

Rui Pedro Paulino da Fonseca
Instituto de Sociologia Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Condições de produção dos feminismos artísticos em Portugal¹

Resumo: A primeira secção deste artigo incide num estudo representativo dos feminismos artísticos praticados em Portugal. Grande parte das referências de artistas, activistas ou grupos foi pesquisada e acedida on-line, num processo de trabalho que combinou a consulta e pedidos de depoimentos às/aos artistas sobre as suas obras e imagens. A segunda secção pretende mensurar as condições de produção de arte feminista. Tal foi possível sobretudo através do levantamento de dados on-line relativos à representatividade de artistas homens e mulheres em algumas das principais instâncias artísticas. Adicionalmente, foram articulados alguns testemunhos de agentes artísticos que documentassem alguns dos obstáculos presentes no sistema artístico português impostos às mulheres artistas, assim como à produção de arte feminista.

Palavras-chave: condições; produção; feminismos; artísticos; Portugal.

Copyright © 2013 by Revista Estudos Feministas.

¹ Este artigo foi desenvolvido no âmbito da tese de doutoramento intitulada de *Condições de produção e práticas de recepção da arte feminista*, pela Universidad del País Vasco, com a colaboração do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. O financiamento foi garantido pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.

² Nuno Chuva Vasco, 2005 p. 5 e 6.

Os feminismos artísticos em Portugal

Pelo recurso à história da arte portuguesa ou a outras áreas de investigação, designadamente a mestrados ou doutoramentos, apreendem-se escassos, ou praticamente nulos, registos de arte feminista. A carência desse tipo de documentação implica perpetuar o desconhecimento sobre a variedade práticas artísticas e estéticas que se articulam com as directrizes do próprio movimento feminista. Adicionalmente, ainda se mantêm anónimas as motivações e influências das/os artistas, de testemunhos e de registos que remetam às suas motivações e condições de produção.

No início da década de 1950, existira uma deficiente promoção da arte portuguesa no estrangeiro conjuntamente com um desinteresse generalizado pelas artes; assistira-se, paulatinamente, a uma separação entre o gosto oficial e a vanguarda artística.² O vanguardismo foi-se tornando numa prática estabelecida. De acordo com Margarida Tengarrinha, existia uma luta, dentro do ensino académico da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (ESBAL), pela modernização

³ Chuva Vasco, 2005

⁴ Cf.: Margarida Tengarrinha, 2008, p. 5.

⁵ Paula Cristina Figueiredo CABRAL e Sónia Cristina Ildefonso RODRIGUES, [s.d.], p. 9.

⁶ Gonçalo COUCEIRO, 2004, p. 12.

⁷ Cf.: Catarina Carneiro de SOUSA, 2011, p. 9.

dos critérios da Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA), nomeadamente pela eleição de júris de exposições e de órgãos directivos “[...] isentos de influências fascistas [...]”.³ Na prática, as encomendas públicas eram maioritariamente dirigidas à escultura e à tapeçaria e aludiam a temáticas patrióticas, tais como o império ultramarino e os “heróis nacionais”.⁴

Ainda pouco divulgadas no contexto português, Paula Rego, Ana Vieira e Lourdes Castro foram as primeiras mulheres que, na década de 1960, preconizaram uma linguagem artística que integrava elementos femininos que não tinha como propósito agradar o olhar masculino. No entanto, não se vislumbram de forma clara, sobretudo no trabalho artístico de Lourdes de Castro e Ana Vieira, questões de protesto ou de reivindicação relacionadas com a identidade.

Em obras como *Salazar a vomitar a pátria, sempre às ordens de sua excelência* ou ainda na violenta cena de vingança doméstica, *A mulher do macaco vermelho corta-lhe o rabo*, Paula Rego “[...] satiriza e castiga alegoricamente a autoridade incontestável do pai enquanto chefe de família.”⁵ Algumas das obras da autora reflectem a visão arcaica da mulher concebida pelo e durante o Estado Novo: por exemplo, cenários em que a “fada do lar” é dedicada e submissa ao homem são contrapostos e denunciados pela artista.

A marginalização cultural que Portugal sofrera por parte de alguns países europeus e organizações internacionais durante o regime autoritário de Salazar e Marcelo Caetano veio agravar o isolamento das/os artistas em Portugal, o que, consequentemente, se tornou num entrave ao reconhecimento e aceitação da arte portuguesa no estrangeiro. Tal não impediu, em inícios da década de 1970, a agregação de artistas, o estabelecimento de acordos entre agentes e instituições, a contratação de críticos, etc.,⁶ o que provocaria um crescimento do mercado artístico nacional.

Uma das primeiras artistas portuguesas, integradas no circuito artístico português, que focaram questões de género, ainda antes do 25 de Abril de 1974, foi Maria José Aguiar. Partindo das suas percepções pessoais sobre género e corpo, a sua obra apresenta um imaginário autorreferencial de características autobiográficas, uma tentativa de dissolução da identidade através da prática artística,⁷ o que implicou para a autora, assim como para outras/os artistas da época, dificuldades de manifestação e integração artística, devido aos mecanismos de censura do regime do Estado Novo: as/os artistas que não cumprissem com os preceitos dos “bons costumes” ditados pelo gosto do regime teriam mais dificuldades em mostrar o seu trabalho aos públicos. Essa seria uma das razões pelas quais muitas/os artistas imigrariam para o estrangeiro.

Influenciada pela Pop Art, Maria José Aguiar empreenderia uma série de obras intitulada de *Marcas*, que viria a criar alguma polémica no contexto artístico português. À semelhança de obras anteriores, essa série problematiza questões de género e as relações de poder inscritas nos corpos biológicos. Em *Marcas*, as significações eróticas não estão inscritas nos falos representados. Os falos surgem como estilizados, serializados formando um padrão decorativo. São, portanto, banalizados, desapropriados da sua unicidade, desconectados dos portadores. Catarina Sousa Carneiro descreve que, nesse projeto,

[...] o pênis torna-se módulo/padrão, invadindo o espaço, completamente despersonalizado, lembrando, nessa repetição, processos de organização formal mínimos [...]. O falo vê-se esvaziado de poder simbólico e reduzido a marca indiscriminada, despido da sua individualidade e, portanto, da sua heroicidade; [...] para se transformarem em signos [...].⁸

⁸ SOUSA, 2011, p. 36-39.

Outra artista portuguesa cuja alguma da obra é enquadrável no feminismo artístico é Helena Almeida. A partir da década de 1970, essa artista dedicava-se a usar o seu corpo como ponto de partida para produzir algumas das suas obras alusivas às representações da mulher. Na série *Ouve-me*,⁹ em dispositivo fotográfico a preto e branco, Helena Almeida autorrepresenta-se com a indumentária tradicional de muitas mulheres portuguesas, onde a sua identidade sugere formas diversas de questionamento em relação aos aspectos mitológicos e simbólicos da cultura tradicional inerente à própria condição da mulher, assim como da autora que também os experiencia.

⁹ Algumas obras a artista em: <<http://loveoutoflust.wordpress.com/2011/10/06/fotografia-helena-almeida/>>.

Até ao dia 25 de Abril de 1974, a arte portuguesa atravessara um relevante momento mercantilista, com a atribuição de prémios; com a abertura de novas galerias; as instituições artísticas tinham extensos programas que aliciavam o público e encontravam-se perfeitamente ativas e empenhadas.¹⁰ Algum coletivismo exagerado de 1975 seria substituído por um igualmente exagerado individualismo, que se confundiu com o vedetismo baseado nas cotações. Também um excesso de vigilância ideológica foi substituído, pouco a pouco, por um excesso de vigilância anti-ideológica.¹¹

¹⁰ Cf.: CHUVA VASCO, 2005, p. 9.

¹¹ Cf.: Rui Mário GONÇALVES, 1998, p. 116.

Posteriormente começara a existir uma deterioração económica do circuito artístico em Portugal, com galerias a encerrarem as portas e artistas a encontrarem dificuldade em expor e escoar as suas obras. Mas, em 1978/79, o mercado artístico em Portugal entraria novamente em ascensão com o aparecimento de novos artistas que alcançariam visibilidade no estrangeiro. Internamente, o espírito contestatário ia-se desvanecendo e dando lugar a um crescente individualismo,

enquanto a produção artística dava sinais de utilizar as novas tendências estilísticas oriundas do estrangeiro.

O mercado artístico português revitaliza-se com o surgimento da Fundação Calouste Gulbenkian e com o Centro de Arte Moderna. O governo, com orçamentos limitados, procurava envolver empresas privadas e, mediante a lei do mecenato (estabelecida em 1986), subsidia projectos de investigação e projectos artísticos individuais.¹² Essa conjuntura abriria oportunidades para que artistas apresentassem obra em importantes exposições nacionais e internacionais, assim como artistas estrangeiras/os se sentissem tentadas/os em expor em Portugal. Esse incitamento à competitividade acabaria por reforçar o individualismo entre criadoras/es que procuravam financiamentos e oportunidades de projecção em instituições artísticas. Embora algumas mulheres artistas, tais como Ilda David, Lourdes Castro, Helena Almeida, Ana Haterly, que, nas suas obras, fizeram constar questões de género, vissem as suas carreiras valorizadas, esse número de mulheres era insignificante face aos homens artistas que, sob uma perspectiva masculina, tratavam artisticamente com temas semelhantes.

A globalização económica e cultural em Portugal daria sinais na produção artística nacional, sobretudo através das novas gerações que aproximariam as suas produções, no que respeita ao estilo e aos conteúdos, à produção estrangeira, com particular incidência nas tendências vanguardistas provenientes dos Estados Unidos, Itália e Alemanha. Paulatinamente, o próprio gosto artístico dominante esqueceria as tradições e valores portugueses e reproduziria o que Rui Mário Gonçalves designou de “regionalismo alheio”.¹³

Na década de 1990, a arte em Portugal continuaria na senda das tendências dos principais centros artísticos do Ocidente. O *site-specific*, a instalação e outros suportes que surgiriam com novas tecnologias seriam comumente mais usados pelas/os artistas e integrados no circuito artístico. A *internet* também permitiria uma disseminação de (potenciais) temáticas alusivas aos recém-formados movimentos LGBT, o que originaria que artistas pudessem empreender uma problematização/desconstrução da sexualidade e da identidade.

Em Portugal, novos espaços começaram a acolher temáticas relacionadas com a identidade e sexualidade. *IDENTIDADES*,¹⁴ um movimento intercultural (estabelecido em 1996), assim como a cooperativa cultural *GESTO* (formada em 1988) têm permitido uma rede entre instituições artísticas e culturais, de artistas, professores e cidadãos/ãs de Portugal e do estrangeiro, originando a troca de experiências, práticas, ideias, a partir das quais algumas artistas feministas portuguesas têm tido à sua disposição para desenvolver e expor o seu trabalho.¹⁵

¹² Cf.: GONÇALVES, 1998.

¹³ GONÇALVES, 1998. p. 116.

¹⁴ Ver: *ID: identidades* <http://www.identidades.eu/node/21>.

¹⁵ Outros espaços, tais como a Galeria SMS do Museu de Arqueologia da Sociedade Martins Sarmento – Guimarães; a Casa da Cultura da Trofa; a Livraria 100ª Página, em Braga; ou a Eira 33, em Lisboa, permitiram, no novo milénio, a existência de eventos artísticos feministas, em particular de exposições do ALL MY INDEPENDENT WOMEN.

¹⁶ Algumas obras da série aborto podem ser vistas em: <http://ntvpi.blogspot.pt/2007/01/eles-foi-o-zinho-ns-temos-paula-rgo.html>.

¹⁷ CABRAL e RODRIGUES, [s.d.], p. 10.

¹⁸ "Zoina, s. e adj. 2 gén. Pessoa ou designativo de pessoa estonteada; s. f. (prov.) mulher mal comportada. (De zaino?)" A ZoiNA é um grupo feminista de intervenção artística constituído por quatro elementos ligados às artes plásticas. O grupo funcionava através do debate de ideias e acções artísticas. Iniciado por Ana Medeira Carla Cruz, Catarina Carneiro de Sousa e Isabel Carvalho, foi extinto em 2004. (Cf: Carla CRUZ, 2004. *Website* da ZoiNA: <<http://carlacruz.net/2011/collective/collective-two?lang=pt#/26>>.

¹⁹ O feminismo, enquanto movimento que procurar cessar com a "dominação masculina", manifesta-se através de uma grande diversidade de dinâmicas desafiadoras da sociedade patriarcal manifestas nas estruturas sociais, por sujeitos e instituições. O feminismo tem vindo a procurar redefinir a identidade da mulher estabelecida culturalmente, tendo sempre como horizonte o estabelecimento da igualdade entre homens e mulheres. A defesa dos direitos das mulheres é o ponto crucial do feminismo que, nas suas diversificadas formas de luta contra o sexismo e outras formas de discriminação (tais como o racismo, a homofobia, a transfobia, a lesbofobia, o especismo, etc.), procura assegurar a igualdade de direitos em ambas as esferas pública e privada.

²⁰ Veja-se a edição da exposição *Novas Cartas Portuguesas*, que teve lugar na Casa da Esquina, em Coimbra, de 21 de maio a 19 de junho de 2010. Essa exposição veio acompanhada de uma publicação de título homónimo, na qual se incluíram textos de teóricas feministas que trabalham dentro e fora do âmbito artístico.

²¹ Carla Cruz, 2005, p. 10, parte do texto de apresentação da exposição ALL MY INDEPENDENT WOMEN que esteve patente no Museu Martins Sarmiento, disponível em: <<http://www.csarmiento.uminho.pt/ftp/docs/CarlaCruzAMIW.pdf>>.

Uma das questões mais prementes da década de 1990, relacionadas com os direitos das mulheres, remonta ao primeiro referendo (1998) sobre a *Interrupção Voluntária da Gravidez*, do qual o "não" saiu vencedor com 51% dos votos, e uma esmagadora abstenção na ordem dos 69%. Paula Rego foi uma das artistas portuguesas que imediatamente reagiram em tom crítico, mostrando que o resultado do referendo se devia às reminiscências de um passado tradicionalista e opressivo. A artista pintara uma série de quadros dedicados ao tema, para serem expostos em Portugal. A jovem mulher representada por Paula Rego (da série *Aborto*¹⁶) permanece no espaço doméstico e é retratada com uma expressão de sofrimento, entregue à solidão, surge sentada na cama, tensa, de pernas abertas. Essa mulher confronta o/a espectador/a com um semblante de dor, medo e humilhação, num cenário despojado de detalhes que enfatiza o balde e o recipiente de louça.

É um dos quadros de uma série que

[...] apresenta uma denúncia do aborto clandestino e foi iniciada pela pintora como uma reacção directa às condições em que decorreu o referendo de 1998, nomeadamente face à elevada abstenção que se poderia exprimir como indiferença perante o problema. Estas representações são como que verídicas caricaturas, fomentando diversas reacções.¹⁷

Ainda em 1999, no contexto académico, as então estudantes Carla Cruz, Ana Medeira, Catarina Carneiro de Sousa e a Isabel Carvalho formariam o grupo ZoiNA.¹⁸ Esse seria um dos primeiros projetos feministas dessa geração de artistas que seria exposto (em 2001) no espaço alternativo Caldeira 213, essencialmente criado por estudantes da FBAUP, voltado para o ativismo artístico, e que contemplaria os feminismos artísticos na sua programação.

Artistas feministas, integradas no campo artístico, aperceberam-se da importância em iniciarem colaborações com movimentos associativos de mulheres, tais como a UMAR, de referenciar feministas com trabalho reconhecido, assim como celebrarem alguns dos momentos-chave do feminismo¹⁹ em Portugal.²⁰ Muitas dessas artistas dão voz ao ALL MY INDEPENDENT WOMEN (AMIW) – um projeto artístico feminista comum, já com algumas edições, de "[...] mulheres e homens que questionam a sua posição no mundo, e no mundo da arte através da especificidade do seu género [...], questionando [...] o que é isto de se ser mulher na nossa sociedade, ser feminino ou masculino."²¹

Carla Cruz surge como uma figura central do AMIW. Responsabiliza-se por acompanhar artistas, seleccionar obras e organizar eventos, assim como dar força a um coletivo feminista que se expressa pelas artes plásticas.

²² Essa obra de Paula Tavares pode ser vista em: http://www.flickr.com/photos/aluap_seravat/4631448561/in/set-72157600900763131.

²³ Paula Tavares, em declarações sobre a peça (2005, não paginada): <http://www.flickr.com/photos/aluap_seravat/sets/72157624118474104/>.

²⁴ Actualmente, ainda em 2011, também nos movimentos associativos, o ecofeminismo e os direitos dos animais permanecem à parte da agenda.

²⁵ Instalação realizada posteriormente à ocupação militar ilegal no Iraque (2003), sob o alegado envolvimento de Saddam Hussein nos atentados terroristas do 11 de setembro, ou da sua ameaça à segurança nacional dos EUA com armas de destruição maciça. Imagens presentes em: <<http://carlacruz.net/2004/project/blood-4-oil-estorias-do-etroleo#/0>>.

²⁶ A *anomia* é fomentada na própria formação artística superior, mas é sobretudo institucionalizada pelo mercado e circuito artístico.

²⁷ Projecto *Clarissa*, de Isabel Carvalho, em: <<http://www.clarissanet.blogspot.com/>>.

²⁸ Este projeto de Catarina Carneiro de Sousa está documentado em: <http://www.vermelhovivo.net/blog/page_id=54>.

Em uma das edições do AMIW, as artistas integrantes procuraram dar voz e expressão à obra literária *As Novas Cartas Portuguesas*. Recorde-se uma das obras das participantes da exposição AMIW, a artista Paula Tavares,²² que alude à obra literária *Minha Senhora de Mim*, (escrita por uma das “três Marias”, Maria Teresa Horta), através da “[...] construção de um conjunto de fotografias, retratos de ‘senhoras de si [...]’”.²³

Embora os ativismos ambientais preconizados pelo ecofeminismo, em particular os direitos dos animais, permaneçam fora da agenda artística portuguesa,²⁴ pode-se afirmar que essa nova geração de artistas feministas portuguesas, ainda que mais tarde que em muitos países do Ocidente, tem dado corpo a questões ligadas ao multiculturalismo, globalização, teoria *queer* e outros ativismos sociais, tal como o imperialismo. Note-se a obra *BLOOD 4OIL Installation about the stories of Oil* (2004)²⁵ – é uma instalação de desenhos de Carla Cruz que contém fragmentos que relembram o petróleo como um dos motivos da invasão de algumas das grandes potências ocidentais no Médio Oriente.

Com distintas gradações de redundância, por vezes mais seguidoras da *anomia*²⁶ por força do próprio sistema artístico, resultam diferentes modelos de prática artística do feminismo português, muitas delas não institucionalizadas. Note-se o caso do recurso à *internet* enquanto suporte. Por exemplo, o projecto *Clarissa*,²⁷ da autoria de Isabel Carvalho, é um espaço *on-line* em que são depositados fetiches, fantasias de mulheres, ou de qualquer sujeito que assuma uma identidade feminina. O propósito deste projecto consiste em dar azo a que mulheres tornem públicos os seus desejos e cumpram um papel activo na determinação dos seus próprios enredos. Por outro lado, *Clarissa* contraria a escassez de representatividade de fantasias femininas, assim como a tendência hegemónica das representações em que a mulher surge o sujeito passivo de enredos produzidos para o enlevo masculino.

Estritamente desde o interior do campo artístico português, as artistas feministas, a maior parte com formação artística universitária e com pesquisa realizada no âmbito de questões de género, têm dado representatividade a temáticas alusivas à identidade sexual, menstruação, capitalismo, homofobia, transfobia, bissexualidade, representações culturais de género, aborto, maternidade, entre outras.

Um outro projeto contemporâneo que desconstrói a identidade social, o *Aparelho Reprodutor*,²⁸ de Catarina Carneiro de Sousa, questiona a identidade social enquanto um processo de aquisição resultante das relações e dos contextos sociais. De acordo com a autora,

[...] o aparelho reprodutor estabelece-se, na moral na sociedade ocidental, como identidade social. Metaforicamente podemos fazer um paralelo entre órgãos

²⁹ Catarina Carneiro de SOUSA: Projeto de 1998/03, em: <<http://www.vermelhovivo.net/blog>>.

sexuais/genitais/reprodutores e aquilo que seria o seu equivalente afectivo/psicológico/intelectual. [...] O conceito de reprodução torna-se símbolo de uma relação afectiva/política e não um objetivo em si mesmo.²⁹

Sobretudo a partir da segunda metade do século XX, a formação das identidades masculina e feminina tem estado intimamente associada a práticas de consumo, que consequentemente têm sido fundamentais na classificação desses binómios de género, assim como no seu posicionamento em determinada ordem social. A reprodução dos sistemas de valores integrados em objectos e serviços dá-se através da concepção de representações autogratiﬁcantes, “hiperse-dutoras” (como a publicidade, cinema, televisão, etc.), transmissoras de estímulos de felicidade, *status*, que incitem a estilos de vida, mas não necessariamente a condutas éticas. Exemplos ilustrativos são os anúncios publicitários de cerveja portuguesa que apresentam enredos em que os homens surgem na cena principal a desempenharem determinadas acções de conversação, a liderarem os discursos e os acontecimentos *versus* mulheres que são renegadas ao silêncio, que surgem objetificadas sexualmente, em tarefas e papéis secundários, cujos corpos são dispostos de forma a agradarem ao olhar masculino.

A mercantilização das identidades, ainda conferidora de assimetrias, é contestada subtilmente na obra *Not For Sale*, de Ana Cardim,³⁰ que resulta da

³⁰ O projeto de Ana Cardim pode ser visto em: <<http://anacardim.com/work.php?w=42>>.

[...] análise do choque entre a crise económica que é sentida globalmente e a crise crescente de valores que a acompanha». A artista refere ainda que «este sistema não dá a devida importância às necessidades do indivíduo, porque o indivíduo se vê obrigado a integrar esse mesmo sistema materialista para garantir sua sobrevivência num cenário de olhares inúteis, levando ao sofrimento e sentimento de desespero [...]».³¹

³¹ Declarações Ana Cardim, 2009: <<http://anacardim.com/work.php?w=42>>.

No feminismo artístico português, também são tratadas temáticas alusivas à distribuição de papéis na esfera doméstica. No sistema cultural português, ainda se preconizam práticas enraizadas nas representações da “fada da casa” e, presentemente, encarregam-se às mulheres (neste mesmo período em que o mercado laboral conta com a sua massiva presença) com a função de cumprirem, em regime de exclusividade, com as tarefas domésticas. Embora as novas gerações sintam aspirações profissionais mais elevadas, não deixam de aderir aos modelos tradicionais implicados na condição de suportarem as tarefas domésticas, em modo da dupla jornada. Assim o assinala Isabel Baraona,³² que representa a casa como um “duplo do corpo” da mulher, como

³² O trabalho da artista está disponível em: <<http://ww.isabelbaraona.com>>.

[...] um arquétipo associado ao mundo feminino, simultaneamente o espaço materno acolhedor e o espaço de domesticação (castração). A casa é um território físico bem delimitado, gerido por afectos e segundo uma ordem por nós implantada: é o corpo que nos protege e abriga, seja uma casa, tenda, cabana, castelo, ovo ou casca ou útero [...]. É um qualquer espaço intensamente vivido na usura do quotidiano, modelado pelas relações contingentes entre pessoas e objectos. A casa é o palco do primeiro amor e do primeiro drama, é, por excelência, o local iniciático que nos instrui sobre a sobrevivência e nos atira para o mundo.

Também sexualidades e representações alusivas à transexualidade, transgénero, lesbianismo, homossexualidade, alternativas ao binómio sexual masculino/feminino, têm sido objecto de análise nas artes em Portugal, potenciando lugar a debates em torno desse tipo de questões em várias esferas da vida artística (espaços públicos, contexto académico, espaços privados, em rede, etc.).

Carla Cruz realizou a peça *Homoludens/Homofóbico* (2007),³³ uma instalação luminosa enquadrável no espaço público, cujas formas remetem para as festas populares. O painel contém desenhos de néon de um homem e de uma mulher que acendem alternadamente, assim como as palavras *Homoludens* e *Homofóbico*, respetivamente. A transformação de homem em mulher e vice-versa transgride, por um lado, com a heteronomia relacionada com a indumentária. Por outro lado, promove o reconhecimento descomplexado da homossexualidade e irrompe com a monopolização da heterossexualidade também presente na cultura popular, nos *massmedia*, assim como na publicidade integrada nos espaços públicos.

Homens artistas portugueses também têm cumprido um papel importante no feminismo e no combate à discriminação com base no género. Têm vindo a afirmar novas identidades, assim como dando consistência à desconstrução de atitudes e representações discriminatórias em relação à diferença. Na obra *Self Portrait with a Bear*, Miguel Bonneville³⁴ transveste-se e autorrepresenta-se como noiva de um urso. É um trabalho que, de acordo com o autor, contém uma “[...] carga simbólica muito pessoal [...]”. Ao autorrepresentar-se como noiva, Bonneville aniquila a heteronormatividade do casamento e valida, no âmbito representacional, os casamentos que acolham uniões de identidades transgéneras.

A autobiografia do autor, exposta nessa e noutras obras, resulta do seu percurso de vida, do seu sistema de valores em contraste com as suas experiências pessoais externas. Tal como o próprio autor indica: “E o meu trabalho – a minha vida – é precisamente [...] sobre as possibilidades

³³ Esta instalação de Carla Cruz está disponível em: <<http://carlacruz.net/2007/project/portugues-homoludenshomofobico?lang=pt#/0>>.

³⁴ Alguns autorretratos de Miguel Bonneville encontram-se em: <<http://www.bastudio.com/suggestions.php?id=20>>.

³⁵ Declarações de Miguel Bonneville, 15 de gosto e 2011 (por e-mail).

³⁶ Cf. Portugal Gay, Pedido de Ação – *Gisberta assassinada no Porto*: <http://portugalgay.pt/politica/portugalgay71b.asp>.

³⁷ Ver: <<http://portugalgay.pt/politica/portugalgay71b.asp>>.

³⁸ Este projeto de Filipe Canha está documentado em: <<http://contemporaryperformance.org/photo/gisberta-transgendering-6>>.

³⁹ Relembre-se como exemplo o *American Diagnostic Statistical Mental Health Manual* (DSM), que considera o transgénero como um derivado de sintomas distóricos.

⁴⁰ Cf. <http://www.umarfeminismos.org/index.php?option=com_content&view=article&id=207&Itemid=38>.

que temos e que nos são interditas por regras sociais, por regras que acabam por se tornar invisíveis e opressoras.”³⁵

Um outro artista que aborda questões de género, sob um ponto de vista mais crítico, é Filipe Canha. Num dos seus projetos, aborda o *transgendering* e intitula-o de *Gisberta*. É um projeto que serve, por um lado, para relembrar o caso de assassinato de uma imigrante brasileira, prostituta, transexual, que foi perseguida em várias ocasiões com insultos e agressões até um dia ser assassinada (a 14 de fevereiro de 2006) por 14 adolescentes, a maior parte deles provenientes de uma instituição de acolhimento ligada à Igreja Católica.³⁶ Tornou-se num caso conhecido também pela forma de divulgação por parte dos *media* portugueses que “[...] falavam do assassinato de ‘um travesti’, boa parte destes referiu apenas a condição de ‘sem-abrigo’ ou de prostituta, ‘toxicodependente’, de Gisberta, referida também por parte da imprensa como Gisberto, o seu nome legal.”³⁷

O projeto *Gisberta*, de Filipe Canha,³⁸ precedido de investigação sobre transgénero, não relembrava apenas o ódio e a violência que ocorre em relação a transgéneros, como atinge o grau da transexualidade através da (simulada) mudança cirúrgica de sexo na *performance* realizada pelo autor. Normas comportamentais fundadas na cultura heterossexual e mesmo em concepções científicas³⁹ são assim colocadas em causa através deste projecto apologético da diversidade, mas também crítico em relação a práticas sociais discriminatórias enraizadas, inclusivamente nas novas gerações.

A produção artística feminista e o feminismo politicamente orientado em movimentos, assim como outros movimentos de esquerda, começaram a ter progressivas colaborações apenas a partir do novo milénio que, até então, haveriam sido praticamente nulas. As/os recentes artistas feministas que operam no campo artístico e activistas que trabalham com a estética mostram sinais de um trabalho cada vez mais engajado com investigações empreendidas nas áreas de género, mas também com referências do movimento feminista.

Mas também sucede o procedimento inverso. Associações, como a *UMAR*, vêm também utilizando a estética ao serviço dos feminismos, procurando tirar vantagens das suas potencialidades aos juntarem esforços entre diferentes gerações que têm diferentes capitais de experiências em distintas arenas. Note-se o caso de *Mudanças com Arte* (de 2010), um projecto de intervenção social que envolveu 20 turmas de oito escolas, um total de 390 alunos (183 rapazes e 207 raparigas) dos sétimo, oitavo e nono anos, e ainda 26 docentes, 90 famílias e encarregados de educação.⁴⁰ As temáticas abordadas pelos/as estudantes foram alusivas aos direitos das mulheres, violência doméstica, violência no namoro, desigualdades

de género, *bullying*, homofobia, entre outras. Após a troca de experiências entre as/os estudantes e os/as técnicas/os e após algumas reflexões sobre alguns dos mecanismos discriminatórios presentes nas relações de género e nas representações da cultura contemporânea, foi proposto às/aos alunas/os que executassem os trabalhos práticos. As/os estudantes envolvidas/os, com a devida orientação, utilizaram a poesia, o cinema, a música, a pintura e o teatro como *médiuns* que reflectiram as competências apreendidas durante o seu processo de aprendizagem.

Numa apreciação generalista de todas as representações dos/as alunos/as, contemplou-se uma predominância de atitudes de censura contra a violência física e simbólica e contra a discriminação no âmbito dos mais diversos tipos de relações interpessoais entre os sexos. Procuraram, por outro lado, representar práticas sociais mais inclusivas, dando uma carga positiva a atitudes e comportamentos mais justos preconizadores da igualdade, da aceitação da diferença e do respeito ao/à próximo/a.

Influenciadas do legado das gerações anteriores, mas também devido às especializações empreendidas em estudos de género em universidades portuguesas e estrangeiras, as novas gerações de feministas (algumas das quais não são formadas em artes plásticas) empreendem inovadoras formas de promover os feminismos através da arte e da estética. Algumas delas, associadas à UMAR, começam a organizar as primeiras exposições exclusivas de arte feminista, como o *FeministizARTE*,⁴¹ o primeiro festival temático a ter lugar em Portugal.

Organizado pela UMAR Núcleo de Braga, esse festival funcionou, na sua primeira edição de 2008, como concurso que incitou exclusivamente à participação de arte feminista, conseguindo reunir diversas obras de artistas do contexto nacional em espaços como o Museu Regional de Arqueologia Dom Diogo de Sousa, o Museu Nogueira da Silva, a Torre de Menagem e o Auditório Adelina Caravana do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian em Braga.

Preconizando a arte como “[...] instrumento privilegiado de activismo, sensibilização e intervenção social [...]”,⁴² proporcionadora de “[...] reflexão e promoção da mudança [...]”,⁴² jovens investigadoras feministas (Ana Forte, Lucinda Saldanha e Rita Machado) empreenderam um evento de arte feminista no Porto cujas/os artistas participaram por convite em exposições que tiveram lugar na cidade do Porto (Rota do Chá, Labirinto e Cadeira de Van Gogh).

Um outro grupo, que surgiu em 2009, voltado estritamente para o activismo feminista, e que tem mantido uma constância de intervenções nos mais variados âmbitos em consonância com a UMAR, tem sido o Grupo de Activismo e

⁴¹ Ver: <<http://feministizarte.wordpress.com/>>.

⁴² Ver: <<http://demulherparamulher.redejovensigualdade.org.pt/?p=532>>.

Transformação pela Arte (GATA). Uma das razões da criação do GATA consistiu na organização de “[...] parcerias e colaborações com outras instituições e organizações que partilhem os mesmos objectivos ou valores – tais como a UMAR, uma reconhecida ONG [...]”; também tem a ver com a possibilidade de estas oferecerem “[...] uma existente infraestrutura e audiência.”⁴³

⁴³ Declarações por e-mail de Deidré Denise Matthee, a 20 de setembro de 2011.

Cada vez mais voltado para a transformação social, esse coletivo tem abordado questões de género sob um ponto de vista feminista, através da ação criativa e de “[...] estratégias de guerrilha arte e ironia/paródia como comentário social crítico [...]”.⁴⁴

⁴⁴ Ver *website* do GATA: <<http://g4t4.wordpress.com/about/>>.

*GATA é um grupo pelo activismo que cruza fronteiras (de género, de disciplinas, etc.) e por vezes também usamos o campo artístico, embora não seja onde apontamos ter o nosso maior impacto (queremos fazê-lo de forma mais ampla na arena cultural e política, e o uso da arte é uma forma de o fazer).*⁴⁵

⁴⁵ Declarações por e-mail de uma das membros, Deidré Denise Matthee, a 20 de setembro de 2011.

As acções do GATA exercem essencialmente funções conotativas; procuram actuar sobre os/as receptores/as de modo a modificarem condutas e comportamentos penalizantes para as mulheres. Uma das suas acções, articuladas com a UMAR, consistiu na *Rota dos Feminismos*, no ano de 2011, dedicado ao assédio sexual no espaço público e no trabalho. Essa foi uma acção realizada através de *performances* que percorreram várias cidades portuguesas (Faro, Beja, Setúbal, Lisboa, Viseu, Coimbra, Porto) e que visou à “[...] legislação desadequada e a inexistência de respostas sociais necessárias às vítimas [...]”. Procurou actuar preventivamente, procurando sensibilizar a sociedade civil para o assédio sexual, prática ainda enraizada na sociedade portuguesa. Por outro lado, a denúncia deste problema intencionou levá-lo para a agenda política de forma a “[...] conduzir à mudança da legislação [...]”,⁴⁶ mediante a criação de leis mais punitivas para esse tipo de violência, assim como a “[...] criação de instrumentos de apoio às vítimas.”⁴⁷

⁴⁶ Ver: Rota dos Feminismos contra o Assédio Sexual, da UMAR: http://sites.google.com/site/rotadosfeminismos/home_pt/tudo-sobre.

⁴⁷ Ver: Rota dos Feminismos contra o Assédio Sexual, da UMAR: <http://sites.google.com/site/rotadosfeminismos/home_pt/tudo-sobre>.

Um outro grupo, o Coletivo Feminista,⁴⁸ de Lisboa, que pretende acessibilizar os feminismos fazendo uso sobretudo do espaço público, designa-se como “[...] um grupo informal de mulheres e homens que desejam contribuir para trazer o feminismo para as ruas, para os pensamentos, para as conversas de café, de recreio ou de escritório, para a vida quotidiana [...]”.⁴⁹

⁴⁸ Informações sobre o *Coletivo Feminista* em: <<http://www.colectivofeminista.blogspot.pt/>>.

⁴⁹ Cf. *website* do Colectivo Feminista: <http://colectivofeminista.blogspot.com/2006/04/o-que-o-colectivo-feminista.html>>.

Surgido em 2006, está completamente desconectado do campo artístico e tem vindo a empreender acções ligadas a várias questões relacionadas com a despenalização do aborto, a homofobia, a violência de género, o casamento

civil homossexual, etc., inclusivamente a promoção da prática feminista nos homens.

Condições de produção dos feminismos artísticos em Portugal

Inquirir instituições culturais e averiguar a representatividade de artistas, por género, pode ser um válido indicador sobre se a igualdade de género é, ou não, uma realidade alcançada no campo artístico. A internet revelou ser um valioso recurso que permitiu aferir a representatividade de homens e mulheres artistas em algumas das principais instituições artísticas nacionais (Museu de Serralves; 17 galerias da cidade do Porto; Plataforma Anamnese; concurso BES Revelação; e Bienal de Cerveira e Coleção da Fundação Ilídio Pinto).

Pretendeu-se compreender se a formação artística é, ou não, um dos critérios fundamentais para a consagração e visibilidade de artistas. Para tal efeito, recorreu-se ao Instituto Nacional de Estatística e recolheram-se dados relativos à diplomação e/ou frequência universitária nos anos lectivos de 1997/1998, 2004/2005 e 2007/2008. Para substanciar o levantamento desses dados, em particular sobre as condições do feminismo artístico em Portugal, foram recolhidos depoimentos de artistas e de outros agentes que actuam dentro e à margem do campo artístico.

Campo artístico, um campo integrado na sociedade e integrante de assimetrias de género

Há regras e mecanismos que estruturam o campo artístico que, nas práticas de legitimação e consagração de uma carreira, demonstram ser semelhantes a outros campos do mercado laboral, assim como na ocupação de postos de poder. Na arena política (em 2011), com o recentemente governo eleito, o Partido Social Democrata, num total de 230 deputados/as na Assembleia da República, apenas 60 são mulheres;⁵⁰ dados que significam uma baixa democratização da distribuição de poderes entre homens e mulheres na arena política em Portugal.⁵¹

Num artigo publicado por Eugénio Rosa, *As desigualdades entre homens e mulheres não estão a diminuir em Portugal*, cujos indicadores são retirados do Instituto Nacional de Estatística (INE), subjaz a referência de que as mulheres portuguesas apresentam mais índices educativos, mas que, no entanto, são as mais afectadas pelo desemprego. No ano de 2007, 42,8% da população empregada com o ensino básico eram mulheres; 49,4% da população

⁵⁰ Ver: *website* da Assembleia da República de Portugal: <<http://www.parlamento.pt/DeputadoGP/Paginas/Deputados.aspx>>.

⁵¹ Poder-se-ia, contudo, interrogar se a paridade entre deputados e deputadas no parlamento originaria maior igualdade de género na sociedade portuguesa, uma vez que os aparelhos partidários estruturam discursos dominantes, perpetuadores de preconceitos de género, que muitas deputadas reproduzem mesmo sendo avessos aos seus próprios interesses.

⁵² Cf.: Eugénio Rosa, 2008.

com o ensino secundário eram mulheres; e a população com ensino superior indicava 58,8% de mulheres.⁵²

No ensino superior, são as mulheres que apresentam maiores índices de aquisição de diplomas e de frequência universitária. No ano lectivo 2005/2006, das/os 71.828 diplomadas/os, 65,4% eram mulheres. No ano lectivo 2006/2007, das/os 366.729 alunas/os inscritas/os no ensino superior, 54% eram mulheres, o que mostra que as mulheres apresentam uma taxa de finalização de cursos superior à dos homens.

A Tabela 1 atesta uma alta feminização dos cursos superiores, com exceção de engenharias, transportes, arquitectura e construção, áreas que permanecem altamente masculinizadas. Em cursos superiores, como Ciências da Educação, 82,4% que frequentaram o ano lectivo de 2006/2007 e 84,8% de diplomadas/os em 2005/06 eram mulheres; em Humanidades, 63,2% que frequentaram o ano lectivo de 2006/2007 e 71,6% de diplomadas/os em 2005/06 eram mulheres; em Ciências sociais e do comportamento, 63,2% que frequentaram o ano lectivo de 2006/2007 e 61,9% de diplomadas/os em 2005/06 eram mulheres; em Informação e Jornalismo, 68,3% que frequentaram o ano lectivo de 2006/2007 e 75,8% de diplomadas/os em 2005/06 eram mulheres.⁵³

⁵³ Eugénio Rosa, 2008.

Nos cursos de Artes, num total de 17.850 alunas/os matriculadas/os no ano lectivo de 2006/2007, 9.934 (55,7%) eram mulheres. Em 3.593 alunas/os diplomadas/os no ano lectivo de 2005/2006, 2.158 (60,1%) eram mulheres.

⁵⁴ Quais são os entraves ao emprego em Portugal? Agência Inanceira, 20 fev. 2011.

Um estudo coordenado pelo The Marketing School (IPAM) junto de 63 PMEs revela que o género é um dos entraves (juntamente com a etnia e a deficiência) para a aquisição de emprego.⁵⁴ O estudo revela que, da percentagem de 59% dos/as trabalhadores/as das 63 empresas, 41% são mulheres. Em relação aos salários, o salário médio dos homens ronda os 849 euros e o das mulheres ronda 721 euros. Nessas mesmas empresas, 78% dos cargos de chefia são ocupados por homens e 22% por mulheres.⁵⁵

⁵⁵ Quais são os entraves ao emprego em Portugal? Agência Financeira, 20 fev. 2011.

De acordo com o *Livro Branco das Relações Laborais*, as desigualdades aumentam com a idade e a escolaridade: até aos 24 anos, as remunerações dos homens são, em média, superiores às das mulheres em 9%; entre 25-34 anos, em 16%; entre 35-44 anos, superiores em 32%; entre 45-54 anos, em 42%; e, entre 56-64 anos, as remunerações dos homens são, em média, superiores às das mulheres em 47%.⁵⁶ Também as mulheres são mais atingidas pelo desemprego, e essas estatísticas intensificaram-se nos últimos anos. Em 2004, 53,1% das/os desempregadas/os eram mulheres; e, em 2007, a percentagem de mulheres subiu para 56,1%. A percentagem de 58,3% relativa ao desemprego de pessoas com o ensino secundário pertencera às mulheres; por fim, 70,3% de mulheres com o ensino superior ficaram no desemprego.

⁵⁶ Cf.: Rosa, Eugénio, 4 de março de 2008.

Tabela 1: Estudantes homens e mulheres e diplomados/as do ensino superior em Portugal

ÁREAS DE ESTUDO	ALUNOS 2006/2007		DIPLOMADOS: 2005/2006	
	TOTAL	Mulheres % M/TOTAL	TOTAL	Mulheres % M/TOTAL
TOTAL	366.729	197.908 54,0%	71.828	46.988 65,4%
Formação de professores /Formadores e ciências da educação	21.401	17.638 82,4%	8.939	7.582 84,8%
Artes	17.850	9.934 55,7%	3.593	2.158 60,1%
Humanidades	13.167	8.258 62,7%	2.542	1.821 71,6%
Ciências sociais e do comportamento	36.325	22.946 63,2%	6.223	4.472 71,9%
Informação e jornalismo	8.034	5.488 68,3%	1.741	1.319 75,8%
Ciências empresariais	55.635	29.827 53,6%	10.536	6.861 63,2%
Direito	17.268	10.045 58,2%	2.419	1.535 63,5%
Ciências da vida	8.899	5.889 66,2%	1.250	880 70,4%
Ciências físicas	7.069	3.365 47,6%	1.256	699 55,7%
Matemática e estatística	2.863	1.670 58,3%	673	438 65,1%
Informática	8.012	2.029 25,3%	1.135	390 34,4%
Engenharia e técnicas afins	49.342	8.430 17,1%	5.473	1.282 23,4%
Indústrias transformadoras	4.117	2.416 58,7%	864	596 69,0%
Arquitectura e construção	28.219	9.648 34,2%	3.852	1.464 38,0%
Agricultura, silvicultura e pescas	4.248	2.052 48,3%	976	576 59,0%
Ciências veterinárias	2.691	1.835 68,2%	252	163 64,7%
Saúde	51.715	38.605 74,6%	13.173	10.223 77,6%
Serviços sociais	8.864	7.826 88,3%	2.489	2.227 89,5%
Serviços pessoais	12.937	6.074 47,0%	2.801	1.576 56,3%
Serviços de transportes	256	49 19,1%	92	29 31,5%
Protecção do ambiente	5.308	3.281 61,8%	1.122	782 69,7%
Serviços de segurança	2.509	603 24,0%	427	115 26,9%

Fonte: INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA, 2006.

⁵⁷ Cf.: Rosa, Eugénio, 4 de março de 2008.

⁵⁸ Cf.: Rosa, Eugénio, 4 de março de 2008.

Portanto, quanto mais alto é o nível de escolaridade, maior é a proporção de mulheres desempregadas.⁵⁷ Dados relativos ao subsídio de desemprego revelam que, em 2007, os homens recebiam um montante superior ao das mulheres (431 Euros para 340 Euros), assim como o subsídio social superior (216 Euros para 214 Euros).⁵⁸

No contexto português, quanto mais elevado é o nível de escolaridade, maior é a percentagem de mulheres, em particular no ensino superior, quer no número de alunas, quer no número de diplomadas. Assim, no ano lectivo 2005/2006, das/os 71.828 diplomadas/os desse ano, 65,4% eram mulheres. No ano lectivo de 2006/2007, das/os 366.729 estudantes inscritas/os no ensino superior, 54% eram mulheres, o que mostra que a taxa de finalização de cursos por parte mulheres é superior à dos homens. De acordo com o INE, as mulheres, apesar de terem uma escolaridade mais elevada, continuam a não ser maioritárias nas profissões que exigem maiores qualificações: o desemprego continua a atingir mais as mulheres do que homens diplomadas/os.

Representatividade de género no ensino e campo artístico português

TABELA 2: Número de alunas/os matriculados no ensino superior artístico (Licenciatura) nos anos de 1997/1998; 2004/2005; 2007/2008 em Portugal

Anos Lectivos	1997/1998	2004/2005	2007/2008
Homens	1.711 (42%)	6.525 (43%)	7.916 (44%)
Mulheres	2.384 (58%)	8.465 (57%)	9.934 (56%)
Total	4.095	14.990	17.850

Fonte: INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA, 2010.

Nos cursos superiores artísticos em Portugal, tem havido, há mais de uma década, uma predominância de mulheres – assim o confirma o INE. No ano lectivo de 1997/98, num total de 4.095 estudantes matriculadas/os, 1.711 eram homens e 2.384 eram mulheres; no ano lectivo de 2004/05, num total de 14.990 estudantes matriculadas/os, 8.465 eram mulheres e 6.525 eram homens; no ano lectivo de 2007/08, em 17.850 estudantes matriculados, 9.934 eram mulheres e 7.916 eram homens.

Os dados do INE revelam que a assimetria entre diplomados e diplomadas em cursos artísticos em Portugal tem sido quantitativamente favorável às mulheres. Contudo, é uma assimetria que não corresponde, em proporção, à sua representatividade/legitimação em instituições artísticas portuguesas.

Um dos critérios de escolha para análise das instituições artísticas portuguesas, as quais fornecem dados *on-line* concernentes à representatividade entre artistas e curadoras/es por género, consiste na condição de elas representarem produção artística contemporânea actual, portanto, passível de contemplar jovens artistas emergentes, mas também outros/as já com alguma cotação no circuito artístico.

A Anamnese foi a primeira plataforma portuguesa de informação e divulgação *on-line* a estar acessível, cujos dados armazenados (entre 1993 e 2003) divulgam a atividade de artistas portugueses/as emergentes que circulam no principal circuito artístico nacional e estrangeiro. Possibilita aceder aos dados biográficos e a *portfolios* artísticos e permite mensurar representatividade autoral, por género. É uma plataforma que assinala a crescente profissionalização de jovens artistas portuguesas/es emergentes, através da sua formação artística especializada, sobretudo em universidades, mas também promove, consagra e fornece pistas sobre os seus percursos no circuito artístico nacional e estrangeiro. De acordo com a recolha de dados levantados, a Anamnese fornece um registo de 417 artistas associados/as, dos/as quais 263 (63%) são homens e 154 (37%) são mulheres.⁵⁹

⁵⁹ Dados levantados em abril de 2008: <<http://www.anamnese.pt/?projecto=az>>.

A fundação da Bienal de Cerveira fornecera, *on-line*, dados relativos a artistas participantes premiadas/os das respectivas mostras e possibilitou auferir sua representatividade, por género. Essa fundação acolhe como propósito a promoção de arte contemporânea nacional e internacional através da organização de bienais de arte cujos/as artistas expõem por concurso e/ou por convite. No que diz respeito à premiação de artistas homens e mulheres, os indicadores da Bienal apontam que foram premiados/as (de 1980 a 2008) 101 artistas, dos quais 70 (69%) são homens e 31 (31%) são mulheres.⁶⁰

⁶⁰ Dados levantados em abril de 2008: <<http://www.bienaldecerveira.pt/portal/page/portal/fbac/fundacaobienaldecerveira>>.

O próximo levantamento de dados foi realizado na cidade do Porto, em 17 galerias de arte contemporânea, a maior parte delas situada na Rua Miguel Bombarda (as demais espalhadas por outras localidades da cidade), todas com um peso significativo na cena artística portuguesa e internacional. Essa rua é conhecida pela sua concentração de galerias de arte que inauguram exposições em simultâneo nos primeiros sábados de cada mês, atraindo muitos públicos, artistas, colecionadores e apreciadores. No mês de setembro de 2010, as galerias mencionadas nas tabelas 5, 6, 7 apresentavam um total de 494 artistas associados/as, 377 (76%) homens e 117 (24%) mulheres.

Todas as galerias, sem exceção, representam mais homens que mulheres. Algumas delas apresentam taxas muito baixas de representatividade de mulheres, tais como a Quadrado Azul, Fernando Santos e Cordeiros, que representam, cada uma delas, apenas 10% de artistas mulheres. A galeria Vera Lúcia e a Interatrium têm associadas 13% e 14% de mu-

Iheres, respectivamente. A galeria que representa a taxa mais elevada de mulheres é a Alvarez, com 43% de artistas mulheres, contudo, em menor percentagem que os homens (57%).

⁶¹ Dados retirados em setembro de 2010, nos respectivos *websites* das galerias.

TABELA 3: Principais galerias do Porto – artistas associados/as por género ⁶¹

Galeria	Quadrado Azul	Por Amor à Arte	Graça Brandão	Fernando Santos	Sala Maior	Trindade	ArtHobler	Serpente
Homem	90%	67%	67%	90%	60%	60%	77%	63%
Mulher	10%	33%	33%	10%	40%	40%	23%	37%
Total		21	30	38	15	25	26	27

Galeria	Alvarez	Cordeiros	InterAtrium	MCO	Pedro Oliveira	Presença	Vera Lúcia
Homem	57%	90%	86%	70%	61%	82%	87%
Mulher	43%	10%	14%	30%	39%	18%	13%
Total	14	67	50	27	23	60	18

Fonte: Baseada em dados retirados dos respectivos *websites* das galerias em setembro de 2010.

O *website* da fundação de Serralves dispõe de um acervo de todos/as os/as artistas que expuseram no museu, assim como dos/as comissários/as envolvidos/as. Foi feita uma recolha de representatividade de ambos os agentes artísticos (artistas e comissários/as) de 1º de setembro de 1999 a 24 de setembro de 2010. No que diz respeito à produção artística que esteve patente nas sucessivas exposições (de 1º de setembro 1999 a dezembro de 2010) em Serralves, dos/as 296 artistas participantes, apenas 54 (18%) são mulheres. No que respeita ao comissariado, muitas vezes com agentes artísticos reincidentes (ou seja que comissariaram várias vezes), num total de 207, apenas 39 (19%) são comissárias; 168 (81%) são homens.⁶²

⁶² Dados levantados em abril de 2008: <http://www.serralves.pt/calendario/index.php?acao=pesquisa&tipo_evento=1&tipo=passadas>.

O concurso BES Revelação, cujos dados *on-line* atinentes à representatividade de artistas e comissariado por género foram levantados desde a primeira edição em 2005 até a de 2010, trata-se de um concurso que visa incentivar a produção e a criação artística de jovens portugueses, tendo por base uma lógica de divulgação, lançamento e apoio a todos os que recorram ao *medium* fotografia. Os dados relativos a esse concurso revelam uma baixa presença de mulheres, de sete (33%), num total de 21 jovens artistas que tiveram a oportunidade de mostrar o seu trabalho. No comissariado do BES Revelação, num total de 19 agentes 13 (69%) são homens e seis (31%) são mulheres.⁶³

⁶³ Dados levantados em abril de 2010: <<http://www.bes.pt/sitebes/cms.aspx?plg=63b23525-20b2-406c-b31d-1dad49c06307>>.

Finalmente, a Fundação Ilídio Pinto dispõe de uma colecção de obras criadas a partir de 2000, essencialmente de artistas portuguesas/as das novas gerações, e certifica a baixa representatividade de obras realizadas por mulheres. Num total de 85 artistas portuguesas/as representados/as, 74 (69%) são homens e 26 (31%) são mulheres.⁶⁴

⁶⁴ Dados disponíveis na Fundação Ilídio Pinto: <<http://www.fundacaoip.pt/coleccao/pt/a/>>.

Os indicadores de todas estas recolhas (na Plataforma Anamnese; na Bienal Internacional de Cerveira; em 17 galerias da cidade do Porto; no Museu de Serralves; e no concurso BESrevelação), relativas à representatividade de artistas premiadas/os e de comissários/as no contexto artístico português, revelam uma mesma contradição, também apanágio em outras áreas de trabalho: as mulheres artistas portuguesas apresentam índices mais elevados de qualificações, mas uma muito baixa presença nos espaços artísticos consagrados. O campo artístico em Portugal assume-se como mais uma arena profissional que premeia mais os homens e assegura a desigualdade de oportunidades.

Obstáculos para o feminismo artístico fundados em discriminações de género historicamente consolidadas

Se se procurar apurar critérios de selecção/consagração de obras de arte, muito dificilmente se apreenderá uma

cartilha igual para dois galeristas ou comissários. Muitas vezes, os critérios nem são verbalizados e, quando são, podem apresentar-se em registos tautológicos; por exemplo, quando uma galerista refere que expõe na sua galeria “[...] obras de alguns artistas estrangeiros que tenham um trabalho interessante [...]”; ou em forma de comentários não fundamentados, tal como quando ela refere que “[...] normalmente o trabalho [artístico] tem de me dizer alguma coisa: se não gostar do trabalho não exponho.”⁶⁵

⁶⁵ Declarações de Manuela Hobler, galerista da Art Hobler, 1º de março de 2008: <<http://bombarte.blogs.sapo.pt/3510.html>>.

Devido à elevada competitividade e consequente saturação da produção artística, poderá existir um consenso nos agentes consagrantes sobre que, no circuito artístico, deva haver uma demanda pela originalidade relativamente às/ aos criadoras/es que atuam ou que pretendam entrar no circuito. Porém, a originalidade ou a capacidade de criar surpresa não consistem em façanhas exclusivas aos homens artistas. Sobrepõe-se antes a crença, ou a adesão dóxica – disposições-chave que fundamentam a valorização/especulação da obra de arte e que têm vindo a consubstanciar ao longo da história, com o reforço da história e da crítica da arte, o mito do “homem-gênio” ou da “obra-mestra”, que invariavelmente tem autoria masculina. Um dos outros critérios, adotados por galeristas, consiste na necessidade em atraírem artistas com maior cotação no mercado ou “[...] de preferência conhecidos [...]”,⁶⁶ como mencionou a galerista Manuela Hobler, da galeria Art Hobler.

⁶⁶ Manuela Hobler, 1º de março de 2008.

A ausência das mulheres nas academias de belas artes, ainda apanágio na segunda metade do século XX, pode ser explicada pela existência de sistemas sociais patriarcais que sujeitavam as mulheres à esfera privada, que as encarregavam com tarefas domésticas juntamente com as da procriação, negando-lhes possibilidades de aceder à esfera política e à educação – o que limitava de forma determinante a possibilidade de elas promoverem os seus próprios interesses. Esta conjuntura poderá explicar, em parte, a presença muito ténue de mulheres, do não surgimento de “génias” no campo artístico ao longo da história da arte. Contudo, as lutas das feministas portuguesas pelos direitos laborais ao longo do século XX e no início do século XXI originaram conquistas e mudanças consequentes em que se pode reconhecer a existência de mais igualdade em várias áreas profissionais, mesmo no campo artístico, mas, no que respeita à formação artística especializada, constata-se que esta não consiste num critério de consagração no campo da arte, visto que actualmente as mulheres apresentam mais índices de formação, mas que, no entanto, têm uma visibilidade nitidamente menorizada.

Também as posições legitimadoras e consagrantes permanecem altamente masculinizadas, desde logo pelos

⁶⁷ O comendador Joe Berardo, um bilionário português, é dono da "Berardo Collection", no Museu Colecção Berardo - uma das maiores coleções de arte moderna e contemporânea do mundo.

⁶⁸ De realçar alguns dos nomes mais sonantes que ocupam posições dominantes na cena artística portuguesa: Alexandre Melo, crítico e curador; Pedro Lapa, curador e diretor de Museu; João Fernandes, diretor de Museu; Miguel Amado, curador e crítico; Paulo Reis, curador e crítico; Bernardo Pinto de Almeida, comissário e curador; Delfim Sardo, curador; Miguel Von Hafe Péres, crítico, curador e comissário; João Pinharanda, crítico e comissário; Luís Serpa, comissário; Nuno Crespo, comissário; Jürgen Bock, comissário; Nuno Grande, comissário; Isabel Carlos, crítica e curadora; Ricardo Nicolau, curador, etc.

⁶⁹ Catarina Carneiro de Sousa, declarações a 27 de julho de 2011.

⁷⁰ Catarina Carneiro de Sousa, declarações a 27 de julho de 2011.

⁷¹ Catarina Carneiro de Sousa, declarações a 27 de julho de 2011.

agentes que detêm a capacidade de injectar capital económico no mercado artístico: à semelhança do que se passa nos países ocidentais, colecionadores e investidores são maioritariamente homens, a maior parte com cargos empresariais.⁶⁷ Adicionalmente, são essencialmente homens outros agentes responsáveis pela curadoria e comissariado, pela direcção de museus, galerias, centros e fundações culturais.⁶⁸

Mesmo nas mais prestigiadas academias de arte em Portugal, continuam a ocorrer discursos e práticas discriminatórias em relação a mulheres artistas que se profissionalizam:

Eu senti obstáculos na universidade pelo simples facto de ser mulher! Enquanto estudante de licenciatura, nos anos 90, era normal que as notas mais altas fossem dadas muito mais frequentemente a rapazes do que a raparigas, pelo simples facto que os seus projectos eram levados muito mais a sério que os nossos. Perante o meu trabalho e o de um colega rapaz, feitos com processos semelhantes, um professor dizia-me 'aconteceu-lhe isto aqui, aconteceu-lhe aquilo ali' enquanto ao meu colega dizia 'decidiu fazer isto, decidiu fazer aquilo, lembro-me de ter ficado completamente estupefacta, mas nessa altura ainda não trabalhava com género [...]'.⁶⁹

Volvida mais de uma década desde que Catarina Carneiro de Sousa terminou o seu curso em Artes Plásticas, a sua experiência testemunha a existência de preconceitos dentro da sua universidade em relação ao feminismo artístico:

Quando fiz o meu Mestrado em Estudos Artísticos, especialização em Teoria e Crítica da Arte [...] também foi bastante habitual ser advertida que as leituras feministas implicavam uma visão redutora das obras e mesmo prescritiva, disseram-me isso uma vez, que a crítica feminista (em geral) era uma crítica prescritiva [...]. Lembro-me de até colegas artistas, da nossa geração, nos dizerem que o feminismo era uma 'aberração' e de acharem, por ignorância, que era uma espécie de machismo invertido [...].⁷⁰

Confirma a segregação da produção artística feminista em galerias:

Também me aconteceu uma vez numa galeria dizerem-me que não me podiam expor porque o meu trabalho era 'demasiado feminista' [...]. Ser atacada por ser feminista é uma coisa diária! É como andar com um alvo ao peito. Todos os dias alguém tem uma piada para dizer ou uma provocação para fazer...⁷¹

Também homens artistas, tal como Miguel Bonneville, que realizam trabalhos evocadores de questões de género sob uma perspectiva feminista, sentem dificuldades:

Sei que o meu trabalho é considerado quase como 'marginal' (aqui em Portugal) devido ao seu conteúdo e às suas diversas formas. O meio artístico é muito pequeno; há grupos, lobbies, tendências, modas, que levam a que me ponham de parte e a que eu me ponha de parte. [...] Performance, identidade, autobiografia, são todos caminhos difíceis em Portugal. Há um medo imenso de falar sobre si próprio, um medo de exposição, um medo de conflito. [...] Cada vez mais sinto dificuldade em apresentar performances porque são consideradas 'difíceis' para o 'tipo de público' dos festivais. Bolsas e residências também são difíceis de obter quando não se faz um tipo de trabalho que não se encaixa no panorama geral.⁷²

⁷²Declarações de Miguel Bonneville, via e-mail, em 15 de agosto de 2011.

Considerações Finais

Mulheres artistas e artistas que tratem de questões de gênero, ao estarem demasiadamente imersas/os nas dificuldades num sistema artístico dominado pelos homens, a sua luta passará pela necessidade, intrínseca ao campo, em produzir arte sob um rol de referências maioritariamente masculinas, sem deixarem de ombrear com homens num sistema de regras de valorização artística determinadas por eles.

A corrente escassez de estudos (catálogos, monografias, etc.) que aglomerem o trabalho de mulheres artistas em Portugal é um outro indicador da falta de interesse por parte de galeristas, colecionadores/as, críticos/as, historiadores/as e editores/as. Este consiste em mais um sinal da perpetuação de práticas discriminatórias que atesta a baixa consagração de mulheres artistas. Tal como sucedeu no passado, o sistema de consagração de artistas no presente transformará-se na história da arte do futuro: as referências artísticas e as/os "artistas geniais" continuarão ainda por surgir, para as gerações vindouras, essencialmente no masculino.

A história da arte moderna e contemporânea em Portugal ainda se evidencia como uma história dos homens artistas; assim o certifica a escassa consagração de mulheres, as poucas que conseguem ultrapassar as barreiras (invisíveis) de gênero rumo ao circuito artístico. A marginalização das mulheres em instâncias artísticas assegura a continuidade da primazia de homens nas posições de poder, assim como se continua a discriminar representações artísticas de gênero contra-hegemónicas.

Tal como desvendam os dados recolhidos, apesar de as mulheres artistas em Portugal estudarem e terem mais competências, continuam a ter uma baixa solicitação por parte dos críticos, museus e galerias. A marginalização de mulheres artistas e dos feminismos artísticos (ou discursos de

género contra-hegemónicos) deriva da dominância de homens nas posições de poder e de consequentes cartilhas que controlam e orientam critérios discriminatórios, nem sempre verbalizados. Face às restrições do mundo artístico, algumas mulheres artistas e artistas feministas têm-se organizado colectivamente pela procura de criar e/ou recorrer a espaços alternativos como forma de acessibilizar as suas produções. Ainda que por intenção não declarada, esses espaços alternativos são também encarados como rampas para o lançamento de carreiras artísticas que implicam a demanda de visibilidade. Contudo, alguns desses espaços não deixam de estar afastados do mercado principal, portanto dos agentes consagrantes, o que acentua a necessidade de artistas pretenderem comercializar as suas obras. Adicionalmente, alguns desses espaços não comerciais (com excepção dos espaços públicos) têm uma escassa adesão de públicos, o que também dificulta a disseminação de feminismos através da arte/estética.

No início deste novo milénio, o feminismo artístico e estético em Portugal vivem um tempo áureo no que diz respeito à mobilização das artistas e activistas. O crescente interesse por parte de artistas e activistas contribui para que haja uma cada vez maior quantidade e diversidade de produção, assim como uma crescente autonomia, apesar de condicionamentos de legitimação institucional. Ao contrário do que acontece em alguns países onde o feminismo artístico está mais desenvolvido, Portugal ainda carece de críticas/os e historiadores que edifiquem uma história da arte feminista portuguesa, de artigos e livros que aclarem as distintas contribuições artísticas feministas, que façam luz sobre a forma mais conteúdo na sua dimensão simbólica, que reflectam as reivindicações e problemáticas de género sem deixar de as remeter para os feminismos. Contudo, as posições e os gostos necessitariam se diversificar. Se, nas posições dominantes do mercado artístico português, não existir um apologismo em relação aos feminismos artísticos, o que implica a existência de agentes culturais (críticos, galeristas, coleccionadores, etc.) receptivos à causa, muito dificilmente artistas feministas portuguesas, que se encontram na periferia mercantil, entrarão no circuito artístico principal.

Referências

- AMARAL, Ana Luísa. "As 'Novas Cartas Portuguesas' regressam do desterro." Entrevista concedida a São José Almeida. *Ípsilon*, 10 nov. 2010. Disponível em: <<http://ipsilon.publico.pt/livros/entrevista.aspx?id=269262>>. Acesso em: 1º mar. 2011.
- BUTLER, Judith "Fundamentos Contingentes: o feminismo a questão do 'pósmodernismo'." *Cadernos Pagu*, v. 11, p.

- 11-42, 1998. Disponível em: <<http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos//Pagu/1998%2811%29/Butler.pdf>>. Acesso em: 23 mar. 2011.
- CABRAL, Paula Cristina Figueiredo; RODRIGUES, Sónia Cristina Ildefonso. *O sexual e o político na obra de Paula Rego*. [s.d.]. Disponível em: <www.intermidias.com>. Acesso em: 12 jan. 2011.
- CHUVA VASCO, Nuno. *Os últimos 50 anos da pintura e escultura portuguesa do século XX*. Figueira da Foz, 2005. Disponível em: <<http://www.chuvavasco.com/50anos.pdf>>. Acesso em: 5 dez. 2010.
- COUCEIRO, Gonçalo. *Artes e Revolução 1974-1979*. Lisboa: Livros Horizonte, 2004.
- CRUZ, Carla; VALENTE, Virginia (Ed.). *As Novas Cartas Portuguesas*. All My Independent Women, S/E, 2010.
- GONÇALVES, Rui Mário. *Arte Portuguesa*. Köln: Vista Point Verlag, 1992.
- MACEDO, Ana Gabriela (Org.). *Gênero, Identidade e Desejo Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*. Lisboa: Edições Cotovia, 2002.
- GUIMARÃES, Nadya Araujo. "Gênero e Trabalho." *Revista Estudos Feministas*, v. 12, n. 2, p. 145-146, maio/ago. 2004. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/8578/7866>>. Acesso em: 12 abr. 2011.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA. *Alunos matriculados no ensino superior (Licenciatura - N.º) por Sexo e Área de estudo; Anual*. Disponível em: <http://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_indica_dores&indOcorCod=0001450&contexto=pgi&selTab=tab10>. Acesso em: 19 jun. 2010.
- MACEDO, Ana Gabriela.; AMARAL, Ana Luísa (Orgs.). *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Edições Afrontamento, 2005.
- PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. "Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler." *Revista Estudos Feministas*, v. 10, n. 1, jan. p. 155-167, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000100009>. Acesso em: 3 mar. 2011.
- QUAIS são os entraves ao emprego em Portugal? *Agência Financeira*, 20 fev. 2011. Disponível em: <<http://www.agenciafinanceira.iol.pt/empresas/emprego-desemprego-disparidade-no-emprego-trabalho-discriminacao-agencia-financeira/1234357-1728.html>>. Acesso em: 12 abr. 2011.
- ROSA, Eugénio. "As desigualdades entre homens e mulheres não estão a diminuir em Portugal." *Revista Resistir.info*, 4 mar. 2008. Disponível em: <http://resistir.info/e_rosa/dia_da_mulher_08mar08.html>. Acesso em: 29 nov. 2010.

SILVA, Helena Lopes da. "A luta pela legalização do aborto." *Movimento Feminista em Portugal*. Seminário Org. UMAR, 5 e 6 de Dezembro de 1998, Auditório do Montepio Geral Lisboa. p. 52. Disponível em: <http://umar.no.sapo.pt/investigacao/comunicacoes/Semin%20rio_Mov.Feminista.pdf> Acesso em: 3 abr. 2010.

TAVARES, Manuela. *Feminismos em Portugal (1947-2007)*. 2007. (Doutoramento em Estudos sobre as Mulheres) – Universidade Aberta.

TENGARRINHA, Margarida. "A propósito da Exposição Arte Portuguesa nos anos 50: Memória e Esquecimento." *Jornal de Letras*, 16 mar. 1993. Disponível em: <<http://www.avante.pt/pt/1797/temas/24471/>>.

[Recebido em 24 de março de 2012,
representado em 16 de março de 2013
e aceito para publicação em 18 de abril de 2013]

Production Conditions of Artistic Feminisms in Portugal

Abstract: *The first section of this article focuses on feminist art produced in Portugal. Most of the references concerning artists, activists and groups were surveyed and accessed online, a work process that combined the consultation and requests for statements of the artists about their artworks. The second section aims to measure the production conditions of feminist art in Portugal. This was achieved mainly through the online data collection relating to representation of men and women artists in some of the main artistic institutions. Additionally, were articulated some witnesses of artistic agents to document some of the obstacles present in the Portuguese art world imposed on women artists, as well feminist artists.*

Key Words: *Production; Conditions; Artistic; Feminisms; Portugal.*