kiss Bang Bang: 45 Years of Art and Feminism*. Ao contrário da *WACK!*, *Kiss Kiss, Bang Bang*, apresentou sessenta e nove obras, trinta e seis artistas e três grupos feministas de diferentes países que tiveram, e continuavam a ter, um impacto no desenvolvimento da Arte Feminista. As obras foram expostas tendo em conta cinco categorias, sendo definidas pelo curador Jabier Arakistain (Robinson, 2013, pp. 138-139). A primeira categoria era referente à luta pelos direitos das mulheres, tendo em conta a máxima “o pessoal é político”. A segunda estava relacionada com a construção cultural dos conceitos de género, sexo e sexualidade e a consequente denúncia de estereótipos sexistas. Já a terceira estava relacionada com as dificuldades de as mulheres terem controlo sobre os seus próprios corpos. A quarta era alusiva à denúncia da violência contra as mulheres. Finalmente, a quinta categoria estava relacionada com a prática feminista de dar visibilidade às mulheres e tentar reparar a sua ausência na história da humanidade.

Como já foi possível de constatar, a Arte Feminista, possui uma qualidade disruptiva, no sentido em que tem como objetivos principais, a eliminação de estereótipos, a criação de novas representações de grupos minoritários e a crítica dos conceitos estruturantes da História da Arte, que consequentemente afastaram as mulheres dos cânones artísticos.

Deste modo, vários autores articulam o conceito de feminismo com o conceito de pós-modernismo. Um exemplo destes autores é Craig Owens que em 1983 publicou o ensaio “The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism”, onde apresentou a interseção entre a crítica do feminismo ao patriarcado e a crítica do pós-modernismo à representação (Owens, 1983, p. 337).

Owens começa o seu ensaio por definir o conceito de pós-modernismo, como uma crise da autoridade cultural, mais especificamente a autoridade que a cultura europeia e as suas instituições culturais possuíram ao longo de vários séculos (Owens, 1983, p. 335).

Como indica Craig Owens, durante o período moderno a autoridade das obras de arte residia na representação autêntica da visão do mundo e na universalidade da estética utilizada nessa mesma representação. Por sua vez, o pós-modernismo não aceita tal autoridade e pretende romper com a mesma (Owens, 1983, p. 336).

O autor afirma, ainda, que os sistemas de representação ocidentais admitem apenas uma visão, a do sujeito representacional como sendo homem. Desta forma, o ocidente valida algumas representações (neste caso, realizadas por homens artistas) e desvaloriza outras realizadas por mulheres e diversos grupos minoritários. (Owens, 1983, pp. 336-337).

Assim sendo, o pós-modernismo opera de forma a expor e dismantelar este tipo de sistemas de poder (Owens, 1983, p. 337), assim como a arte feminista pretende resgatar as mulheres artistas e práticas artísticas desvalorizadas, produzir novas representações e assegurar às mulheres lugares em espaços consagrantes.

Capítulo I – Helena Almeida²³

É possível definir o ano de 1967 e a primeira exposição individual na Galeria Buchholz como o grande começo da carreira de Helena Almeida. Esta exposição realizou-se pouco tempo depois do regresso da artista de Paris²⁴, onde contactou com a realidade artística da cidade francesa daquela época (Sardo, 2019, p. 9). Deste modo, as obras criadas durante este período foram marcadas pela utilização do suporte das telas (grades) e o fator tridimensional dos elementos pictóricos (Braz, 2007, p.19 e p. 27). As estruturas de madeira das telas eram reveladas e davam a sensação de que não conseguiam suportar a pintura que transbordava para fora destas.²⁵

Já a década de 70, mais precisamente a partir do ano de 1974, marcou uma viragem na obra de Helena Almeida, através da utilização da fotografia como *medium* privilegiado, e por a artista ter passado a ser a protagonista principal das suas obras.²⁶ Esta altura assinalou, também, em Helena Almeida o fortalecimento de um sentimento de crise perante a pintura e o seu estado naquela época. Assim sendo, de forma a desenvolver a sua pesquisa sobre a pintura como meio artístico e a sua potencialidade, a artista desenvolveu algumas séries sendo de destacar: *Pintura Habitada* e *Estudo para um enriquecimento interior*. Estas duas séries potenciaram a reflexão sobre a pintura e o repensar dos elementos que a constituíam.

Em ambas as séries o *medium* utilizado é a fotografia à qual são aplicadas manchas de tinta acrílica. O corpo da artista, principalmente a sua face e as suas mãos acabam por ter um papel central nas diversas obras que compõem estas duas séries.

Um outro elemento comum destas séries é a fusão entre o corpo de Helena Almeida e a tinta. São trabalhos que representam a corporalidade do ato de pintar e o processo da tinta se transformar a partir do corpo da artista (Coelho, 2012, p. 210).

²³ Maria Helena de Castro Neves de Almeida nasceu em Lisboa no ano de 1934. Filha do escultor Leopoldo de Almeida, a artista cresceu envolta de práticas artísticas e vivenciou de perto o trabalho do seu pai. Helena Almeida, acabou por herdar o atelier do seu pai, local que passou a ser o plano de fundo para as suas obras fotográficas desde a década de 70.

Casou-se com o arquiteto e escultor Artur Rosa (1926-2020), que teve um papel fundamental nas suas obras, sendo ele a captar as fotografias.

A artista portuguesa faleceu aos 84 anos em 2018.

²⁴ Em 1961 Helena Almeida, participou na II Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian e em 1964, partiu para Paris após ter recebido uma bolsa de estudos da mesma fundação, regressando a Portugal no ano seguinte.

²⁵ Uma das obras que demonstra este processo é *Sem Título* de 1968, onde a estrutura de madeira da tela é revelada, não conseguindo suportar a pintura que transborda para fora da tela.

²⁶ Tal afirmação não invalida o facto de Helena Almeida ter utilizado a fotografia e o seu corpo em obras no final da década de 60, como *Tela rosa para vestir* de 1969. Mas é na década de 70 que o uso da fotografia e a autorrepresentação da artista se generalizam.

Como indica Maria Luísa de Sousa Coelho, este tipo de representações são, até certo ponto, alusivas às performances *Anthropométries* de Yves Klein. Tanto Helena Almeida, como Yves Klein usam o corpo como meio para criar objetos de arte, através da inscrição física dos corpos na obra de arte (Coelho, 2012, p. 211). Um outro elemento que liga os dois artistas é o facto de Helena Almeida utilizar, em várias das suas obras, um pigmento azul semelhante à tonalidade criada por Klein, denominada de Internacional Klein Blue.

Apesar das semelhanças entre os dois artistas, são as suas diferenças que demarcam a forma como os corpos femininos são vistos e utilizados por ambos. Ao usar modelos femininos nus como pincéis humanos, Yves Klein apresenta a Mulher como um objeto a ser utilizado pelo artista masculino e que não possui qualquer poder criativo. Em contraste, Helena Almeida toma controlo do próprio corpo e utiliza-o como suporte para as suas obras de forma a demonstrar que os corpos femininos têm, também, o poder de criação artística (Coelho, 2012, p. 211).

Outra série desta época que dá continuidade à problemática sobre os elementos pictóricos é a *Desenho Habitado*. Helena Almeida utiliza fios de crina que são alusivos às linhas desenhadas com carvão que compõe desenhos. Através destes fios, a artista confere uma corporalidade ao desenho, este passa a ser tangível, manuseado e habitado pela artista. O mesmo acontece nas séries *Pintura Habitada* e *Estudo para um enriquecimento interior*, mas através da aplicação de tinta acrílica sobre as fotografias a preto e branco.

As décadas seguintes vieram trazer uma nova mudança nas obras de Helena Almeida, a sua face deixou de estar presente, passando a ser coberta por tecido negro ou escondida pelas poses da artista. O foco principal passou a ser as suas mãos e o seu corpo nos anos 80 e 90 (e.g. *Negro exterior* (1981), *Negro agudo* (1983), *Saída Negra* (1995), *Desenho* (1999)), como também o seus pés e pernas na década de 2000 (e.g. *Dentro de mim* (2000), *Seduzir* (2002), *Desenho* (2014)).

Apesar de Helena Almeida ser a protagonista das suas obras, não é possível entendê-las como autorretratos, visto que a artista representa o seu papel enquanto pintora e em momentos de criação, não existindo, assim, referências autobiográficas e pessoais. Deste modo, estas obras são encenações criadas e executadas por Helena Almeida, onde a artista aparece como uma ficção. Assim, as obras de Almeida não pretendem representar uma identidade fixa e subjetiva.²⁷

²⁷ A ausência de subjetividade nas obras de Helena Almeida é concretizada através da omissão da face da artista (em algumas obras a sua cara aparece desfocada (e.g. *Sente-me* (1979)), noutras ocasiões é tapada por tecidos negros (e.g. *Negro Exterior* (1981)) e por vezes é cortada, havendo apenas o foco no seu torso e pernas (e.g. *Seduzir* (2002)).

Não são auto-retratos pois não encontro neles a minha “subjetividade”, mas sim o meu “plural” que faço comparecer numa espécie de cena. (...) No entanto, posso dizer que são encenações executadas num pequeno, ou por vezes grande, enquadramento (no sentido quadro/teatro) em que apareço como uma ficção (Helena Almeida, fevereiro de 1994 em *Dramatis Persona: Variações e fuga sobre um corpo*, p. 84).

A sua obra é o seu corpo e o seu corpo é a sua obra.²⁸ Helena Almeida utiliza o seu corpo como meio para a criação da sua arte. É um corpo que habita o espaço das telas, dos desenhos e das pinturas, e que passa por várias transformações: é tapado por manchas de tinta, coberto por vestidos e tecidos negros, escondido por espelhos e que envelhece, sem nunca esconder as marcas do tempo passado. É sobretudo um corpo feminino que afirma o seu papel de pintora, mas também é um corpo que integra a própria obra, fazendo parte da mesma.

• **Série *Pintura Habitada* (1974-1977)**

Criada, aproximadamente, entre os anos de 1974 e 1977, a série *Pintura Habitada* marcou uma viragem na obra de Helena Almeida. A utilização da fotografia como o *medium* principal, generalizou-se, assim como, a presença da artista e do seu corpo nas suas obras.

Uma das obras pertencentes a esta série é *Pintura Habitada* de 1976 [Fig. 5], concebida, como já foi mencionado anteriormente, durante um período de reflexão da artista sobre o estatuto da pintura, como meio pictórico e os elementos que o constituem. Assim sendo, esta obra, e as outras que pertencem a esta série, foram criadas para darem continuidade à pesquisa que Helena Almeida havia começado já no final da década de 60, sobre os limites e as potencialidades da pintura.

A obra *Pintura Habitada* de 1976 é constituída por sete fotografias a preto e branco, sendo que cada uma delas mede 46 centímetros de comprimento e 40 centímetros de largura. Em todas as fotografias foram aplicadas manchas de tinta acrílica azul (uma mistura de azul-cobalto com azul-ultramarino)²⁹.

²⁸ Referência ao título da exposição, *A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra*, que esteve patente no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, em 2015.

²⁹ Numa entrevista a Isabel Carlos, Helena Almeida afirmou: “É uma mistura de azul-cobalto com azul-ultramarino. É o azul mais energético que eu consegui fazer e que simultaneamente associo com o espaço. Não podia ser vermelho, verde ou amarelo. Tinha que ser uma cor que tivesse a ver com estas duas ideias: energia e espaço”.

Começando pelos elementos diretamente expressos, é apresentada em primeiro lugar a tinta acrílica que se vai espalhando ao longo das sete fotografias. De seguida, o pincel é outro elemento que está presente nas primeiras três imagens e constitui um dos objetos mais importantes para a criação pictórica. Os outros elementos presentes são o processo de criação e o papel de Helena Almeida como pintora. Estes elementos são demonstrados através do corpo da artista, do seu posicionamento e dos seus movimentos nas três primeiras fotografias. Finalmente, os elementos que estão indiretamente visíveis centram-se no fundo branco das fotografias. Por um lado, a brancura do fundo remete para a tela em branco, pronta a ser pintada e por outro lado este fundo é a uma das paredes do atelier de Helena Almeida, indicando, assim, o espaço de criação artística.

Um aspeto a ter em consideração nesta obra (e nas outras que pertencem a esta série) é a sequencialidade das fotografias. No caso da *Pintura Habitada* de 1976, a sequência das fotografias constrói uma narrativa essencial para a discussão do papel da artista como “sujeito da obra” e “sujeito na pintura” (Braz, 2007, pg. 69). Através da posição do seu corpo e dos seus movimentos nas três primeiras imagens, Helena Almeida, como pintora, encontra-se no momento de criação, ou seja, é o “sujeito da obra”. Passado o momento de criação, a pintora acaba por ficar completamente coberta pela tinta azul na quarta imagem, aludindo para a finalização da pintura. Mas a narrativa continua e na quinta imagem temos a revelação de uma das mãos de Helena Almeida, que vai desviando a mancha de tinta, até que desvenda um pouco do seu corpo na sétima e última fotografia desta sequência. Assim, a partir da quinta imagem existe uma mudança no papel da pintora, que passa de “sujeito da obra” para “sujeito na pintura”, promovendo, assim, o contacto direto entre a pintora e a pintura que é representada pela mancha de tinta. Esta mudança simboliza, também, a possibilidade de a artista conseguir habitar a pintura, remetendo para o título da obra.

Esta sequencialidade é, também, indicativa da qualidade performativa da obra. A performance é realizada através do corpo de Helena Almeida e dos seus movimentos executados ao longo das fotografias. É possível afirmar que a performance de Helena Almeida, aplicada ao *medium* fotográfico, tem as suas bases na Performance Art. À semelhança das performances desenvolvidas em meados da década 70, as Pinturas Habitadas de Helena Almeida apresentam uma componente ritualista no que toca ao seu processo de criação. A artista começa por planificar as poses e os gestos em desenhos e de seguida encena essas mesmas poses em frente da objetiva da câmara fotográfica. O ritual é finalizado com a aplicação da tinta acrílica sobre as fotografias reveladas.

Helena Almeida ao se autorrepresentar a pintar, expressa a ideia da Mulher como um ser ativo, que deixa de ser um objeto de prazer e inspiração face ao olhar masculino e passa ela, também, a ter o poder de criação.

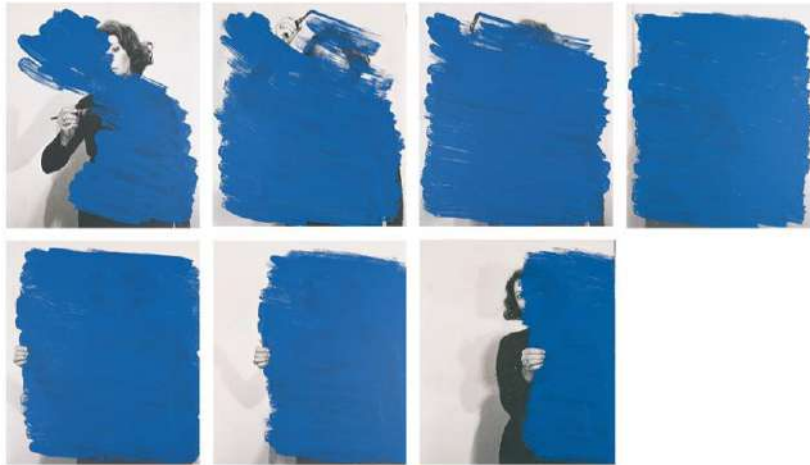


Figura 5 - Helena Almeida, *Pintura Habitada*, 1976, 7 fotografias a preto e branco e tinta acrílica, (46 x 40 cm cada), Coleção Módulo - Centro Difusor de Arte

O empoderamento da figura feminina é elevado a outro nível na obra *Pintura Habitada* de 1974 [Fig. 6]. Neste caso, Helena Almeida adota a posição de artista e de modelo, sem nunca reverter esses papéis, de forma a desenvolver novas representações que negam a oposição entre o corpo feminino da modelo e o corpo masculino do artista (Coelho, 2012, p. 255). Deste modo, Helena Almeida aparece coberta por tecidos brancos, alusivos aos que eram utilizados tradicionalmente pelos modelos femininos, enquanto pinta com o seu pincel sobre um cavalete vazio. Existe, assim, uma revisão da tradição artística, visto que Almeida é ao mesmo tempo modelo e pintora, objeto e sujeito da obra (Coelho, 2012, p. 255). Helena Almeida ao utilizar os objetos da criação artística, como o pincel e o cavalete, apodera-se do domínio masculino sobre o mundo da arte. Desta forma, Almeida recusa aceitar a passividade designada ao sexo feminino e consolida o seu lugar no panorama artístico dominado pelo sexo masculino (Coelho, 2012, p. 255).



Figura 6 - Helena Almeida, *Pintura Habitada*, 1974, 6 fotografias a preto e branco e tinta acrílica (38,5 x 48, 5 cm (x 3); 48, 5 x 58, 5 cm (x 1); 32 x 58, 5 cm (x 2)), Coleção Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC)

- **Série *Sente-me, Ouve-me, Vê-me* (1978-1980)**

Após a criação da série *Pintura Habitada*, Helena Almeida dedicou-se durante o período entre os anos de 1978 e 1980 à produção da série *Sente-me, Ouve-me, Vê-me*. A série é composta por várias obras fotográficas, uma peça videográfica e uma peça de som.

A série é repleta de oposições, visto que as imagens representam situações opostas aos vocativos que lhes dão título. No caso de *Ouve-me* [Fig. 7], Helena Almeida representa o silêncio que ocorre devido à dificuldade em se exprimir oralmente. Já em *Sente-me* [Fig. 8], a artista exprime um afastamento físico, devido à impossibilidade de sentir o outro.

Outro aspeto a ter em consideração é o facto de Helena Almeida usar vocativos nos títulos das obras desta série, de forma a se dirigir diretamente ao espetador. Deste modo, a artista pede que oiçam o que ela tem a dizer e que sintam o que ela tem a transmitir. Estes vocativos incentivam, também, o espetador a refletir sobre a passividade da condição feminina e da ausência de mulheres artistas nos cânones artísticos.³⁰

Voltando à obra *Ouve-me*, a ideia da impossibilidade de falar é transmitida através da forma como a palavra “ouve” é inscrita sobre os lábios de Helena Almeida, dando a aparência de que a boca da artista está cosida com pontos que lhe dificultam a fala. Apesar desta dificuldade, a artista tenta pronunciar a palavra “ouve” ao longo das dezasseis fotografias que compõem esta obra.

É possível afirmar que a obra *Ouve-me* funciona como uma representação e/ou uma crítica da condição da mulher que é subjugada ao silêncio e à passividade (Isabel Carlos em Coelho, 2012, p. 196). Desta forma, a obra partilha características com a Arte Feminista dos finais da década 60 e dos meados dos anos 70, por tentar dar voz e afirmar a presença feminina, enquanto denuncia a dificuldade das mulheres se expressarem num contexto artístico dominado pelo sexo masculino (Coelho, 2012, p. 218). Helena Almeida, opõe-se, assim, à ausência das mulheres nos cânones artísticos e inscreve o seu corpo feminino como um meio de criação ativo, de forma a garantir um espaço representativo e assertivo para outras mulheres (Coelho, 2012, p. 218).

Esta oposição face à condição feminina é, também, marcada por uma posição desafiadora e ousada da artista, transmitida através das expressões dos seus lábios. Em algumas das fotografias Helena Almeida expõe a sua língua, num gesto quase provocatório, e na última imagem a artista emite um sorriso firme. Deste modo, Almeida representa-se como uma figura determinada em lutar contra o silenciamento das mulheres e com o objetivo de as empoderar.

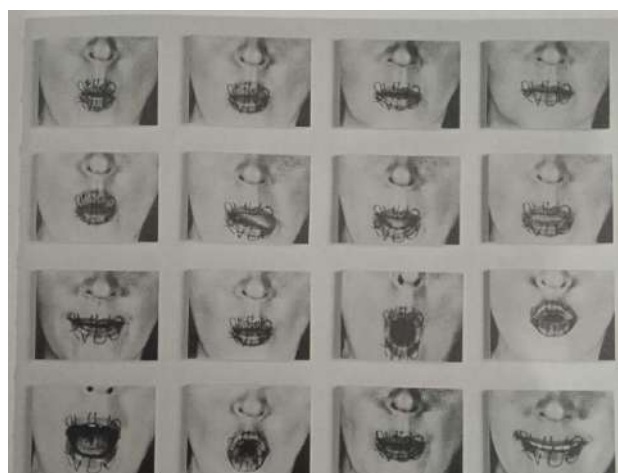


Figura 7 - Helena Almeida, *Ouve-me*, 1979, 16 fotografias a preto e branco, (19, 7 x 25, 7 cm cada), Coleção Caixa Geral de Depósitos

³⁰ É possível afirmar que esta qualidade reflexiva da obra de Helena Almeida é remanescente da obra *The Dinner Party* de Judy Chicago.

Relativamente à obra *Sente-me*, a impossibilidade de sentir é transmitida através do afastamento sequencial de Helena Almeida e é fortalecida pela utilização do vocativo como um pedido aos espetadores para sentirem a artista e conseqüentemente a sua obra.

Por outro lado, o afastamento sequencial da figura de Helena Almeida representa a ausência das mulheres nos cânones artísticos e nos outros setores da sociedade. A cada fotografia a face da artista vai se afastando até deixar de ser perceptível. Este afastamento e conseqüente perda de percepção do rosto de Helena Almeida, podem ser indicativos da problemática das mulheres artistas. Apesar da existência de mulheres artistas há vários séculos, a sua presença nos cânones e grandes instituições artísticas foi-lhes quase sempre negada, fazendo com que as suas vidas e obras caíssem em esquecimento.

É também possível haver outra leitura da obra, se tivermos em conta uma nova seqüência das fotografias. Neste caso, a seqüência é invertida, tendo início na fotografia do canto inferior direito e acabando com a fotografia no canto superior esquerdo. Assim, em vez de existir um afastamento de Helena Almeida, há uma aproximação e conseqüentemente um contacto com a artista. Na penúltima fotografia desta seqüência observamos um dedo que entra em contacto com um dos olhos de Helena Almeida, e na última fotografia a artista abre o seu olho de forma a encarar diretamente o espetador. Desta forma, podemos concluir que Helena Almeida apela aos espetadores que estes se aproximem e entrem em contacto com a sua obra.

De forma geral, a obra *Sente-me* representa o afastamento das mulheres artistas dos cânones artísticos, mas também apela diretamente aos espetadores que entrem em contacto com obras de mulheres artistas, de forma a reparar a sua ausência no mundo da arte.

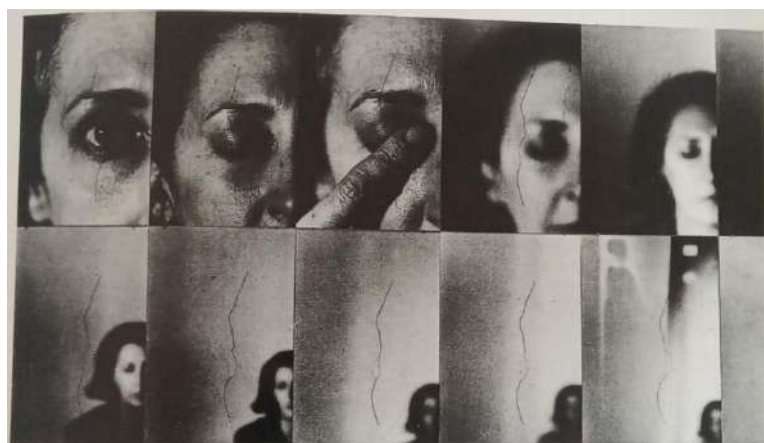


Figura 8 - Helena Almeida, *Sente-me*, 1979, 10 fotografias a preto e branco, (32 x 22 cm cada), Coleção Particular

- **Série *Seduzir* (2002)**

A série *Seduzir*, produzida durante o ano de 2002, tem como foco principal as pernas e os pés de Helena Almeida. A centralidade nestas partes do corpo, as posições em que se encontram e o título da série, são alusivos à ideia de que os corpos femininos são objetos de prazer e desejo sexual perante o olhar masculino.

De acordo com Maria Luísa de Sousa Coelho, a série *Seduzir* explora a relação entre o corpo feminino sexualizado e o desejo masculino de observar esse mesmo corpo (escopofilia), de forma a ridicularizar esse tipo de comportamento. Helena Almeida questiona, também, como é que a pressão da idealização e sexualização dos corpos femininos podem afetar negativamente as vidas das mulheres (Coelho, 2012, p. 219).

As fotografias que compõem esta série exibem apenas a parte inferior do corpo de Helena Almeida, havendo assim uma omissão da sua face e por sua vez da sua subjetividade.³¹ Desta forma, é possível encontrar nestas obras da artista portuguesa, o desenvolvimento do conceito de objetificação sexual. Tendo em conta a definição de Barbara L. Fredrickson e Tomi-Ann Roberts, a objetificação sexual refere-se à experiência de ser visto e tratado como um corpo ou partes de um corpo, sendo apenas valorizado pelo seu uso por outras pessoas. Durante este processo a pessoa que é alvo da objetificação perde a sua autonomia e subjetividade. Helena Almeida em *Seduzir*, representa-se como um corpo, tendo como foco principal as suas pernas, de forma a demonstrar o processo de objetificação sexual. Ao decidir omitir a sua face, Almeida faz, também, referência à perda de subjetividade, resultante da objetificação sexual.

Por sua vez, uma das fotografias desvenda o pescoço da artista e revela também as suas rugas, evidenciando o envelhecimento do seu corpo [Fig. 9]. Ao destacar as marcas que o tempo deixou nas suas pernas e no seu pescoço, Helena Almeida distancia-se das representações canónicas dos corpos femininos, jovens e perfeitos (Coelho, 2012, p. 220).

Por outro lado, a aplicação de tinta acrílica vermelha sobre um dos pés da artista, demonstra uma sensação de paixão e sensualidade [Fig. 10]. Apesar de Helena Almeida adotar gestos tipicamente associados à sensualidade feminina (elevar a saia e o uso de saltos altos), a encenação destes gestos é desleixada e desajeitada, de forma a ridicularizar as representações exageradas da sedução feminina³² (Coelho, 2012, p. 220).

³¹ A ausência de subjetividade na obra *Seduzir*, pode, também, ser indicativa da pluralidade do tema. O corpo aqui representado pode ser ele, também, o corpo de outras mulheres que são subjugadas ao olhar masculino.

³² As encenações desajeitadas são, ainda, mais evidentes na fotografia da figura 9, devido à colocação dos pés e das mãos tortos e voltados para dentro. Deste modo, Helena Almeida rejeita representar-se em conformidade com as imagens idealizadas e sexualizadas dos corpos femininos. Esta rejeição é ainda reforçada pelo facto de a artista estar descalça (ou seja, rejeita um dos elementos associados à sedução feminina: os sapatos de salto alto) e posicionar os sapatos de salto alto em frente dos seus pés.

A adoção de uma postura sensual por parte de Helena Almeida, remete-nos novamente para Fredrickson e Roberts, neste caso, para o conceito de auto objetificação. Podemos concluir, que Helena Almeida, ao se representar como um objeto a ser observado, demonstra como algumas mulheres assumem uma postura observadora dos próprios corpos, monitorizando-os com o objetivo de alcançarem os padrões de beleza estabelecidos. Como já foi possível de verificar, o processo de auto objetificação tem efeitos negativos na qualidade de vida das mulheres, sobretudo na sua saúde mental.

A série *Seduzir* funciona como uma contradição às representações sexualizadas dos corpos femininos e expõe a opressão que estas infligem nas mulheres. Fica, também, implícito que a importância que é dada à aparência física dos corpos femininos pode ter graves consequências nas vidas das mulheres (Maria Almeida Lima em Coelho, 2012, p. 221).³³



Figura 9 - Helena Almeida, *Seduzir*, 2002, fotografia a preto e branco, (189 x 124 cm), Coleção Fundação Calouste Gulbenkian - CAMJAP



Figura 10 - Helena Almeida, *Seduzir*, 2002, fotografia a preto e branco e tinta acrílica, (194 x 124, 5 cm), Coleção Fundação Calouste Gulbenkian - CAMJAP

³³ Este sentimento de perigo e violência é transmitido, novamente, através da mancha de tinta acrílica vermelha.

Capítulo II - Paula Rego³⁴

É inevitável que a vida pessoal de artistas possa ter alguma influência nas suas obras e Paula Rego não é exceção. Uma das bases fundamentais da arte de Paula Rego é a tradição de contar histórias e a criação de várias narrativas, algo que a artista teve contacto desde cedo, através da sua avó materna. Este processo narrativo que tomou forma em pinturas e desenhos, tornou-se numa ferramenta para a artista conseguir exprimir-se, e de certa forma tentar combater injustiças.³⁵

As colagens da década de 60 mostram a consciência social e política de Paula Rego. São obras marcadas pela abstração, a violência e liberdade com que as figuras sobrevoam o espaço da tela. É de destacar obras como, *Exilio* (1963), *Cães de Barcelona* (1965), *Iberian Dawn* (1962) e *Salazar a vomitar a Pátria* (1960), que denunciam a opressão política, vivida em Portugal como também em Espanha, fortalecendo o sentimento de descontentamento da artista.

Já na década de 80, Paula Rego abandona as colagens abstratas para começar a desenvolver obras figurativas, retratando relações familiares e interpessoais de poder e submissão. Inicialmente, com a série *Macaco Vermelho* (1981), as figuras humanas transformam-se em animais, exibindo comportamentos animais, algo que também acontece na obra *Proles Wall* (1984), inspirada no livro de George Orwell, *1984*.

Em meados da década de 80 a figura feminina passa a ser central na obra de Paula Rego, deixando a figura masculina em segundo plano ou até mesmo fazendo referências sem a mostrar diretamente. É importante mencionar a série *A Menina e o Cão* (1986), em que a figura da menina assume o papel de cuidadora, mas ao mesmo tempo possui poder sobre a figura impotente do cão (podendo representar um homem).

Paula Rego passa a representar a Mulher de uma forma mais naturalista, sem nunca obedecer aos padrões convencionais de beleza. As mulheres de Paula Rego são poderosas, musculadas, quase masculinas, apresentam-se por vezes com poses, consideradas provocatórias ou pouco femininas, de perna aberta ou a levantarem as suas saias. Paula Rego dá voz às mulheres e conta as suas histórias, sempre com o objetivo de quebrar estereótipos e combater injustiças.

³⁴ Maria Paula Figueiroa Rego nasceu a 26 de janeiro de 1935 na cidade de Lisboa. Ao ter nascido numa família liberal, Paula Rego teve desde cedo contacto com a cultura inglesa e também com as artes plásticas devido à sua mãe ter estudado pintura, apesar de nunca ter exercido a profissão de pintora.

Quando ainda estudava na Slade, Paula Rego conheceu o artista britânico Victor Willing (1928-1888) com quem se casou e teve três filhos (Caroline, Nick e Victoria). Victor Willing tornou-se, também, numa grande influência, tendo um papel fundamental na obra e processo criativo da artista portuguesa.

Em 1961 participou na exposição coletiva: II Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian e no ano seguinte ganhou uma bolsa de um ano, providenciada pela Fundação Calouste Gulbenkian. Foi no ano de 1966 que se deu a sua grande estreia em solo nacional, com a sua primeira exposição individual na Galeria de Arte Moderna da Sociedade Nacional de Belas Artes.

A partir de 1975, a artista portuguesa fixou a sua residência na cidade de Londres, onde viveu até ao seu falecimento a 8 de junho de 2022.

³⁵ “(...) Therefore, the flight into storytelling. You paint to fight injustice.” Paula Rego em McEwen, 1993, p. 17

Com diversas influências que vão desde as revistas espanholas *Pluma y Lapis* and *Blanco y Negro* (McEwen, 1993, p. 39), passando pelos contos tradicionais e de fadas, chegando até aos filmes de Walt Disney, Paula Rego narra e cria histórias, que por vezes ambíguas, permitem que as pessoas que interagem com as suas obras façam as suas próprias leituras, criando, assim, novas histórias.

- **Série *O Macaco Vermelho* (1981)**

Com o início da década de 80, Paula Rego abandonou as colagens abstratas que marcaram as suas obras entre os anos 60 e 70 e voltou para a figuração, utilizando maioritariamente figuras de animais de forma a representar, alegoricamente, comportamentos animais que os seres humanos possuem.

Uma das obras pertencentes a este período é a série *O Macaco Vermelho*, realizada em 1981 e composta por cinco pinturas a tinta acrílica sobre papel.³⁶ As pinturas apresentam uma sequencialidade de acontecimentos e narram, desta forma, o drama amoroso entre três personagens: o Macaco Vermelho, a sua mulher e o Urso.

A inspiração para a realização desta série partiu do marido de Paula Rego, Victor Willing, que lhe falou sobre um brinquedo que teve quando era criança, um teatro composto por três personagens: um macaco, um urso e um cão sem uma orelha (McEwen, 1993, p. 105). Devido à importância que as figuras femininas têm nas obras de Paula Rego, e também pela sua vontade de retratar problemas familiares e triângulos amorosos, a personagem do cão foi substituída pela Mulher do Macaco Vermelho.

Começando pela obra *O Macaco Vermelho bate na Mulher* [Fig. 11], esta representa o momento em que o Macaco descobre que a sua Mulher está a ter um relacionamento extraconjugal com o Urso e que o filho que traz aos seus braços é possivelmente fruto desse mesmo relacionamento.³⁷ Furioso face a esta revelação, o Macaco Vermelho ergue o seu punho para bater na sua Mulher. A raiva do Macaco é representada através da sua face: as narinas estão dilatadas, as sobrancelhas elevadas e os dentes cerrados (Manzano, 2008, p. 111).

A utilização da cor é, também, um elemento fundamental para o entendimento da obra. O Macaco é retratado com pelagem vermelha, que por sua vez representa a fúria que sente ao descobrir que foi traído. O vermelho, neste contexto, pode, ainda, representar a violência infligida pelo Macaco e o

³⁶ De forma a desenvolver o tema proposto na presente dissertação, serão analisadas, apenas, duas das pinturas que compõem a série: *O Macaco Vermelho bate na Mulher* e *A Mulher corta o rabo ao Macaco Vermelho*. Relativamente às restantes pinturas, serão apenas referenciadas quando forem relevantes para a análise.

³⁷ O enredo amoroso desta série começa na obra *O Macaco Vermelho oferece ao Urso uma Pomba Envenenada*, onde o Macaco Vermelho oferece ao Urso uma pomba, que é na verdade, a sua mulher (Manzano, 2008, p. 110). Esta oferta não traz preocupações ao Macaco, pois este acredita que a sua mulher não o irá trair. Tudo muda na obra *O Macaco Vermelho bate na Mulher* quando o Macaco descobre que houve, efetivamente, uma relação extraconjugal entre a sua Mulher e o Urso.

perigo que a Mulher corre se mantiver este relacionamento. Este sentimento de risco é, também, transmitido pela face do Macaco que tem a aparência de uma caveira, aludindo para um desfecho trágico, que por vezes marca as situações de violência doméstica. Por outro lado, a Mulher é retratada com uma tonalidade esverdeada e desvanecida, aludindo para a sua fragilidade face à situação em que se encontra. O contraste entre a cor do Macaco e a cor da Mulher, revela a desigualdade de poder entre ambos. A Mulher apresenta uma posição passiva e de vítima enquanto o Macaco revela uma posição ativa e de agressor.



Figura 11 - Paula Rego, *O Macaco Vermelho bate na Mulher*, 1981, tinta acrílica sobre papel (61 x 105 cm), Coleção da artista

Relativamente à obra *A Mulher corta o rabo ao Macaco Vermelho* [Fig. 12], os papéis das personagens são invertidos. A Mulher ao cortar o rabo do Macaco passa a ser a agressora, enquanto o Macaco torna-se a vítima. Esta mudança é também representada através da cor da Mulher. Ela deixa de ser retratada com a tonalidade esverdeada e passa a ter uma coloração vermelha, fazendo referência, novamente, para a ideia de violência e neste caso de vingança.³⁸

Um outro elemento a ter em conta é a cauda do Macaco. Esta é representada através da mancha verde que se encontra ao lado da Mulher. A mudança da cor da cauda de vermelho para verde é significativa da mudança de poder do Macaco. A cor verde faz alusão à posição de fraqueza e fragilidade em que o Macaco se encontra neste momento. Já o corte da cauda, simboliza a separação e o fim do relacionamento entre o Macaco e a sua Mulher.

³⁸ É, também, importante de mencionar o facto de a coloração vermelha da Mulher ser mais garrida, em comparação com a do Macaco. Isto poderá significar o aumento do poder da Mulher (evidenciando, novamente a desigualdade de poder), assim como, o peso da dor que esta infligiu no Macaco.



Figura 12 - Paula Rego, *A Mulher corta o rabo ao Macaco Vermelho*, 1981, tinta acrílica sobre papel (68 x 101 cm)

- ***O Sonho de José* (1990)**

A obra *O Sonho de José* [Fig.13] foi produzida em 1990 durante o período em que Paula Rego foi nomeada “Artista Associada” pela National Gallery. Uma das tarefas principais da “Artista Associada” é utilizar diretamente obras que pertencem à coleção da National Gallery. No caso de *O Sonho de José*, a obra foi inspirada no quadro *O Sonho de São José* (1642-1643) [Fig. 14] do artista francês Philippe de Champaigne.

As semelhanças entre as duas obras centram-se sobretudo nos seus títulos e também no facto de as figuras da Virgem Maria e do Anjo no quadro de Paula Rego serem quase idênticas às que estão presentes na pintura de Philippe de Champaigne. Deste modo, é possível desenvolver a narrativa de que a jovem artista presente no quadro de Paula Rego está a realizar a sua versão da obra *O Sonho de São José* de Philippe de Champaigne.³⁹

A criação do *O Sonho de José* foi impulsionada pela vontade de Paula Rego representar uma rapariga a retratar um homem⁴⁰, e pelo primeiro contacto que a artista teve com a pintura do artista francês.

Queria muito pintar uma rapariga a retratar um homem, porque esta inversão de papéis é interessante.

Como vê, ela adquire poder ao fazê-lo. E depois fui lá acima e vi o quadro de Philippe de Champaigne,

³⁹ John McEwen faz uma observação sobre as diversas camadas que o quadro de Paula Rego apresenta: “It is, therefore, not a picture within a picture, but a picture within a picture about the making of another picture based on a picture that is not in the picture!” (McEwen, 1993, p. 194). O autor aponta também para a centralidade que o papel de Paula Rego enquanto artista tem neste quadro, afirmando que o *Sonho de José* sumariza o seu trabalho enquanto “Artista Associada” da National Gallery.

⁴⁰ Deste modo, Paula Rego inverte os papéis canónicos do artista masculino e do modelo feminino, empoderando a figura feminina.

que nunca tinha visto, e as duas coisas fundiram-se de uma forma estranha (Paula Rego em *Paula Rego: Histórias da National Gallery*, p. 11).

O Sonho de José retrata o tema clássico do artista masculino e do modelo feminino, mas Paula Rego decide inverter os papéis. Neste caso, é oferecida à figura feminina a posição de poder, enquanto a figura masculina é subjugada ao olhar da jovem artista. O empoderamento da figura feminina é realizado através de vários elementos. Em primeiro lugar, Paula Rego decide retratar a rapariga com ancas largas de forma a representar a sua fertilidade e reprodução como uma metáfora para o seu poder de criação artística (Lisboa, 2016, p.118). Em segundo lugar, a figura feminina tem uma aparência jovem e vigorosa que contrasta com o envelhecimento e estado débil da figura masculina. Finalmente, a jovem artista é a figura ativa que está em pleno ato criativo, enquanto o homem é a figura passiva que posa para a pintura e acaba por adormecer, reforçando, assim, a sua condição de submissão perante o olhar atento da rapariga.

A falta de poder do homem é, também, simbolizada através de uma das imagens que se encontra atrás dele: um rinoceronte sem chifre. A falta deste chifre enfraquece o rinoceronte que sem ele não se consegue defender, no caso do homem, por ter adormecido foi-lhe retirado o seu poder, ficando ainda mais subjugado ao olhar da jovem artista (Wiggins, 1992, p.12). Por outro lado, a rapariga obtém o seu poder através do processo criativo e também da figura do Anjo, (Wiggins, 1992, p. 12) que poderá simbolizar a inspiração artística.



Figura 13 - Paula Rego, *O Sonho de José*, 1990, tinta acrílica sobre papel colado em tela (183 x 132 cm), Coleção particular

Outro aspeto a ter em consideração é a posição em que se encontra a figura feminina. Esta está sentada e quase agachada sobre um banco que parece ser pequeno demais em comparação com as suas ancas. Existe a impressão de que o banco pode, a qualquer momento, ceder à pressão exercida pelo corpo da rapariga. Desde modo, é possível que esta sensação de peso possa simbolizar a força do poder que a jovem artista possui.



Figura 14 - Philippe de Champaigne, *O Sonho de São José*, 1642 - 1643, óleo sobre tela (209, 5 x 155, 8 cm) Coleção National Gallery

- **Série *Sem Título* (1998-1999)**

No ano de 1998 foi realizado o referendo à despenalização do aborto em Portugal, tendo sido o primeiro sobre este tema e o primeiro referendo a ser executado no país. O resultado foi 50% dos votos contra a despenalização do aborto e 49% a favor. A votação ficou, ainda, marcada pela elevada abstenção dos eleitores em 68%, e conseqüentemente o referendo não teve efeito vinculativo.⁴¹

Descontente com o resultado do referendo, Paula Rego desenvolveu a série *Sem Título*, mais conhecida como a série *Aborto*, composta por vários desenhos, 10 pastéis e reproduções em gravuras. A série tem como objetivos mostrar as condições deploráveis em que as mulheres abortavam clandestinamente e também chamar à atenção para a importância de disponibilizar os meios necessários para realizar a interrupção da gravidez de forma segura e legal.

A série de Paula Rego assemelha-se à obra *Untitled (Your body is a battleground)* [Fig. 4] de Barbara Kruger, relativamente ao tema e motivo que levaram as artistas a criarem as suas respetivas obras.

Em 1989 Barbara Kruger criou *Untitled (Your body is a battleground)* devido ao possível retrocesso das leis a favor do aborto nos Estados Unidos da América. Passados quase 10 anos da criação de Kruger, Paula Rego produziu a série *Sem Título* como forma de expressar o seu desagrado pelo resultado do referendo sobre a despenalização do aborto em Portugal. Ambas as obras demonstram como o tema do direito ao aborto foi e continua a ser importante na Arte Feminista.

A série *Sem Título* retoma a natureza política de algumas obras que Paula Rego desenvolveu na década de 60. No entanto, as obras da série afastam-se do abstracionismo que demarca as obras produzidas nos anos 60. A escolha pelo figurativismo nas obras que compõem a série deve-se ao facto da necessidade de representar, da forma mais realista possível, as condições nas quais eram realizados os abortos ilegais. Só desta forma é que era possível sensibilizar o público para a importância de disponibilizar o acesso ao aborto seguro.

⁴¹ Em 2007 foi realizado um novo referendo à despenalização do aborto em Portugal, sendo os resultados 59% a favor e 40% contra. O referendo voltou a não ser vinculativo devido à abstenção de 56% dos eleitores. Deste modo, coube ao Parlamento votar sobre este tema, tendo sido aprovada a legalização da interrupção voluntária da gravidez até a 10ª semana de gravidez.

As imagens que compõem esta série são marcadas pelo sofrimento físico e psicológico vivenciado pelas mulheres que praticam ilegalmente o aborto. Este sofrimento é exibido através da posição dos corpos (pernas arqueadas, posicionamento das mãos sobre a barriga ou nas coxas) e das expressões faciais, como é possível observar na obra *Sem Título n. 3* [Fig. 15] e no primeiro painel do *Tríptico* [Fig. 18].



Figura 15 - Paula Rego, *Sem Título n. 3*, 1998, pastel sobre papel montado em alumínio (110 x 100 cm), Coleção Coleção Marlborough Fine Art, Ltd, Londres

Apesar de serem obras que abordam um tema bastante explícito, não existe uma representação grotesca do processo do aborto, os fetos estão ausentes, assim como o sangue.⁴² O objetivo principal é demonstrar a falta de condições, a solidão e o sofrimento que caracterizam o processo do aborto.

Um outro elemento importante é a representação de mulheres de diferentes faixas etárias e estratos sociais. Em certas obras é possível observar que algumas destas mulheres são jovens adultas (*Sem título n.1* [Fig. 16], segundo painel do *Tríptico* [Fig. 18]) e outras são adolescentes com os seus uniformes escolares (terceiro painel *Tríptico* [Fig. 18] e *Sem título n. 4* [Fig. 17]). Esta diversidade é indicativa da importância que o tema tem para as mulheres em geral, e de como pode afetar qualquer mulher, independentemente da faixa etária ou estrato social (Manzano, 2008, p. 295).

⁴² A presença de sangue só é observável na obra *Sem título n.3*, representado numa pequena mancha numa peça de roupa caída no chão. A mancha tem uma dimensão reduzida que rapidamente passa despercebida. É possível que haja, também, uma alusão ao sangue através de objetos vermelhos presentes noutras obras desta série (e.g. o alguidar e o lenço em *Sem Título n.º1* e a poltrona no terceiro painel do *Tríptico*).

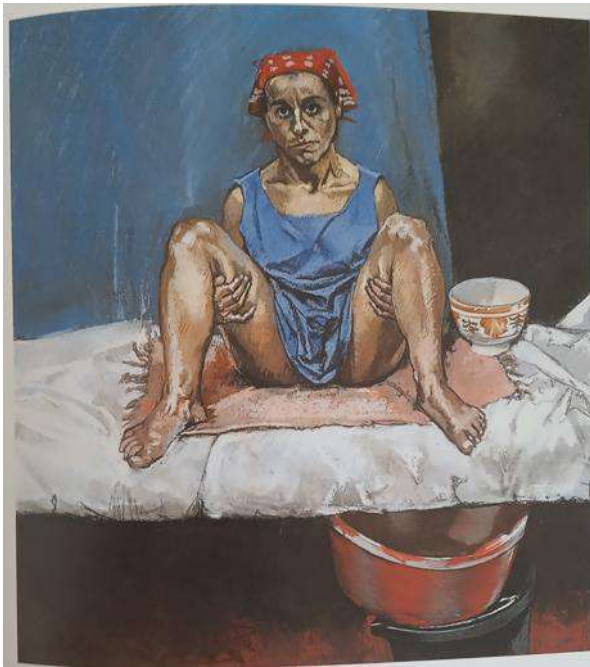


Figura 16 - Paula Rego, *Sem título n. 1*, 1998, pastel sobre papel montado em alumínio (110 x 100 cm), Coleção Marlborough Fine Art, Ltd, Londres



Figura 17 - Paula Rego, *Sem título n. 4*, 1998, pastel sobre papel montado em alumínio (110 x 100 cm), Coleção particular

Como afirma Maria Manuel Lisboa, estas obras não correspondem ao ato de ser mãe, mas sim à negação destas mulheres de se tornarem mães (Lisboa, 2016, pp. 176-177). As representações que Paula Rego realiza destroem por completo o arquétipo da mãe cuidadora à imagem da Virgem Maria. As mulheres da série *Sem Título* sofrem devido à falta de condições médicas e do processo doloroso do aborto, enquanto a Virgem Maria sofre devido à morte do seu filho crucificado. A desconstrução do arquétipo da Virgem Maria funciona como a afirmação de que o papel de mãe não é universal e não se aplica a todas as mulheres, especialmente a adolescentes e jovens adultas que não têm estabilidade suficiente para criarem um filho.

A utilização de um tríptico numa série que tem como tema principal o aborto é uma escolha ousada e provocatória. Os trípticos são tradicionalmente utilizados para narrar histórias bíblicas, como o nascimento, vida e morte de Jesus Cristo. Desta forma, Paula Rego utiliza o tríptico como forma de criticar a maneira como a Igreja e a sociedade definem negativamente o aborto. O ato de interromper voluntariamente a gravidez é visto como o término prematuro do ciclo da vida, sendo comparado com crimes e outras formas de agressão como o homicídio e infanticídio (Lisboa, 2016, pp. 177-178).



Figura 18 - Paula Rego, *Trípico*, 1998, pastel sobre papel montado em alumínio (110 x 100 cm cada), Coleção Marlborough Fine Art,

Capítulo III - Joana Vasconcelos⁴³

Apropriação e desconstrução são as duas palavras que descrevem melhor o processo criativo e as obras de Joana Vasconcelos. Com inspiração nos ready-made de Marcel Duchamp, a artista apropriou-se de objetos do quotidiano, como talheres de plástico, tampões higiénicos ou painéis (objetos normalmente de pequenas dimensões) e desconstrói-os para produzir um novo objeto de grande escala.

É possível afirmar que o percurso académico de Joana Vasconcelos, nomeadamente os seus conhecimentos em joalheria e desenho, tornam-se fundamentais para o planeamento e criação das suas esculturas de grandes dimensões. A joalheria é um processo de criação que necessita de rigor para construir as peças, e o mesmo acontece nas obras de Joana Vasconcelos, visto que é necessário haver precisão ao colocar objetos de pequenas dimensões para criar o efeito correto de um outro objeto de uma escala maior (e.g. posicionamento de telefones para criar um revolver (*Call Center*); arranjo de jantes de liga leve e copos de cristal para formar um anel (*Solitário*)).

Para além destes aspetos, o trabalho da artista está repleto de ambiguidades, desde a utilização de cores vivas e o contraste entre essas mesmas cores, até à construção (e desconstrução) de dicotomias como cultura popular/cultura erudita, público/privado, tradição/modernidade.

As peças de Joana Vasconcelos refletem a preocupação e a atenção que a artista tem perante o mundo contemporâneo e é através delas que consegue projetar a sua voz, criticando e denunciando desigualdades. Citando Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, Joana Vasconcelos é “uma artista do sexo feminino que se esforça por reabilitar o trabalho criativo das mulheres, que denuncia a hierarquia dos sexos, defende a liberdade e a emancipação da mulher e desenvolve uma obra marcada por uma sensibilidade feminina bem fundada” (Lipovetsky e Serroy, 2021 p. 53). Joana Vasconcelos em muitas das suas obras traz para o centro da arte contemporânea, a arte têxtil, maioritariamente realizada por mulheres e considerada uma arte menor. A artista introduz o croché, os bordados e até mesmo os tapetes de Arraiolos em algumas das suas obras, como forma de dar um novo estatuto a estas técnicas artísticas predominantemente femininas.

A escala monumental das obras de Joana Vasconcelos traz ao espaço público o feminino e a sua criatividade, numa tentativa de impedir que o papel da mulher fique confinado à esfera privada e

⁴³ Joana Vasconcelos nasceu em 1971 em Paris, filha de pais portugueses emigrados em França e regressou a Portugal durante a sua infância. Sendo filha de um fotógrafo, as artes plásticas sempre estiveram presentes na sua vida.

Após ter terminado os seus estudos começou a participar em exposições coletivas e em 1996 foi convidada, pela primeira vez, para uma exposição em Serralves. Já em 2000 ganhou o Prémio EDP para novos artistas com uma exposição no Museu da Eletricidade. Em 2012 tornou-se a primeira mulher e a mais jovem artista a expor no Palácio de Versalhes e no ano seguinte expôs no Palácio Nacional da Ajuda, tornando-se na exposição com o maior número de visitantes em Portugal.

doméstica. Mostra que as mulheres conseguem atingir, igualmente, objetivos grandiosos como os homens (Lipovetsky e Serroy, 2021 p. 55).

- ***Flores do Meu Desejo (1996-2010)***

Realizada no início da carreira de Joana Vasconcelos, *Flores do Meu Desejo* ocupa um lugar de destaque no percurso da artista portuguesa. Foi a primeira obra que Vasconcelos vendeu⁴⁴, e como a própria afirma, foi um momento definidor que mudou a sua percepção sobre a trajetória da sua carreira artística.⁴⁵

Flores do Meu Desejo foi produzida em 1996 e a obra composta por vários espanadores e uma estrutura metalizada demonstra que Joana Vasconcelos desenvolveu, desde o início da sua carreira, um gosto pelo desenvolvimento de opostos nas suas obras.

No caso de *Flores do Meu Desejo* [Fig. 19], estas oposições são transmitidas através da frieza da estrutura metálica à volta dos espanadores, que por sua vez exaltam suavidade através das suas penas roxas [Fig. 20].

Outra dicotomia estabelecida na obra é entre o público e o privado, sendo que são apresentados diferentes papéis associados à Mulher dentro destes dois polos. A esfera pública é representada pela forma vaginal construída pelos espanadores, que alude para a objetificação sexual dos corpos femininos nos media e a construção da imagem da Mulher como um ser sensual. Os cabos dos espanadores que saem da estrutura metálica parecem espigões que perfuram a figura vaginal, podendo representar os efeitos negativos da objetificação dos corpos femininos. Por outro lado, os espanadores são, também, os elementos que constroem a esfera privada, sendo eles utilizados em tarefas domésticas. Desta forma, os espanadores retratam o papel de dona de casa, tradicionalmente atribuído às mulheres. Este confinamento à domesticidade⁴⁶ retrata a Mulher como o ser submisso e com falta de poder.

⁴⁴ A obra foi comprada pelo artista português Pedro Cabrita Reis.

⁴⁵ “No início não houve muitas pessoas a terem a percepção de até onde poderia ir. Mas houve algumas: o Pedro Cabrita Reis, o João Pinharanda, o Manuel Reis. (...) Não posso esquecer a emoção do dia em que me ligou a perguntar quanto custava uma peça. (...) Nem sabia o preço da peça, nem nunca tinha pensado que pudesse ter valor. (...) Não fazes para vender, nem fazes para que os outros gostem. Mas teres um par a querer comprar uma peça tua muda a tua perspetiva sobre ti. Foi um momento definidor. Naquele dia, pensei: se calhar vou conseguir viver disto, se calhar isto vai ser verdade.” (Joana Vasconcelos em entrevista com Notícias Magazine, 2019).

⁴⁶ Atualmente a maioria das mulheres já não se encontram estreitamente confinadas às lidas domésticas e desenvolvem carreiras profissionais fora do contexto do lar. No entanto, apesar das suas profissões é, ainda, esperado que as mulheres concretizarem o seu papel enquanto donas de casa.

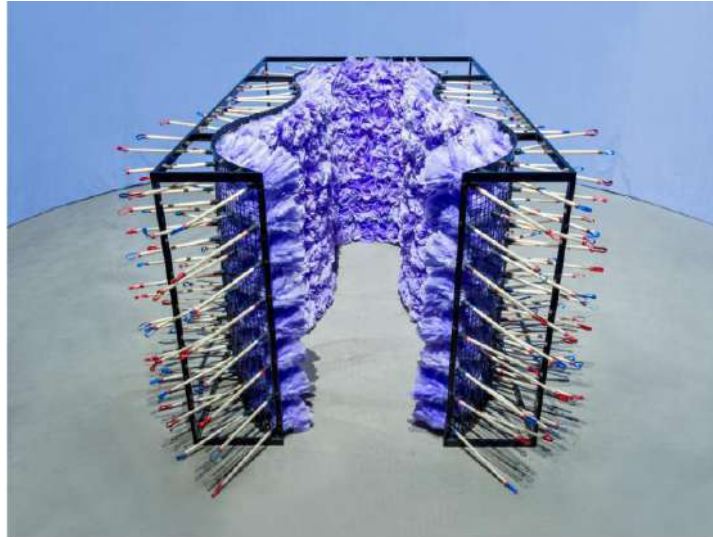


Figura 19 - Joana Vasconcelos, *Flores do Meu Desejo*, 1996 -2010, Espanadores lilás, ferro metalizado pintado, rede tremida metalizada e galvanizada (110 x 130 x 230 cm), Coleção Pedro Cabrita Reis

Para além da criação de opostos, *Flores do Meu Desejo* é uma obra que desenvolve o tema do prazer feminino. O desenvolvimento deste tema é realizado através da figura vaginal construída pelos espanadores e pelo título da obra. Devido ao olhar masculino e conseqüentemente à objetificação sexual dos corpos femininos, as mulheres perdem a sua autonomia de forma a satisfazer os desejos dos seus parceiros em vez do seu próprio prazer. Joana Vasconcelos através desta obra, tenta contrariar esta conjuntura e defender a importância da liberdade sexual feminina.⁴⁷ Ao utilizar a expressão “meu desejo”, a artista portuguesa demonstra que as mulheres também têm desejos que devem ser realizados e oferece à figura feminina autonomia necessária para o fazer.



Figura 20 - *Flores do Meu Desejo* (Detalhe)

⁴⁷ *Flores do Meu Desejo* também demonstra a importância de as mulheres terem autonomia para negarem as imposições da sociedade e seguirem as suas próprias aspirações.

- **A Noiva (2001-2005)**

A *Noiva* é provavelmente a obra mais reconhecível e também a mais controversa de Joana Vasconcelos. A obra foi apresentada pela primeira vez em 2005 na 51ª Bienal de Veneza, feito que fez o reconhecimento internacional de Joana Vasconcelos aumentar. No entanto, em 2012 a artista portuguesa não foi autorizada a expor a obra na sua exposição no palácio de Versalhes.

A escultura de grandes dimensões apresenta-se à primeira vista como um lustre elegante e brilhante, dando a ilusão de ser constituído por cristais [Fig. 21]. Após um olhar mais próximo e rigoroso da obra, é que é possível perceber que o lustre é realmente composto por milhares de tampões higiénicos [Fig. 22].



Figura 21 - Joana Vasconcelos, *A Noiva*, 2001-2005, tampões OB, aço inox, fio de algodão e cabos de aço, (600 x 300 x 300 cm), Coleção Museu de Arte Contemporânea de Elvas - Coleção António Cachola



Figura 22- *A Noiva* (Detalhe)

Esta ilusão criada através da apropriação dos tampões higiênicos para a composição do lustre, reflete, novamente, o desenvolvimento de várias dicotomias, como o público/privado, luxo/modéstia e beleza/repugnância.

O lustre é um objeto que pode ser encontrado em vários espaços públicos (e.g. restaurantes, hotéis, palácios...) e devido aos materiais utilizados na sua construção, como o cristal e metais preciosos, é um símbolo de luxo e ostentação. Por estes motivos, o lustre é, também, um objeto que exhibe uma beleza imponente. Por outro lado, os tampões são objetos que pertencem à esfera privada e do íntimo feminino. Utilizados no quotidiano, os tampões têm uma qualidade prática e estando ligados diretamente à menstruação, são, também, objetos vistos com alguma repulsa.

A utilização de tampões e outros produtos menstruais na arte contemporânea não é uma novidade, tendo começado no contexto do movimento da Arte Feminista durante a década de 70. Desta época, destacam-se as obras *Red Flag* (1971)⁴⁸, *Menstruation Bathroom* (1972)⁴⁹ de Judy Chicago e *Blood Work Diary* (1972)⁵⁰ de Carolee Schneemann. Todas estas obras têm como objetivo trazer à esfera pública o tema da menstruação que é, ainda, considerado tabu e forçado a permanecer na esfera privada. As obras demonstram a menstruação como um processo natural de forma a desmitificá-lo e provocar a discussão em torno do tema. São obras que também conseguem retratar de forma realista a condição da mulher.

Ao observarmos *A Noiva*, conseguimos perceber que, apesar de ser constituída por tampões, a escultura distancia-se um pouco das obras de Judy Chicago e Carolee Schneemann. A opção de Joana Vasconcelos de utilizar os tampões intactos é eficaz para a criação da dicotomia do público/privado⁵¹ e para desenvolver novos temas sobre a condição feminina. A preservação da brancura dos tampões é essencial para a simbologia da obra.

Tendo em conta o título da obra, assim como, a forma e a cor do lustre (que são alusivos a vestidos de noiva⁵²) é possível afirmar que *A Noiva* representa algumas normas socioculturais impostas à mulher. O branco do lustre evidencia as noções de pureza e virgindade que estão tradicionalmente associadas à mulher antes do matrimónio. Por norma, a mulher é que é alvo de restrições sexuais, evidenciado a sua falta de autonomia em relação à sua sexualidade.

⁴⁸ *Red Flag* é um fotolito produzido em 1971 que mostra uma mão a remover um tampão ensanguentado da vagina.

⁴⁹ *Menstruation Bathroom*, produzida em 1972, é uma instalação configurada numa casa de banho composta por vários elementos: uma prateleira repleta de produtos menstruais, um caixote do lixo cheio de pensos e tampões já utilizados e um estendal da roupa com pensos higiênicos ensopados de sangue.

⁵⁰ *Blood Work Diary* foi realizada em 1972 e é composta por vários lenços de papel manchados com o sangue menstrual da artista Carolee Scheemann.

⁵¹ A sensação de luxo só é criada através do brilho do reflexo da luz no plástico que cobre os tampões higiênicos.

⁵² Em entrevista à revista *máxima* em 2007, Joana Vasconcelos afirmou que as ideias que desenvolve levam-na à escolha dos materiais que utiliza nas suas obras. No caso da *A Noiva*, a artista pensou em vestidos de noiva e fez “associações mentais” que a levaram a produzir um lustre.

A *Noiva* celebra um processo biológico característico da experiência feminina com o intuito de o desmistificar enquanto denuncia, ao mesmo tempo, a condição da mulher. Existe, assim, uma determinação em quebrar as normas impostas às mulheres e defender a liberdade sexual feminina.

- ***Material Girl* (2015)**

Realizada em 2015, *Material Girl* é uma das trinta e uma obras que compõem a série *Valquírias*. As obras são constituídas por esculturas e instalações têxteis de grandes dimensões que sobrevoam os espaços onde são expostas.

As *Valquírias* de Joana Vasconcelos ao serem maioritariamente compostas por diferentes tipos de tecidos, valorizam a arte têxtil, tradicionalmente realizada por mulheres e por este motivo, desvalorizada em comparação com outras práticas artísticas. A utilização do nome *Valquírias* para esta série é também significativa do empoderamento da figura da mulher nestas obras.

Na mitologia nórdica, as Valquírias são figuras femininas poderosas que têm como missão principal sobrevoar os campos de guerra e guiarem os guerreiros mais nobres mortos em batalha para Valhala, junto do deus Odin. Já as Valquírias da artista portuguesa sobrevoam e apoderam-se, através dos seus *tentáculos*, dos espaços galerísticos e museológicos que outrora estavam reservados exclusivamente aos homens.

Relativamente a *Material Girl* [Fig. 23], esta apresenta-se como uma escultura têxtil de vários tipos de tecidos (e.g. croché em algodão, bordados, rendas), quase monocromática de vários tons de cor-de-rosa e adornada com iluminação LED e ornamentos (e.g. pérolas, plumas, cristais, lantejoulas...).



Figura 23 - Joana Vasconcelos, *Material Girl*, 2015, croché de algodão feito à mão, tecidos, ornamentos, LEDs, insuflável, unidade de alimentação e cabos de aço (525 x 935 x 2300 cm), Coleção da artista

Apesar de não haver uma representação figurativa da mulher nesta obra, a representação é realizada através de alusões. A estrutura curvilínea, alude ao corpo da mulher (seios e mamilos) e aos órgãos reprodutores femininos. Ao observar a escultura é possível relacionar os *tentáculos* às trompas de Falópio e ao útero, e as formas esféricas aos ovários [Fig. 25]. Existem, ainda, numa das secções da escultura uns contornos que se assemelham aos lábios genitais femininos e até mesmo à vagina [Fig. 24]. A utilização dos diversos tons de cor-de-rosa reforça a centralidade desta obra na figura feminina, sendo esta cor tradicionalmente associada à mulher. Os ornamentos já mencionados são também associados a feminilidade e são posicionados para criarem formas como corações e flores que estão, também, relacionados com as ideias de delicadeza e feminilidade.



Figura 24 - *Material Girl* (Detalhes)

Para além de mencionar figuras mitológicas, Joana Vasconcelos recorre à cultura pop para nomear a sua obra, fazendo uma referência direta ao título da música *Material Girl* lançada em 1984 por Madonna.

A música da cantora norte-americana aborda, ironicamente, o materialismo, o consumismo e a procura pelo luxo que acabam por se apoderar do mundo, e de si mesma. A letra da música começa com a afirmação de que os rapazes que expressam o seu amor e o afeto não são suficientes para satisfazer Madonna. Apenas a oferta de bens materiais é que consegue com que a cantora tenha algum interesse neles. Mais à frente na música, Madonna afirma que não se vai deixar enganar pelas mentiras

e jogos dos homens que estão a tentar impressioná-la, assumindo, assim, uma posição de controlo sobre a situação.⁵³

Joana Vasconcelos ao referenciar a música de Madonna adiciona à obra uma outra representação da Mulher. Nas duas obras é demonstrado que a materialidade e o consumismo são características associadas, negativamente, à figura feminina. Por outro lado, ambas as artistas utilizam estas características para criticar este tipo de representação, que apresenta a Mulher como um ser fútil.⁵⁴

Joana Vasconcelos ao criar uma obra composta maioritariamente por materiais têxteis confere uma nova representação, mais positiva da Mulher e que se opõe à imagem de futilidade. Deste modo, *Material Girl* enaltece processos artísticos realizados por mulheres e conseqüentemente considerados menores, enquanto demonstra que a Mulher também é capaz de criar objetos artísticos dignos de serem expostos nos mais importantes espaços artísticos. Deste modo, a arte têxtil sai do espaço privado e da domesticidade⁵⁵ e passa a estar na esfera pública de forma a empoderar a criatividade feminina.



Figura 25 - *Material Girl* (Detalhes)

⁵³ É importante de mencionar que Madonna também referencia, no videoclip da sua música, uma cena do filme *Gentlemen Prefer Blondes* (1953) protagonizado por Marilyn Monroe e Jane Russell. No videoclip, Madonna recria a cena em que a personagem de Marilyn Monroe interpreta o número musical *Diamonds are a Girl's Best Friend*.

⁵⁴ A associação do conceito de futilidade com a figura feminina pode ser considerada como um efeito da objetificação sexual e da auto objetificação. Os corpos femininos são constantemente observados e a pressão para atingir os padrões de beleza estabelecidos, fazem com que algumas mulheres se sintam na obrigação de adquirir determinados bens materiais (e.g. roupa, acessórios, maquilhagem) e moldarem-se ao estereótipo de futilidade feminina.

⁵⁵ A maioria dos objetos têxteis são criados e utilizados num contexto doméstico (e.g. bordados em toalhas de mesa, panos da loiça ou lençóis; napperons; tapetes de arraiolos).

Análises Comparativas

De forma a haver uma estruturação das análises, as obras selecionadas foram divididas em três temas: Empoderamento da Mulher através da criatividade feminina; Denúncia da violência e opressão contra as mulheres e Discussão da experiência feminina.

Em cada tema serão analisadas comparativamente três obras, ou seja, uma obra de cada artista. As análises comparativas são desenvolvidas, tendo em conta elementos presentes nas análises anteriormente realizadas.

Assim sendo, o objetivo de analisar comparativamente as obras selecionadas é de averiguar as semelhanças e diferenças nas representações da Mulher realizadas por Helena Almeida, Paula Rego e Joana Vasconcelos.

• Empoderamento da Mulher através da criatividade feminina

O tema do Empoderamento da Mulher através da criatividade feminina compreende representações onde a Mulher é empoderada através de atos criativos e artísticos. Assim sendo, a figura feminina é representada como um ser ativo no processo de criação artística, havendo, assim, uma oposição à representação da Mulher como um ser passivo, objeto sexual e inspirador presente em várias obras de homens artistas.

As obras agrupadas neste tema, são a *Série Pintura Habitada* (1974-1977) de Helena Almeida, *O Sonho de José* (1990) de Paula Rego e *Material Girl* (2015) de Joana Vasconcelos.

Na *Série Pintura Habitada*, a representação da Mulher ganha forma pelo corpo de Helena Almeida. Tanto na obra de 1974 [Fig. 6], como na obra de 1976 [Fig. 5], a artista portuguesa representa-se enquanto pintora em pleno ato de criação. Na obra de 1976, Helena Almeida assume o papel de criadora e ao utilizar o seu corpo como suporte artístico, torna-se também na própria obra. Já na *Pintura Habitada* de 1976, para além de assumir os papéis de criadora e de obra, Almeida apresenta-se, também, como modelo.⁵⁶

O empoderamento da Mulher na série *Pintura Habitada* é alcançado de duas formas. A primeira é através da representação sequencial do ato artístico, apresentando, assim, a figura feminina como um ser ativo. A segunda é através da assimilação de Helena Almeida dos papéis de artista, modelo e obra. Helena Almeida demonstra, assim, que as mulheres são muito mais do que apenas modelos e objetos a serem observados. A artista portuguesa nega a passividade designada à figura feminina e tenta consolidar o lugar das mulheres no mundo artístico.

Relativamente à obra *O Sonho de José* (1990) [Fig. 13], o empoderamento da Mulher é executado através da inversão dos papéis do tema clássico do artista masculino e do modelo feminino. Paula Rego

⁵⁶ Este terceiro papel, é evidenciado, como já foi observado anteriormente, através dos tecidos brancos que envolvem o corpo da artista.

decide oferecer o poder à figura feminina, ao representá-la como artista, em pleno ato criativo, enquanto a figura masculina é retratada de forma passiva, subjugada ao olhar da jovem artista.

A disparidade de poder entre as duas figuras é ainda mais significativa tendo em conta as suas aparências. A rapariga é caracterizada pela sua juventude e vitalidade, contrastando com o envelhecimento e estado debilitado do homem. Desta forma, Paula Rego ao decidir representar a figura masculina adormecida num sofá, fortalece a posição de submissão do homem, face ao olhar atento e poderoso da jovem artista.

No que diz respeito a *Material Girl* (2015) [Fig. 23], o empoderamento da Mulher é realizado através da utilização de materiais têxteis para a composição da escultura. Joana Vasconcelos enaltece, desta forma, processos artísticos executados maioritariamente por mulheres e retira-os da domesticidade para, agora, integrarem espaços artísticos.

Como podemos observar, todas as obras agrupadas neste tema têm como objetivo representar a Mulher com um papel ativo no processo de criação artística. As três obras funcionam, também, como uma tentativa de afirmar o lugar das mulheres no mundo artístico e acabar com a desvalorização do trabalho de mulheres artistas.

Apesar das três obras se assemelharem no tema que desenvolvem, a forma como o empoderamento da Mulher é executado diferencia-se entre elas.

Começando pela série *Pintura Habitada* de Helena Almeida e a obra *O Sonho de José* de Paula Rego, em ambas as obras existe uma representação figurativa da Mulher. No caso de Helena Almeida, a artista decide fotografar o seu próprio corpo, enquanto Paula Rego pinta uma jovem artista. Em ambas as obras as figuras femininas estão em pleno ato de criação, mas a forma como alcançam o seu empoderamento é diferente.

Na *Pintura Habitada* de 1974 o empoderamento da figura feminina é alcançado através da adoção, simultânea, de Helena Almeida dos papéis de artista e de modelo. Contudo, em *O Sonho de José*, Paula Rego empodera a figura feminina através da inversão dos papéis de artista masculino e modelo feminino. Deste modo, a figura masculina presente na obra de Rego encontra-se numa posição passiva e debilitada face ao olhar poderoso e vigorante da jovem artista.

Por outro lado, *Material Girl* distingue-se por completo das *Pinturas Habitadas* e de *O Sonho de José*. Helena Almeida e Paula Rego fazem uma representação figurativa da Mulher, Almeida fotografa o seu próprio corpo e Rego pinta uma jovem artista. No caso de *Material Girl*, não existe uma representação figurativa da Mulher, esta é realizada através de alusões. Como já foi observado na análise da obra *Material Girl*, as formas que constituem a escultura aludem para os órgãos sexuais e reprodutivos femininos, como os ovários, seios e vagina. A utilização quase monocromática da cor rosa dos tecidos da escultura é, também, alusiva ao facto desta cor ser tradicionalmente associada à mulher.

Relativamente ao empoderamento da Mulher na obra *Material Girl*, Joana Vasconcelos, ao contrário do que acontece nas obras de Helena Almeida e Paula Rego, não representa uma figura feminina em pleno ato criativo. Em vez disso, Vasconcelos constrói uma escultura de grandes dimensões composta por materiais têxteis, de forma a enaltecer processos artísticos realizados maioritariamente por mulheres. A arte têxtil deixa de estar confinada à esfera privada e passa a ter o seu próprio lugar em espaços galerísticos e expositivos. Devido à sua dimensão e à forma como fica suspensa, *Material Girl* dá a impressão de se estar a apoderar dos espaços em que é exposta. Esta sensação de apoderamento dos espaços galerísticos pode ser significativa do esforço de mulheres artistas assegurarem os seus lugares nas grandes instituições artísticas que lhes foram negados durante séculos.

- **Denúncia da violência e opressão contra as mulheres**

A Arte Feminista e a arte criada por mulheres tiveram, e continuam a ter um papel fundamental no combate à desigualdade de género no mundo da arte, como também, reparar a injusta omissão das mulheres na história e cultura ocidental. Além disso, a Arte Feminista e a arte criada por mulheres têm como objetivo a denúncia da violência e opressão exercidas contra as mulheres. Deste modo, algumas artistas desenvolvem nas suas obras conteúdos como a objetificação dos corpos femininos e as suas consequências negativas, bem como, a violência doméstica e a falta de autonomia que algumas mulheres têm sobre a sua própria sexualidade.

As obras reunidas neste tema são a Série *Seduzir* (2002) de Helena Almeida, a Série *O Macaco Vermelho* (1981) de Paula Rego e *Flores do Meu Desejo* (1996-2010) de Joana Vasconcelos.

Na série *Seduzir* são desenvolvidos vários conceitos, como olhar masculino, objetificação sexual e auto objetificação. Numa primeira observação é possível constatar que Helena Almeida representa-se enquanto objeto sexual, mas tendo em conta a forma desajeitada em que posiciona o seu corpo, é perceptível que as obras que compõem a série *Seduzir* criticam a objetificação dos corpos femininos e as suas consequências negativas.

O foco principal das fotografias que compõem esta série são os membros inferiores de Helena Almeida, havendo uma omissão da sua face. Esta escolha estilística é significativa da perda de autonomia e subjetividade das pessoas que são alvo de objetificação sexual, sendo vistas e tratadas, apenas, como um corpo ou partes de um corpo.

Helena Almeida também ridiculariza e desconstrói as representações canónicas que apresentam a Mulher como um objeto sexual que satisfaz os desejos masculinos. Esta desconstrução é alcançada, em primeiro lugar, através da encenação desajeitada de gestos tipicamente associados à sensualidade feminina (elevar a saia e o uso de saltos altos). Em segundo lugar, Helena Almeida ao utilizar o seu

corpo evidencia, assim, o envelhecimento do mesmo e distancia-se das representações dos corpos femininos jovens e perfeitos.

Por outro lado, Helena Almeida ao adotar uma posição enquanto objeto pode ser indicativo do processo de auto objetificação, onde algumas mulheres assumem o papel de observadoras dos seus próprios corpos com o objetivo de os monitorizar. Desta forma, a auto objetificação tem um impacto negativo na vida das mulheres e ao observar a figura 10 é possível afirmar que a mancha vermelha simboliza este mesmo impacto.

Relativamente à série *O Macaco Vermelho* e mais especificamente às obras *O Macaco Vermelho bate na Mulher* e *A Mulher corta o rabo ao Macaco Vermelho*, Paula Rego representa jogos de poder entre a figura masculina do Macaco e da figura feminina da Mulher e conseqüentemente dois episódios de violência doméstica.

Desta forma, é possível observar nas duas obras os papéis de agressor e de vítima, que são retratados através das cores verde e vermelho e das posições que as figuras adotam. No caso de *O Macaco Vermelho bate na Mulher* [Fig. 11], a figura masculina do Macaco está claramente numa posição ativa e de agressor. A agressividade do Macaco é evidenciada pela cor vermelha da sua pelagem e também pela sua expressão facial e corporal. Por sua vez, a Mulher encontra-se numa posição de submissão e é representada com um tom esverdeado desvanecido, acentuando a sua posição frágil e de vítima face à violência que lhe está a ser infligida.

No que diz respeito à obra *A Mulher corta o rabo ao Macaco Vermelho* [Fig. 12], Paula Rego volta a inverter os papéis da figura masculina e feminina, tal como executou na obra *O Sonho de José*. Deste modo, a Mulher num ato de vingança corta a cauda do Macaco Vermelho e passa a ser a agressora, enquanto o Macaco torna-se na vítima. Esta inversão de poder é representada, novamente, através da cor verde e da cor vermelha. A tonalidade esverdeada da Mulher é substituída por uma coloração vermelha evidenciando a sua posição de agressora. Já o Macaco, apesar de ainda manter a sua pelagem vermelha, a sua cauda, agora cortada, é representada por uma mancha verde, indicando a sua fragilidade e enfraquecimento do seu poder face ao ato violento cometido pela sua mulher.

Paula Rego denuncia, assim, a violência exercida contra as mulheres, enquanto sensibiliza os espetadores para o facto de as mulheres, para além de serem vítimas de violência doméstica, podem também ser agressoras. Assim, a artista portuguesa salienta a ideia de que atos de violência podem ser cometidos tanto por homens, como mulheres.

Em relação à obra *Flores do Meu Desejo* [Fig. 19], Joana Vasconcelos denuncia a opressão das mulheres a dois níveis: a opressão derivada do confinamento das mulheres ao seu papel de donas de casa e a opressão resultante da objetificação dos corpos femininos. Estes dois níveis de opressão são representados através dos espanadores que compõem esta obra. Por um lado, os espanadores são objetos utilizados em tarefas domésticas representando o papel de dona de casa e por outro lado, o

posicionamento dos espanadores cria uma forma vaginal, aludindo para a objetificação sexual dos corpos femininos.

Flores do Meu Desejo retrata, também, a falta de autonomia que algumas mulheres têm sobre a sua sexualidade ao serem vistas como objetos sexuais para satisfazerem os desejos dos seus parceiros.

Como já foi observado anteriormente, a falta de autonomia constitui consequências negativas na qualidade de vida das mulheres que são vítimas de objetificação, e este sentimento de perigo e violência é concretizado através dos cabos dos espanadores, que se assemelham a espigões que perfuram a figura vaginal.

Tendo em conta as obras agrupadas neste tema, é possível constatar que as mulheres são oprimidas de várias maneiras e que as representações que as três artistas realizam, também se diferenciam entre si. Por um lado, Helena Almeida ridiculariza a objetificação dos corpos femininos, por outro lado, Paula Rego denuncia a violência doméstica, e Joana Vasconcelos demonstra a opressão das mulheres derivada da falta de autonomia da sua própria sexualidade.

Está presente em todas as obras um sentimento de violência e perigo que é transmitido através de diferentes elementos. No caso de Helena Almeida e Paula Rego este sentimento é representado através da utilização da cor vermelha e na obra de Joana Vasconcelos, são os cabos dos espanadores que aludem para a violência que é por vezes exercida aos corpos femininos.

As obras deste tema diferenciam-se do tema anterior, visto que a Mulher é agora representada em posições passivas⁵⁷, umas vezes submissa à objetificação do seu corpo, outras vezes subjugada à violência que lhe é infligida. A representação passiva da Mulher nestas obras é fundamental para a denúncia da opressão e violência contra as mulheres.

• **Discussão da experiência feminina**

No tema da Discussão da experiência feminina são desenvolvidos assuntos que são por vezes considerados tabu e que acabam por ser confinados à esfera privada. Alguns dos conteúdos desenvolvidos nestas obras são a menstruação, a ausência das mulheres em vários setores da sociedade, em especial no mundo da arte e o direito ao aborto.

O desenvolvimento destes temas em obras de arte é fundamental para a criação de representações mais realistas da figura feminina, e sobretudo demonstrar como é viver numa sociedade patriarcal sendo Mulher.

Assim sendo, as obras inseridas na presente área temática são a série *Ouve-me, Sente-me, Vê-me* (1978-1980) de Helena Almeida, a série *Sem Título* (1998-1999) de Paula Rego e a obra *A Noiva* (2001-2005) de Joana Vasconcelos.

⁵⁷ À exceção da obra *A Mulher corta o rabo ao Macaco Vermelho*.

A série *Ouve-me, Sente-me, Vê-me* representa, de um modo geral, a condição da Mulher que é subjugada ao silêncio e à passividade. De um modo particular, e tendo em conta o papel de artista de Helena Almeida, a série também procura denunciar a ausência das mulheres nos cânones e instituições artísticas.

Já a série *Sem Título* demonstra as condições deploráveis dos abortos clandestinos com o objetivo de exprimir a ideia de que as mulheres ao terem direito a abortar, têm também, controlo sobre os seus próprios corpos.

A série de Paula Rego desconstrói, também, o arquétipo da mãe cuidadora desenvolvido à imagem da Virgem Maria. As adolescentes e jovens adultas representadas na série não pretendem cumprir o seu papel de mães e assim, a artista portuguesa demonstra que o papel da maternidade não é universal e não é aplicável a todas as mulheres.

Relativamente à obra *A Noiva*, Joana Vasconcelos celebra um processo biológico da experiência feminina: a menstruação. Ao criar um lustre de grandes dimensões com milhares de tampões higiénicos, Vasconcelos retira o tema da menstruação da esfera privada e centra-o no espaço público, mais concretamente no mundo da arte contemporânea. Ao criar um lustre (objeto pertencente à esfera pública) através de tampões higiénicos (objetos pertencentes à esfera privada), Joana Vasconcelos aponta para importância da emancipação feminina. As mulheres deixam de pertencer apenas à esfera privada e doméstica, e passam a ter um papel mais ativo na sociedade. E o mesmo acontece com a discussão de temas relacionados com a experiência feminina, numa tentativa de os desmistificar e os apresentar a uma audiência mais vasta.

Através de *A Noiva*, a artista portuguesa representa, também, algumas noções socioculturais impostas à mulher, como a pureza, a virgindade e a falta de autonomia face a própria sexualidade. Deste modo, Vasconcelos chama à atenção para estas imposições, numa tentativa de as quebrar e defender a emancipação feminina.

Apesar de as obras agrupadas neste tema desenvolverem temas distintos, existe em todas elas uma vertente reflexiva acerca da condição da Mulher e da experiência feminina.

No caso da série *Ouve-me, Sente-me, Vê-me*, Helena Almeida dirige-se diretamente aos espetadores, através da utilização de vocativos nos títulos das obras. Desta forma, Almeida apela aos espetadores que reflitam sobre a ausência das mulheres no mundo da arte e que valorizem o trabalho realizado por mulheres artistas.

Por outro lado, Paula Rego ao representar as más condições em que são realizados os abortos ilegais e o sofrimento físico que estes causam às mulheres que os praticam, propõe uma reflexão sobre a necessidade de as mulheres terem controlo sobre os seus próprios corpos, e conseqüentemente terem direito a interromperem a gravidez de forma segura e legal.

Finalmente, a obra *A Noiva* de Joana Vasconcelos constitui uma reflexão sobre o público e o privado, de forma a demonstrar que alguns temas relacionados com a experiência feminina devem ser discutidos publicamente, de modo a desmistificá-los. É também uma obra que funciona como uma crítica às imposições opressivas sobre a liberdade e autonomia das mulheres.

Considerações finais

Nos últimos anos o crescente interesse em mostrar ao público obras realizadas por mulheres artistas tem vindo a ser notável não só em Portugal, mas também um pouco por todo o mundo. Este fenómeno demonstra a preocupação de algumas instituições artísticas e culturais em reparar a ausência das mulheres em vários setores da sociedade, principalmente no mundo da arte.

A ausência das mulheres dos cânones artísticos e a sua falta de representação em espaços consagrantes foram, e continuam a ser, catalisadores para a produção artística de mulheres artistas. Com o final da década de 60 e o começo do desenvolvimento da Arte Feminista, as artistas tiveram de encontrar em si e nas suas vivências a inspiração para as suas obras, com o objetivo de criar representações mais realistas da figura da Mulher, e sobretudo quebrar estereótipos sexistas.

Tendo em conta esta conjuntura, acreditamos na pertinência do desenvolvimento de uma investigação sobre representações da Mulher realizadas por mulheres artistas. Deste modo, foi proposto a análise de algumas obras de três artistas portuguesas que dedicassem grande parte da sua obra à representação da Mulher, e que utilizassem técnicas artísticas distintas. Assim, foram selecionadas as artistas Helena Almeida, Paula Rego e Joana Vasconcelos.

Através das análises das obras selecionadas, a presente investigação tinha como objetivos apresentar algumas representações da Mulher realizadas por Helena Almeida, Paula Rego e Joana Vasconcelos; perceber de que modo as artistas decidem representar a Mulher; identificar os papéis associados à Mulher e de que forma é que são trabalhados nas obras selecionadas das artistas.

Começando por Helena Almeida e tendo em conta as suas obras selecionadas, concluímos que uma das representações mais presentes é a do seu estatuto enquanto artista, que é evidenciada pela utilização do seu próprio corpo e pela encenação do processo criativo, como acontece em *Pintura Habitada* de 1974 [Fig. 6] e de 1976 [Fig. 5]. Nestas obras, Helena Almeida adota uma posição ativa, desempenhando vários papéis, como o de sujeito e objeto artístico. Desta forma, a artista portuguesa desafia as representações tradicionais da Mulher como um sujeito passivo e o objeto inspirador, e empodera a figura feminina.

Por outro lado, Helena Almeida também representa a Mulher em posições passivas, de modo a denunciar a opressão e a violência contra as mulheres. Nas obras *Ouve-me* [Fig. 7] e *Sente-me* de 1979 [Fig. 8], Almeida demonstra o silenciamento e o afastamento das mulheres no mundo da arte, ao representar a sua impossibilidade de se fazer ouvir e sentir. Também na Série *Seduzir* de 2002, a artista portuguesa adota uma posição passiva face ao olhar dos espetadores, aludindo para a objetificação dos corpos femininos e as suas consequências negativas [Fig. 10] Através da posição do seu corpo e da encenação dos seus movimentos, Helena Almeida rejeita o papel de objeto sexual atribuído à Mulher, de forma a ridicularizá-lo e criticá-lo [Fig. 9].

Relativamente às obras selecionadas de Paula Rego, a artista portuguesa posiciona a figura da Mulher em jogos de poder, onde o papel ativo tipicamente masculino e o papel passivo tipicamente feminino são invertidos. Esta inversão de poder não só empodera as figuras femininas, como também desconstrói arquétipos e estereótipos sexistas.

Na obra *O Macaco Vermelho bate na Mulher* de 1981 [Fig. 11], a figura feminina é representada numa posição passiva e de vítima, submissa à violência que lhe é infligida pelo Macaco Vermelho. No entanto, na obra *A Mulher corta o rabo ao Macaco Vermelho* [Fig. 12], a Mulher assume um papel ativo e de agressora, como forma de se vingar do Macaco Vermelho. Esta mudança de posições empodera a figura feminina e mostra que as mulheres também podem cometer atos violentos.

Relativamente à obra *O Sonho de José* de 1990 [Fig. 13], é desconstruído o tema canónico do artista masculino e da modelo inspiradora feminina. Desta forma, existe a inversão dos papéis de artista e de modelo, sendo que a jovem rapariga passa a ter o poder de criação, enquanto o homem envelhecido é subjugado ao olhar atento da figura feminina. A distinção de poderes é ainda evidenciada pelo aspeto físico das duas figuras. A rapariga é caracterizada pela sua juventude e vitalidade, enquanto o homem é marcado pelo envelhecimento e fragilidade.

No que diz respeito à série *Sem Título*, as obras que a compõem representam mulheres de diferentes faixas etárias e estratos sociais, a praticarem o aborto ilegal. Estas imagens são marcadas pelo sofrimento físico e psicológico, evidenciados pela posição dos corpos das figuras femininas. A série demonstra a negação, por parte de algumas mulheres, do papel da maternidade. Desta forma, Paula Rego destrói o arquétipo da mãe cuidadora, inspirado na Virgem Maria. A artista portuguesa enfatiza a ideia de que o papel de mãe não é universal a todas as mulheres. Além disso, Rego ao demonstrar as pobres condições em que são realizados os abortos ilegais, sugere uma reflexão sobre o direito ao aborto e o controlo das mulheres sobre os seus próprios corpos.

Em relação as obras selecionadas de Joana Vasconcelos, a representação da Mulher é sempre efetuada através de alusões. Estas alusões passam pela utilização de espanadores de forma a criar uma figura vaginal, da composição de um lustre através de tampões higiénicos, e da criação de uma escultura com materiais têxteis. Além disso, estas obras são marcadas pela apresentação de objetos e temas que são muitas vezes confinados à esfera privada, e que agora passam a estar presentes na esfera pública.

Em *Flores do Meu Desejo* [Fig. 19] Joana Vasconcelos, à semelhança do que acontece na série *Seduzir*, explora o conceito da objetificação sexual e as suas consequências negativas. A objetificação dos corpos femininos é representada pela figura vaginal criada pelos espanadores. Além disso, são também os espanadores, mais especificamente os cabos, que aludem para a opressão e violência ocorridas pela objetificação sexual. Desta forma, é criada uma referência à falta de autonomia e

passividade que ocorrem da objetificação dos corpos femininos, visto que os espanadores são objetos relacionados com a domesticidade.

Relativamente à obra *A Noiva* [Fig. 21], Joana Vasconcelos celebra a menstruação, com o objetivo de fomentar uma discussão sobre o tema e ao mesmo tempo desmistificá-lo. Por outro lado, Vasconcelos denuncia as normas socio culturais impostas às mulheres, limitando a sua autonomia sobre a sua própria sexualidade.

No que diz respeito à obra *Material Girl* [Fig. 23], Joana Vasconcelos empodera a figura da Mulher através da criatividade feminina. A artista portuguesa ao utilizar diferentes materiais têxteis para a criação de uma escultura de grandes dimensões, exalta a arte têxtil realizada maioritariamente por mulheres e conseqüentemente desvalorizada. O croché, os bordados e as rendas saem da domesticidade, para agora se apoderarem de espaços artísticos e galerísticos, que outrora foram dominados pelos homens.

À semelhança das outras obras de Joana Vasconcelos, a representação da Mulher em *Material Girl*, é realizada através de alusões. Neste caso, as formas circulares e tentaculares que compõem a escultura, aludem para os órgãos sexuais femininos. Além disso, a referência à feminidade é realizada através da utilização de vários tons de cor-de-rosa e de ornamentos (e.g. pérolas, lentejoulas, plumas...), sendo elementos tipicamente associados à Mulher. De forma geral *Material Girl* é uma obra que empodera a Mulher e que celebra a feminilidade.

Referências Bibliográficas

- Alfaro, C., Carreiras, C. (2015). *Caçadora furtiva - Paula Rego*. Fundação D. Luís I e Casa das Histórias Paula Rego.
- Almeida, H., Molina, Á. (2005). *Helena Almeida. Aprender a ver*. Mimesis.
- Almeida, H., Sardo, D., Centro Cultural de Belém. (2004). *Helena Almeida: Pés no chão, cabeça no céu*. Bial.
- Amado, M., Vasconcelos, J., Moura, L., Serrão, V. (2013). *Joana Vasconcelos: Palácio Nacional da Ajuda*. Leya.
- Beauvoir, S., Borde, C., & Malovany-Chevallier, S. (2012). *The Second Sex*. Vintage Books.
- Berger, J. (1977). *Ways of Seeing* (pp. 45–64). Penguin Books.
- Bieger, I. (2011). *Paradigmas do feminismo e da educação pela arte: o caso de Joana Vasconcelos* [Dissertação de Mestrado]. Universidade de Lisboa.
- Braz, I. (2007). *Pensar a pintura: Helena Almeida (1947–1979)*. Edições Colibri.
- Brooklyn Museum. (s.d.). *Brooklyn Museum: Components of the Dinner Party*. Brooklyn Museum. Obtido a 25 de julho de 2022. Disponível em: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/home
- Butler, J.P. (1990). "Subjects of Sex/Gender/Desire." *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. (1ª ed., pp. 1-25). New York: Routledge.
- Cachola, A.C.P. (2015). *Representações da identidade cultural portuguesa na arte contemporânea: pós-imagens entre o pedagógico e performativo* [Tese de Doutoramento]. Universidade Católica Portuguesa.
- Campos, A. (2013). *O Silêncio em Paula Rego* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Nova de Lisboa.
- Catarino, J. (2011). *Animalismos: a representação e apresentação de animais nas artes visuais entre 1980 e 2010* [Dissertação de Mestrado]. Universidade de Lisboa.
- Chadwick, W. (2020). *Women, Art, and Society* (6ª ed.). Thames & Hudson.
- Chicó, S., Vicente, F.L. (2021). *A Tribute to Women - Artists in the São Roque Collection*. MR Artes Gráficas.
- Coelho, M.L.S. (2012). *The feminine in contemporary art: representation and contamination in the work of Helen Chadwick, Michèle Roberts and Helena Almeida* [Tese de Doutoramento]. Universidade do Minho.
- Connell, Raewyn. (2011). "The Question of Gender." *Gender*. (2ª ed., pp.1-12). Polity.
- Costa, M. I. R.M. (2020). *Condição feminina, consagração e (in)visibilidade artística: Mulheres de exceção na cultura visual portuguesa* [Dissertação de mestrado]. Instituto Universitário de Lisboa.
- Decent, C. (2016). Historic Feminist Ghosts Dining in a Theatrical Landscape: Judy Chicago's Dinner Party and Caryl Churchill's Top Girls. *Diffractions*, (6), pp. 1-22. <https://doi.org/10.34632/diffractions.2016.517>
- Farias, M. (2009). "A História das Mulheres e as representações do feminino na história". *Revista Estudos Feministas*, 924-925.
- Fernandes, S. (2019). *Helena Almeida, a representação reflexiva do espaço e do tempo*. Obtido a 4 de agosto de 2023. Disponível em: https://www.academia.edu/40090100/Helena_Almeida_a_representa%C3%A7%C3%A3o_reflexiva_do_esp%C3%A7o_e_do_tempo
- Ferreira, A. R. (2009). *Helena Almeida, o corpo performativo. Um projeto de intervenção nas Artes Visuais do 3º ciclo do Ensino Básico* [Dissertação de Mestrado]. Universidade do Minho.
- Ferreira, C.S.B.B. (2019). *O Rosto das Horas: do feminino e do masculino, com a arte* [Tese de Doutoramento]. Universidade de Coimbra.
- Ferreira, E. (2011). *Paula Rego ou a Vertigem de Alice*. Quidnovi.
- Ferreira, E. (2019). *Paula Rego. Rehearsal. Um ensaio sobre o amor*. Caleidoscópico.

- Ferreira, M. M.D.A. (2018). *Desigualdade entre sexos na arte contemporânea. A presença de artistas mulheres no mundo da arte contemporânea em Portugal* [Dissertação de mestrado]. Iscte – Instituto Universitário de Lisboa.
- Fonseca, R. (2013). “Condições de produção dos feminismos artísticos em Portugal”. *Revista Estudos Feministas*, 1015-1038.
- Fonseca, V. (2012). *Paula Rego, a prospective retrospective: Bodies, Visuality, Becoming* [Tese de Doutoramento]. Universidade de Utrecht.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y. A., Buchloh, B. H. D. (2005). *Art Since 1900 Modernism, Antimodernism and Postmodernism*. (pp. 570–575). Thames and Hudson.
- Fredrickson, B., & Roberts, T. (1997). Objectification Theory: To ward Understanding Women’s Lived Experiences and Mental Health Risks. *Psychology of Women Quarterly*, 21.
- Galvis, M.A.A. (2012). *Diálogos entre arte y feminismo, La crítica de arte feminista como herramienta didáctica* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Nacional de Colombia].
- Garcia, C.M. (2012). *Estudo sobre dois modos de criar: o desenho de representação como ponto de referência na arte do desenho e da gravura, antes e durante a criação artística* [Dissertação de Mestrado]. Universidade de Lisboa.
- Gomes, J.F.A. (2011). *Universos íntimos e histórias contadas: um percurso pela duplicidade desenhada por Krzysztof Kieslowski* [Dissertação de Mestrado]. Universidade de Lisboa.
- Green, B. (2011). *How does Paula Rego’s art illustrate a shift in theoretical ideas from modernism into the postmodern era?*. Obtido a 5 de agosto de 2023. Disponível em: <https://www.beccygreen.uk/wp-content/uploads/2015/07/Postmodernism-Paula-Rego-essay.pdf>
- Guerrilla Girls. (2021). *THE MALE GRAZE*. THE MALE GRAZE. <https://www.themalegraze.com/>
- Gutiérrez, M. (2015). “Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres. Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos”. *Asparkia*, (27), pp. 65-78.
- Hargreaves, M. (2020). “Breve história das mulheres artistas, condicionalismos e percursos alternativos, em Portugal e fora”. Biblioteca digital da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Haro, A. S. (2007). “Imágenes de lo femenino en el arte: Atisbos y atavismos”. *Polis*.
- Hessel, K. (2022). *The Story of Art without Men* (pp. 327–397). Penguin Random House UK.
- Horne, V. (2020). ‘the personal clutter. . . the painterly mess. . .’ Tracing a History of Carolee Schneemann’s Interior Scroll. *Association for Art History*, 43 (5), pp. 984–1006. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12529>
- Juncosa, E., Sartwel, C. (2015). *Joana Vasconcelos: Material World*. Thames & Hudson.
- Lambert, M.F. (s.d.). *Habitar em Desenhos e pinturas – Helena Almeida*. Obtido a 4 de agosto de 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/1706274/Habitar_em_Desenhos_e_pinturas_Helena_Almeida
- Lipovetsky, G., Serroy, J. (2021). *Joana Vasconcelos ou o Reencantamento da Arte*. Edições 70. Lisboa, M. M. (2016). *Paula Rego’s Map of Memory. National and Sexual Politics*. Routledge.
- Macedo, A.G. (2011). “Mulher, arte e poder: uma narrativa de contrapoder?”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 37, pp. 61-77. <https://doi.org/10.1590/2316-4018374>
- MacGregor, N., Wiggins, C., Greer, G. (1992). *Paula Rego: Histórias da National Gallery*. Fundação Calouste Gulbenkian / Centro de Arte Moderna.
- Marques, S. (2022). *Helena Almeida: Um estudo sobre pintura, fotografia e percepção* [Dissertação de Mestrado]. Universidade de Lisboa.
- Manzano, M.D.M.V. (2008). *O Poder do Universo Artístico de Paula Rego* [Tese de Doutoramento]. Universidade de Aveiro.
- McCormack, C. (2021). *Women in the Picture: Women, Art and the Power of Looking*. Icon Books Ltd.
- McEwen, J., Rego, P. (1993). *Paula Rego*. Phaidon.
- Molder, J. (1999). *Untitled*. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão.
- Mulvey, L. (1989). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Visual and Other Pleasures* (pp. 14–26). PALGRAVE.

- Nochlin, L. (1971). "Why Have There Been No Great Women Artists?" *Art and Sexual Politics: Why Have There Been No Great Women Artists*.
- Nussbaum, M. (1995). Objectification. *Philosophy and Public Affairs* (pp. 256-257).
- Oliveira, A. (2014). *A Evolução Pictórica na Obra de Paula Rego Décadas de 60, 70 e 80* [Dissertação de Mestrado]. Universidade de Lisboa.
- Oliveira, M.C.A. (2013). *Arte e feminismo em Portugal no contexto pós-Revolução* [Tese de Doutorado]. Universidade do Minho.
- Oliveira, P.M.D.J. (2016). *A obra de Cruzeiro Seixas na perspectiva da colagem contemporânea portuguesa* [Tese de Doutorado]. Universidade de Lisboa.
- Owens, C. (1983). "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism" em Preziosi, D. (2009). *The Art of Art History* (2ª ed., pp. 335–337). Oxford University Press.
- Pereira, A.C. (2013). *O rosto da máscara: uma abordagem sociológica dos usos e representações do corpo na obra de Helena Almeida e Jorge Molder* [Tese de Doutorado]. Iscte – Instituto Universitário de Lisboa.
- Pernes, F., Molder, F., Sousa, E. (1995). *Helena Almeida - Dramatis Persona: Variações e fuga sobre um corpo*. Fundação de Serralves.
- Ramos, M., Ribas, J., Almeida, M. M. (2015). *Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra*. Fundação de Serralves.
- Ribeiro, A. M. (2016). *Paula Rego por Paula Rego*. Círculo de Leitores e Temas e Debates.
- Risson, V. (2013). *O Processo Criativo da Artista Plástica Joana Vasconcelos* [Dissertação de Mestrado]. Universidade de Lisboa.
- Rivkin, J., Ryan M. (2017). "Introduction: Julie Rivkin and Michael Ryan, Feminist Paradigms/Gender Effects." *Literary Theory: an Anthology*. (3ª ed., pp. 893-900). Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell.
- Robinson, Hilary (2013) *Feminism meets the big exhibition: 2005 onwards*. *Anglo Saxonica*, 3 (6).
- Rodrigues, A.P.G.C.S.C. (2013). *Os materiais têxteis no objeto artístico: a sublimação dos sentidos* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Lisboa.
- Rodrigues, C. (2015). "Exposição Artistas Portuguesas e o Papel da Mulher na Arte da Pós-Revolução". *CONVOCARTE*, (1), 283-298.
- Rodrigues, W. (2013). "Mulheres Artistas Visuais na Arte atual: o caso de Joana Vasconcelos, Kara Walker e Beatriz Milhazes". *Anthesis*. Obtido a 5 de agosto de 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/anthesis/article/view/140>
- Sandulescu, N. (2020). *Múltipla singularidade: a pintura e o corpo* [Dissertação de Mestrado]. Universidade de Lisboa.
- Santos, A. (2009). *Helena Almeida: o Tempo e a representação* [Dissertação de Mestrado]. Universidade de Lisboa.
- Saraiva, C. (2012). *Espelhos e reflexos: estratégias de representação e (des)construção do corpo e da identidade femininos* [Dissertação de Mestrado]. Universidade de Lisboa.
- Sardo, D. (2019). *Helena Almeida* (PH. 03 ed.). Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Silva, H. T. (2019, 18 de fevereiro). Joana Vasconcelos: "O grande defeito dos Portugueses É Não Se Valorizarem". Obtido a 26 de outubro de 2022. Disponível em: <https://www.noticiasmagazine.pt/2019/joana-vasconcelos-o-grande-defeito-dos-portugueses-e-nao-se-valorizarem/historias/236565/>
- Silva, P. C. (2009). *Joana Vasconcelos*. Editoria Bial.
- Souza, K. (2019). *Desestabilizando o prazer visual: Uma análise da representação da mulher na obra de Paula Rego* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal do Espírito Santo.
- The Art Story. (n.d.). *Feminist Art Movement Overview*. Obtido a 20 de junho 2022. Disponível em: <https://www.theartstory.org/movement/feminist-art/>
- Tomé, J.M.B. (2013). *Do óptico ao háptico: três casos exemplares* [Dissertação de Mestrado]. Universidade de Lisboa.
- Vaquinhas, I. (2019). História das mulheres e de género em Portugal: Horizontes temáticos e desafios atuais. *Faces De Eva: Estudos Sobre A Mulher*, 37-49.

- Vicente, A., Vicente, F.L. (2015) "Fora dos cânones: mulheres artistas e escritoras no Portugal de princípios do século XX". *Faces de Eva: Estudos Sobre A Mulher*. 37-51.
- Villaseñor, L. (2014). "El feminismo dentro de la representación de la mujer en la historia del arte: una mirada a los antecedentes de los diferentes estereotipos del cuerpo femenino dentro de la obra de arte". *El Artista*, (11), 189-202.
- Vives, F. (2006). "La imagen de la mujer a través del arte. El ideal de mujer en los siglos XVIII y XIX". *Vasconia*, (35), 103-117.
- V.V.A.A. (2021). *Tudo o que eu quero — Artistas portuguesas de 1900 a 2020 | All I want — Portuguese women artists from 1900 to 2020*. Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Xavier, L. (2007, dezembro). "Olhar o Espaço". *Máxima*, 102-106. Obtido a 26 de outubro de 2022. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/35243191/entrevista-a-joana-vasconcelos-2007-associaao-pomba-da-paz>
- Woolf, V. (2005). *Um Quarto Só Para Si*. Lisboa. Relógio de Água.