

***Who will make me real?***  
**Mulheres, arte e feminismos,**  
***modos de ver diferentemente***<sup>1</sup>

**Ana Gabriela Macedo**

**Resumo:**

Este artigo pretende ilustrar alguns tópicos e questões fulcrais que “enquadram” as estratégias de mulheres artistas no diálogo com os Feminismos contemporâneos, no tocante à representação do corpo, às novas corpografias do feminino e ao seu mapeamento no mundo contemporâneo. Analisarei os conceitos e as técnicas de “desenquadramento” e desconstrução que nos propõem e as alternativas de “reenquadramento” sugeridas através das suas linguagens artísticas (fotografia, pintura, instalação, *performance*), como modos de resistência à ordem universalista e homológica. A questão da política da localização, a assimilação e o questionamento das “grandes narrativas” quer ocidentais, quer orientais, através de um discurso crítico e de uma retórica paródica que incita à desconstrução de estereótipos culturais e de gênero (tanto do “eterno feminino”, como da *femme-fatale*, como a exotização da mulher oriental) serão reenquadrados enquanto ‘modos de ver diferentemente’ no diálogo com a resiliência indisciplinar dos Feminismos contemporâneos.

**Palavras-chave:** corpo; *re-presentação*; enquadramento; política da localização.

**Abstract:**

My aim in this paper is to reflect upon some of the central issues that “frame” contemporary strategies of *re-presentation* in the work of women artists in a dialogue with Feminism (s) today – issues around the body, new feminine cartographies and their mapping in contemporary world, within the context of a “politics of location”. Such

<sup>1</sup> Este texto é uma versão de um texto meu anteriormente publicado no livro *Linguagens e Narrativas. Desafios Feministas*, vol. 1 (2014), (orgs. Susana Bornéo Funck, Luzinete Simões Minella e Gláucia de Oliveira Assis), “Enquadrar, Desenquadrar, Reenquadrar, Resistir: Mulheres, Arte e Feminismos, modos de ver diferentemente”, (pp.95-112), volume que reuniu uma seleção dos trabalhos apresentados no X Encontro Internacional Fazendo Gênero, Universidade de Santa Catarina, Brasil. Agradeço às organizadoras a permissão para esta reedição do meu trabalho. Acrescento ainda que a expressão “modos de ver diferentemente”, no meu título, é devedora da expressão postulada por Amelia Jones em *Seeing Differently. A history and theory of identification and the visual arts* (2007).

processes of *framing/reframing/unframing* will be the main focus of my analysis, through direct study of some case-studies.

**Keywords:** body; *re-representation*; framing; politics of location.

A noção de moldura ou “enquadramento” é fundamental para compreendermos e debatermos cabalmente as questões de política identitária e de *re-presentação*<sup>2</sup> que desde sempre foram intrínsecas ao próprio debate crítico do Feminismo, e não apenas à relação do Feminismo com o Pós-moderno e a Pós-modernidade, ou ainda com os Estudos Culturais e Pós-Coloniais.

Irei focar como *case-study* neste texto o diálogo contemporâneo do Feminismo com as Artes Visuais e o questionamento identitário que nesse âmbito se vem desenrolando, graças, em larga medida, ao trabalho crítico e à militância pedagógica, creio lícito chamar-lhe assim, de estudiosas feministas entre as quais cabe salientar, pela originalidade e impacto do seu pensamento crítico, bem como pela criação de novos desafios e novas fronteiras no seio da teoria e da crítica feministas, nomes como os de Griselda Pollock, Rosemary Betterton, Rozsika Parker, Linda Nochlin, Lynda Nead, Amelia Jones, Alexandra Kokoli, entre muitas outras.

Analisarei ao longo deste texto imagens de duas exposições recentes que tiveram lugar em Inglaterra, nomeadamente *Unveiled. Arte nova do Médio Oriente*, que teve lugar na *Saatchi Gallery* em Londres, em 2009; e *Light from the Middle-East. A nova Fotografia*, realizada no *Victoria & Albert Museum*, Londres, em 2012-13.

## 1. Feminismo(s), Interdisciplinaridade e Indisciplinaridade

Se aceitarmos que o Feminismo instaura de facto uma “estratégia política concreta” no debate do Pós-moderno, contrariando as acusações pessimistas de um Jean Baudrillard ou de um Fredric Jameson, então aquele poderá deixar de ser visto, tal como defende Susan Suleiman, no ensaio *Feminism and Postmodernism: A Question of Politics*, como “a expressão de uma cultura mergulhada na nostalgia de um centro perdido” (Suleiman, 1991:116). A autora indicia a existência de um “pós-modernismo de resistência”, isto é,

---

<sup>2</sup> Utilizo aqui o grafismo proposto por Jean François Lyotard em *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1979), no sentido de enfatizar o que o autor define como um ato de autoconsciência da pós-modernidade que privilegia o ato de “presentificação”, ou o valor de exibição, do próprio objeto apresentado, sem a “nostalgia” da Modernidade e a utopia das Vanguardas. O processo do pós-moderno será assim, ainda segundo Lyotard, uma evocação paradoxal por anamnese, isto é o futuro anterior da memória, veja-se a este título o texto *O Pós-moderno explicado às crianças* (1987) – *Le Postmoderne expliqué aux enfants: Correspondance 1982-1985* (1988).



uma prática crítica que desestabiliza o suposto a-historicismo do pós-moderno, ancorando-se no Feminismo, e em outros movimentos “ex-cêntricos”, tais como os movimentos ecológicos, anticoloniais e anti-imperialistas. Neste contexto importa referir que as estratégias de desnaturalização pós-moderna aliadas à politização do desejo que o Feminismo reclama como suas, contribuíram decisivamente para uma “subversão paródica a partir de dentro” (Hutcheon, 1989)<sup>3</sup>, constituindo-se como uma revisitação irónica da memória, que não é nostálgica, nem a-histórica, mas sim crítica e ideologicamente assumida. A nosso ver, a arte feminista contemporânea é um vivo testemunho dessa desnaturalização criticamente assumida e dessa nova desconstrução ou estranhamento em relação ao próprio pós-moderno<sup>4</sup>.

No que diz respeito à relação privilegiada do Feminismo com a Arte, tal como afirmei num texto meu anterior<sup>5</sup>, poderemos sem dúvida referir que, particularmente a partir dos anos 80 e 90 do século XX, se produziu um corpo de trabalho teórico, crítico e criativo que contribuiu decisivamente para esse resgatar da memória no feminino e para um mapear mais equitativo da Arte, mas sobretudo para a inscrição da diferença e da heteroglossia feminina nos cânones da Arte, ou, num contraponto ao canónico “sorriso da Gioconda”, para o resgatar do “poder revolucionário do riso feminino” (Jo Ann Isaak, 1996). Veremos aqui alguns casos concretos dessa prática artística no feminino. Como já referido, e é questão sobejamente conhecida<sup>6</sup>, a teoria crítica feminista vive da intertextualidade, e a sua estratégia revela-se, enquanto tal, eminentemente *interdisciplinar* e dialógica. Se, por um lado, ela é um produto da academia, visto que visa constituir material crítico e pedagógico destinado a promover e a facilitar a investigação nesta área de estudos, por outro lado as suas preocupações sociais

---

<sup>3</sup> Mais especificamente no capítulo com o título *The politics of parody*, Hutcheon afirma: “Mas esta retoma paródica do passado na arte não é nostálgica; é sempre crítica (...) Em vez disso, através de um duplo processo de instação e ironização, a paródia assinala como as representações atuais provem de representações passadas e que consequências ideológicas derivam da continuidade e da mudança” (1989: 93); tradução das editoras.

<sup>4</sup> Refiro a título de exemplo concreto, assumindo um engajamento claro com o Feminismo e a problemática do género, a obra da pintora portuguesa Paula Rego, para muitos erroneamente considerada uma artista britânica, dado habitar há anos na cidade de Londres, porém em cuja obra é patente o peso da Portugalidade desde a educação da artista nos anos 1940 e 50, até a tomadas de posição em temas que dividiram Portugal nos anos 1990, como a discussão da lei do aborto, ou ainda o seu diálogo inusitado com a religião e o sagrado, que lhe instigam a sua crítica contundente às instituições do poder e do patriarcado. Trabalhei este seu diálogo com o Feminismo no meu livro *Paula Rego e o Poder da Visão. ‘A minha pintura é como uma história interior’* (2010). No contexto do diálogo com a História e o poder, veja-se o estudo de Maria Manuel Lisboa *Paula Rego’s Map of Memory. National and Sexual Politics* (2003); e ainda em diálogo com a psicanálise, a obra de Ruth Rosengarten, *Contrariar, Esmagar, Amar. A Família e o Estado Novo na obra de Paula Rego* (2009).

<sup>5</sup> Refiro-me ao ensaio *O sorriso da Gioconda: Feminismo, arte e performance* (Macedo, 2010).

<sup>6</sup> Veja-se neste contexto a Introdução do *Dicionário da Crítica Feminista*, (Ana Gabriela Macedo & Ana Luísa Amaral, 2005), de que esta secção do meu texto é devedora, onde este debate é analisado em maior detalhe (2005:xv-xxxix).

afirmam-se intrinsecamente no estabelecimento de relações de contiguidade e interface com uma variedade de saberes e práticas. Tal como Terry Threadgold afirma em *Feminist Poetics* (1997: 3-4), “a conjugação de objectivos teóricos aparentemente díspares no debate dos Estudos Feministas teve efeitos profundos”, visto ter conduzido à produção de novas alianças interdisciplinares e transdisciplinares, bem como ao intercâmbio de categorias teóricas e à interdiscursividade.

A crítica feminista tem de facto vindo progressivamente a afirmar-se também pela sua infiltração nos outros discursos críticos, ao ter-se tornado indispensável em áreas que transbordam as fronteiras quer da Literatura, das Artes Visuais, da *Performance*, dos Estudos Comparatistas, dos Estudos Pós-Coloniais, dos Estudos de Tradução, da Sociologia ou da Antropologia. A sua natureza inter e trans-disciplinar, o hibridismo que a caracteriza, fazem-na a um tempo sujeita, e voluntariamente aberta, à contaminação de diferentes saberes. Assim, como Rosi Braidotti afirma em *Nomadic Subjects* (1994), e por analogia com a sua definição da mulher enquanto “sujeito nómáico” (movimentando-se entre mundos, culturas e linguagens), a crítica feminista é caracterizada pela sua “consciência nómáica” e pelo seu irreverente “poliglotismo colectivo”, intrinsecamente resistente a discursos e formações hegemónicas, e como tal ancorado na transdisciplinaridade, na desterritorialização e no hibridismo (de linguagens, saberes, registos e níveis de discurso). Usando o conceito de “rizoma” de Gilles Deleuze (Deleuze & Guattari, 1980: 13), Braidotti expande-o, sublinhando-lhe o carácter transversal e aplicando-o metaforicamente à natureza da crítica feminista. Escreve Braidotti (1994: 23): “...é ‘como se’ o modo rizomático expressasse uma forma não falocêntrica de pensamento: secreta, lateral, espalhando-se por oposição às ramificações visíveis e verticais das árvores do conhecimento ocidental”. A crítica feminista será assim uma “nova fronteira”, cabendo-lhe, segundo Braidotti (1994:15), “desestabilizar a natureza sedentária das palavras e as suas significações, desconstruindo as formas de consciência estabelecidas”. Por sua vez, e tal como Susan Stanford Friedman afirma em *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter* (1998), o Feminismo não poderá nunca ser definido sem uma demarcação do conceito de diferença ou *diferenças* e uma inscrição do “local” e do político na definição da identidade<sup>7</sup>, isto é, a afirmação de uma “geopolítica da identidade”, que contraria noções essencialistas ou fundamentalistas de políticas identitárias (Friedman, 1998: 3-4). O futuro do Feminismo residirá assim, segundo Friedman (1998: 4), numa “viragem para o exterior”, abarcando simultaneamente “a contradição, a deslocação e a

---

<sup>7</sup> Conceito este sem dúvida devedor do ensaio fundamental de Adrienne Rich, *Notes Towards a Politics of Location* (1987).



mudança”; trata-se assim de um Feminismo “plural” que reconhece a existência do fator da diferença como uma recusa da hegemonia de um tipo de Feminismo sobre outro, sem contudo “reificar” ou “fetichizar” o conceito de diferença.

A crítica feminista passa, também, pelo imperativo de desalojar e/ou subverter, como diz Braidotti, o “hábito mental de considerar o masculino como sinónimo do universal e de reduzir/traduzir a mulher a metáfora” (Braidotti, citado por Lauretis, 1987: 24). A crítica feminista veio assim reclamar uma dimensão política para a luta das mulheres, bem como para a representação do feminino e da diferença sexual *na* e *através* da linguagem<sup>8</sup>, local privilegiado da construção e da representação da identidade. Neste contexto, a relação das mulheres enquanto “minoría colonizada” com o poder e o discurso dominante é muitas vezes significada por uma rasura, um silenciamento ou uma estranheza, em consequência da própria “intradutibilidade”<sup>9</sup> ou liminaridade da sua diferença, funcionando na comunidade social como um elemento de resistência ao discurso universal e homogeneizante.

Estes conceitos e problematizações estruturantes do pensamento crítico feminista estão patentes nas corpografias e re-presentações da arte feminista contemporânea e são cruciais para o seu entendimento, como veremos.

## 2. O Feminismo e a noção de moldura, enquadramento (*frame*)

O conceito de moldura, enquadramento, é fundamental para compreendermos as questões de política identitária e de representação no contexto do Feminismo, num sentido diacrónico, e na sua relação com os outros debates críticos contemporâneos, nomeadamente o Pós-modernismo e o Pós-colonialismo, tal como atrás referido. Começemos por atentar em duas definições distintas do conceito que serão operacionais para a nossa discussão e análise de *case-studies*.

Segundo Richard Brock no ensaio *Framing Theory. Towards an Ekphrastic Postcolonial Methodology* (2011: 102):

A noção de moldura (*frame*) é um instrumento conceptual poderoso para negociar as dificuldades operacionais de modelos e metodologias da crítica pós-colonial. Assim, a importância desta noção como modelo conceptual no contexto da teoria do discurso pós-colonial reside particularmente na sua dualidade específica que a situa sempre no limiar entre a espacialidade e a temporalidade” (Brock, 2011: 104).

<sup>8</sup> Veja-se, nomeadamente na questão da linguagem e da “escrita feminina”, o papel fundamental da crítica feminista francesa. Uma antologia de referência neste domínio é a de Elaine Marks e Isabelle de Courtivron, *New French Feminisms* (1981).

<sup>9</sup> Expressão devedora do conceito benjaminiano de “intradutibilidade” na tradução, *que se pode rever em* Walter Benjamin (1969). No âmbito do fértil debate sobre Feminismo e Tradução veja-se de Gayatri Spivak “The Politics of Translation” (in *Outside in the Teaching Machine*, 1993) e de Sherry Simon *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission* (1996).

Questão esta que o autor relaciona com o conceito de intersticialidade, “espaço entre” ou liminaridade (*inbetweenness*), proposto por Homi Bhabha em *The Location of Culture* (2004).

Marta Weiss, por sua vez, na introdução do catálogo de uma das exposições atrás referidas, *Light From the Middle-East. New Photography*, V&A (Nov. 2012-Abril 2013), referindo-se globalmente aos três tópicos cruciais que a exposição foca, significativamente intitulados “Registrar”, “Reenquadrar”, “Resistir”, afirma que o seu objetivo consiste em fixar e deslocalizar imagens, interrogar factos, identidades, estereótipos; apropriar-se de modelos e modos de viver e ver a realidade; recombina as imagens de um modo descentralizador e desterritorializador, de modo a deslocar o foco principal e a provocar uma visão nova e mais distanciada, menos preconceituosa e não dogmática, uma visão alternativa, não europeia e desgenderizada, de um território globalmente ocupado (Weiss, 2012:17-23). Enfim, trata-se da problematização de uma autêntica política identitária. Os/as artistas aqui representados investigam, copiam e interrogam tradições pictóricas do passado e a sua imagética fotográfica. “Quer com intenções de emulação ou de crítica, os/as artistas “reenquadram” (*reframe*) as imagens anteriores para novos fins e com objectivos diversos”, afirma Weiss (2012: 17).

A meu ver estas duas apropriações, chamemos-lhe assim, do conceito de “moldura”/enquadramento por áreas distintas do pensamento crítico e da criação artística, a crítica pós-colonial e as artes visuais, evidenciam que as teorias não são estanques, mas antes se cruzam e se interseccionam, afetando-se e contaminando-se mutuamente. Não creio que seja mais possível debatermos o Pós-Modernismo, o Pós-colonialismo ou o Feminismo isoladamente. Nenhum destes movimentos críticos é, agora e hoje, no contexto geo-político em que vivemos e localizamos a nossa intervenção social, o que era ou foi quer quando J. F. Lyotard escreveu *A Condição Pós-moderna* (1979), Edward Saïd, *Orientalismo* (1978), Franz Fanon, *Pele Negra, Máscaras Brancas* (1952), Virginia Woolf, *Um Quarto que seja seu* (1928), ou Mary Wollstonecraft, *A Reivindicação dos Direitos da Mulher* (1790). O pensamento crítico é por definição dialógico e polissémico, “promíscuo” e híbrido, por assim dizer – isto é, as teorias e os conceitos não só “viajam” sem passaporte, como se polinizam reciprocamente. Esta é a meu ver, a prova da sua vitalidade, o que justifica a sua urgência, a sua imprescindibilidade. E é aqui que reside a ancoragem teórica e o desafio conceptual contido no conceito de “moldura”, precisamente ao ser reivindicado por tão diversos campos da crítica. Isto não significa, creio, uma fragilidade ou falibilidade dos Feminismos contemporâneos, mas antes demonstra a sua resiliência e capacidade de operacionalizar (dialogicamente e de um modo contextualizado), sempre na interface com outros pensamentos críticos, problematizações, indagações e conjeturas outras.



Este pensamento híbrido será assim ancorado numa estrutura conceptual autorreflexiva e “indisciplinar” (como venho afirmando<sup>10</sup> na senda do crítico WTJMitchell), em permanente autoquestionamento, isto é, assimilação e recombinação de outros modos de olhar e interrogar a realidade, interrogando-se e interrogando-nos permanentemente, já que “foca uma problemática mais do que um objecto teórico com fronteiras definidas” e porque “expõe e torna permeáveis momentos de ruptura, turbulência e incoerência no seio e nas margens de disciplinas firmemente estabelecidas”, parafraseando Mitchell (1995).

Por outro lado, e tal como já referido, enquanto “(inter)disciplina” a sua dinâmica é a da fertilização cruzada com outras disciplinas e campos de pesquisa, desterritorializando concepções e desnaturalizando essencialismos. Se o seu habitat é o espaço da fronteira e da liminaridade (Victor Turner, 1977; Stuart Hall, 2000; Bhabha, 2004), o seu modo de ação é rizomático, operacional e performativo (Butler, 1990; 1993).

Estes constituem, creio, alguns dos eixos fundamentais que informam e corporalizam os Feminismos contemporâneos, ancorados numa radical interdisciplinaridade e ruptura performativa de fronteiras de saberes, essências e postulados. Neste contexto o cruzamento do Feminismo e das Artes Visuais constitui um excelente exemplo dessa intranquilidade crítica e dessa fértil *indisciplinaridade* referida<sup>11</sup>.

Tal como nos é dado constatar, a *arte feminista* como *uma corpografia re-localizada*, isto é, a arte como denúncia ideológica, e a insistência no que poderemos chamar uma “política cultural” do corpo, aliadas a um questionamento sistemático da identidade e dos seus modos de representação, tem assumido um destaque fulcral na cena artística contemporânea no Ocidente (particularmente a partir dos anos 80 e 90 do século XX), aliando a inscrição da diferença e da heteroglossia feminina nos cânones da Arte, à desconstrução crítica de uma noção de identidade integral, originária e unificada, tal como Stuart Hall fez notar (Hall, 2000: 15). Assiste-se presentemente a uma explosão de idêntico calibre na arte de mulheres do Médio Oriente, que nos é dado observar através de exposições, performances, publicações, cujo significado simbólico e impacto importa analisar.

Historiadoras de arte e críticas feministas tais como Griselda Pollock (1982; 1987; 1988; 1996), Linda Nochlin (1989), Lynda Nead (1992), Rosemary Betterton (1987; 2004),

<sup>10</sup> Tema que se me afigura fulcral neste contexto e que desenvolvi no ensaio *Gender and Cultural Criticism. Feminism and Gender Studies as an arachnology and an indisciplinarity*, in *Transpostcross* (2013).

<sup>11</sup> Veja-se neste contexto a antologia crítica *Género, Cultura Visual e Performance*, (Macedo & Rayner, 2011).

Marsha Meskimmon (2013), entre muitas outras, têm vindo a debruçar-se consistentemente sobre estas questões e similares<sup>12</sup>.

A obra de Griselda Pollock, centrada na articulação dos “novos Feminismos” com a política do corpo, é de particular relevância neste contexto, e continua a inspirar uma nova geração de académicas feministas, críticas e estudiosas das artes. Num dos seus textos pioneiros<sup>13</sup> ela afirmou:

Os novos feminismos constituem-se, de modo significativo, como uma política do corpo – através de campanhas em torno da saúde e da sexualidade femininas, da luta contra a violência e a pornografia, da maternidade e do envelhecimento. Esta nova política articula a especificidade do feminino com a problemática do corpo, não enquanto entidade biológica, mas enquanto imagem psicologicamente construída que traduz a localização e as imagéticas dos processos do inconsciente, do desejo e da fantasia (Pollock, 1996:6)<sup>14</sup>.

Segundo Pollock<sup>15</sup>, o contributo fundamental do Feminismo no contexto das artes terá sido a introdução da “outridade do paradigma da mulher” (enquanto artista e crítica) como modelo da própria rutura na poética e na política da representação: “a outridade total que finalmente reconciliaria a estética e a política” (Pollock, 1988: 160).

Tal como a autora refere, somos confrontados/as através da obra de muitas artistas contemporâneas, com recorrentes *práticas de des-identificação* e de rutura, as quais, se bem que tenham sido já objeto de forte contestação nos anos 70, têm vindo a constituir o paradigma central da arte pós-moderna. E cito:

As práticas de “des-identificação” reportam-se a estratégias que se destinam a impedir o espectador de se identificar com os mundos ficcionais ou ilusórios oferecidos pela arte, pela literatura ou pelo cinema, deste modo provocando uma ruptura na “dança da ideologia” de que somos reféns, em nome dos sistemas opressivos de classe, sexismo, heterossexismo compulsivo ou outros posicionamentos e classificações racistas (Pollock, 1988: 158)<sup>16</sup>.

É no centro deste debate, analisando dois *case-studies* concretos, que queremos agora focar-nos.

<sup>12</sup> É de assinalar neste contexto a obra pioneira de artistas plásticas tais como Louise Bourgeois, Mary Kelly, Helen Chadwick, Cindy Sherman, Jo Spence, Barbara Kruger, Jenny Saville, entre outras, assim como de Paula Rego, Helena Almeida ou Ana Vieira, no contexto português.

<sup>13</sup> Veja-se por exemplo o volume editado por Alexandra Kokoli, *Feminism Reframed: Reflections on Art and Difference*, (2008), o qual é profundamente devedor do trabalho crítico de Pollock, nomeadamente, *Framing Feminism. Art and Women’s Movement 1970-1985*, editado por Rozsika Parker and Griselda Pollock em 1987, o qual desde logo homenageia no seu título.

<sup>14</sup> Tradução da autora.

<sup>15</sup> Griselda Pollock faz uma excelente análise desta polémica no capítulo *Screening the Seventies: sexuality and representation in feminist practice – a Brechtian perspective* (1988: 155-199).

<sup>16</sup> “As práticas de “des-identificação” reportam-se a estratégias que se destinam a impedir o espectador de se identificar com os mundos ficcionais ou ilusórios oferecidos pela arte, pela literatura ou pelo cinema, deste modo provocando uma ruptura na “dança da ideologia” de que somos reféns, em nome dos sistemas opressivos de classe, sexismo, heterossexismo compulsivo ou outros posicionamentos e classificações racistas” (Pollock, p.158); tradução da autora.





### 3. Shadi Ghadirian e Raeda Saadeh – dois *case-studies*

Shadi Ghadirian, artista iraniana, nascida em 1974, vive e trabalha em Teerão. Na série *Like Everyday Stories* (2000-01), representa imagens de mulheres com véu, porém com o rosto coberto por utensílios domésticos – um coador, um ferro de engomar, uma luva de borracha de cozinha, um ralador, uma frigideira. Objetos que a um tempo questionam a noção exotizada e essencialista da mulher muçulmana, “sedutoramente” coberta pelo véu e a aproximam criticamente da mulher ocidental (do seu estereótipo), a identidade de ambas igualmente rasurada pela confinamento ao espaço doméstico<sup>17</sup>. O estranhamento provocado no observador força a um distanciamento dos estereótipos culturais identitários Ocidente/Oriente e instiga uma reflexão crítica antiessencialista sobre as questões de gênero, identidade e diferença. Tal como Marta Weiss<sup>18</sup>, curadora da exposição referida, afirma: Ghadirian é uma artista cuja obra se constrói em “camadas”: “As mulheres nas suas fotografias aparecem ensanduichadas entre a tradição e a modernidade, o presente e o passado, o Oriente e o Ocidente, o público e o privado, o original e a reprodução, a realidade e a fantasia” (Weiss, 2008:4).

A série *Qajar* (1998-2001) (Figuras 1, 2, 3) apresenta uma série de fotografias onde a artista reencena retratos de estúdio feitos no Irã durante o período Qajar (1786-1925). As suas protagonistas são mulheres vestidas ao estilo da época, com saias curtas, rodadas e calças tufadas, outras completamente cobertas pelo véu. O enquadramento porém, ou a “moldura” destas fotos é radicalmente outra, e é aí que a artista instila o seu estranhamento crítico, ao agudizar a tensão entre modernidade e tradição, provocando a reflexão do espectador perante estas imagens de mulheres em poses

---

<sup>17</sup> Neste contexto veja-se a importante reflexão crítica elaborada por Meyda Yegenoglu em torno do véu e da exotização sexual da mulher oriental ao longo dos séculos, na obra *Colonial Fantasies. Towards a feminist Reading of Orientalism* (1998).

<sup>18</sup> “As mulheres nas suas fotografias estão encurraladas entre a tradição e a modernidade, o passado e o presente, o Ocidente e o Oriente, o público e o privado, a reprodução e os originais, e a realidade e a fantasia” (Weiss, 2008:4); tradução das editoras.

severas e estilizadas reproduzindo o ambiente sépia ou preto e branco das fotos tradicionais de estúdio.



**Figuras 1, 2 e 1:** Shadi Ghadirian, *Série Qajar 1998-2001*. Reproduções autorizadas pela autora.



Em primeiro lugar todas as mulheres representadas e assim expostas, fixam diretamente o seu olhar no do espectador, num convite à cumplicidade e à empatia; em todas as cenas do estúdio é performativamente criado um conflito espaço-temporal através da inclusão de objetos quotidianos que polarizam e refletem desejos e anseios contemporâneos das protagonistas, os quais contrariam o enquadramento nostálgico do cenário: ora uma lata de *Coca-Cola*, ora um par de óculos de sol, ora uma bicicleta, ora um aparelho estereofónico, ora o reflexo de uma biblioteca num espelho. Dir-se-ia objetos banais, inócuos, mas são sem dúvida objetos “estranhos” ou *estranhados*, de desejo, que constituem marcas de uma contemporaneidade que as mulheres aqui representadas assumem e reclamam como suas, no seio da performatividade cénica engendradora e da tensão público-privado que as imagens deliberadamente transmitem.

Raeda Saadeh (artista nascida na Palestina em 1977, vive e trabalha em Jerusalém), tem-se dedicado a explorar na sua obra artística temas de identidade, de género e de desterritorialização, com particular enfoque no conflito Israelo-palestiniano. Na imagem fotográfica *Who will make me real?* (2003) (Figura 4) que selecionei como paradigmática na sua obra, a artista usa o seu próprio corpo para “encenar” e exibir uma representação do conflito político territorial e do conflito de género simultaneamente. Através de uma desconcertante e paródica apropriação de distintas tradições artísticas de representação do corpo feminino, por um lado incorporando a revisitação clássica da *Grand’ Odalisque* de Ingres (1814), passando pelas *Vénus* de Tiziano (1538-9) e de Velásquez (1647-51), e numa piscadela de olho à *Olympia* de Manet (1863), a autorrepresentação de Raeda Saadeh incorpora também a estética orientalista de representação da odalisca. Porém, por outro lado, ela evoca, “citando” diretamente e numa evocação pós-moderna, as autofigurações da artista norte-americana Cindy Sherman (*Untitled Film Stills*), através dos seus vários travestimentos de personagens históricas ou fílmicas, encenando e questionando sempre a outridade do eu feminino e interrogando performativamente as questões identitárias. Um outro dado fundamental no caso desta imagem de Raeda Saadeh, é que o corpo da mulher representada está, à exceção da cabeça, dos pés e das mãos, completamente revestido de jornais palestinianos, que a mostram como que *embalsamada*. Deste modo diretamente metonímico, a palavra inscrita no corpo da mulher transforma-se numa evocação clara da tensão público-privado, do exílio territorial e do exílio do próprio corpo da mulher, ambos territórios colonizados, evidenciando assim a contiguidade dos conflitos políticos, de género e de identidade. Por fim, a acrescentar a todo este palimpsesto simbólico, o

título da imagem tem como referente o poema da poetisa jordana Nadia Tuéni, que fala de guerra, exílio e resistência <sup>19</sup>.



**Figura 2:** Raeda Saadeh, *Who will make me real?*, 2003. Reprodução autorizada pela autora.

A imagem fotográfica *Who will make me real?* de Raeda Saadeh constituirá assim uma poderosa metáfora da politização do corpo como arena privilegiada de representação dos “processos do inconsciente, do desejo e da fantasia” (palavras de Pollock), que são característicos da arte feminista contemporânea, e um local de inscrição simultânea de uma poética e de uma política de localização da artista enquanto mulher e cidadã.

## Conclusão

Através dos exemplos trazidos e da nossa discussão do conceito de moldura e enquadramento esperamos ter contribuído para o entendimento da arte feminista contemporânea como uma estética de apropriação crítica e questionamento da tradição que, tal como nas imagens que acima discutimos, exhibe a tensão dialógica entre três grandes momentos que são contíguos, coesos e se interrogam dialogicamente: “registrar”, “reenquadrar”, “resistir”.

<sup>19</sup> “Ameaçada e por isso vivendo, / Ferida e por isso sendo, / Medrosa e por isso assustadora, / Ereta e por isso ima árvore de fogo: / *Who will make me real?*” (Tuéni, 2006: 89; tradução das editoras).



Em sintonia com os desafios atuais do Feminismo, de igual modo as novas corpografias na arte feminista contemporânea instigam um renovado estranhamento crítico no espectador e uma alargada reflexão “indisciplinar” em torno das políticas de localização e do significado da *diferença* na conjuntura pós-moderna e pós-industrial do mundo globalizado.

## Bibliografia

- Bal, M. (2002). *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. Toronto e Londres: University of Toronto.
- Bhabha, H. (2004). *The Location of Culture*. Nova Iorque e Londres: Routledge.
- Walter, B. (1969). *Illuminations*. Nova Iorque: Schocken Books.
- Betterton, R. (1987). *Looking On. Images of Femininity in the Visual Arts and Media*. Londres: Pandora.
- Betterton, R. (2004). *Unframed. Practices and politics of women's contemporary painting*. Londres: Tauris & Co.
- Braidotti, R. (1994). *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Nova Iorque: Columbia Univ. Press.
- Brock, R. (2011). Framing Theory. Towards an Ekphrastic Postcolonial Methodology. *Cultural Critique*, Nº77, 102-145.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nova Iorque: Routledge.
- Butler, J. (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Nova Iorque e Londres: Routledge.
- Friedman, S. S. (1998). *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*. Princeton: Princeton University Press.
- Funck, S. B.; Minella, L. S. e Assis, G. O. (orgs.) (2014). *Linguagens e Narrativas. Desafios Feministas*, vol.1. Tubarão-Santa Catarina: Copiart.
- Hall, S. (2000). Who needs 'identity'?, in du Gay, P.; Evans, J. & Redman, P. (eds.), *Identity: a Reader*. (pp.15-30), Londres: Sage.
- Hutcheon, L. (1989). *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.
- Isaak, J. A. (1996). *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Woman's Laughter*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Issa, R. (ed.), (2008). *Shadi Ghadirian. Iranian Photographer*. Londres, São Francisco, Beirut: Beyond Art Productions.
- Jones, A. (2007). *Seeing Differently. A history and theory of identification and the visual arts*. Londres e Nova Iorque: Routledge.



- Kipnis, L. (1989). Feminism: the Political Conscience of Postmodernism, in Ross, A. (ed.). *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism* (pp.157-66). Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.
- Kokoli, A. (2008). *Feminism Reframed: Reflections on Art and Difference*. Newcastle: Cambridge Scholars Publ.
- Lauretis, T. de (1987). *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana UP.
- Lisboa, M. M. (2003). Paula Rego's Map of Memory. National and Sexual Politics. Londres: Ashgate.
- Lyotard, J. F. (1979). *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Ed. Minuit.
- Lyotard, J. F. (1987). *O Pós-moderno explicado às crianças*. Lisboa: Dom Quixote.
- Macedo, A. G. & Amaral, A. L. (orgs.) (2005). *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Afrontamento.
- Macedo, A. G. (2010). O sorriso da Gioconda: Feminismo, arte e performance, in Gil, I. C. & Pimentel, C. M. (eds.). *Simone de Beauvoir. Olhares sobre a Mulher e o Feminino* (pp. 187-206). Lisboa: Nova Vega.
- Macedo, A. G. (2010). *Paula Rego e o poder da visão: 'a minha pintura é como uma história interior'*. Lisboa: Cotovia.
- Macedo, A. G. & Rayner, F. (orgs.) (2011). *Género, Cultura Visual e Performance*. Braga: CEHUM/ Húmus.
- Macedo, A. G. (2013). *Gender and Cultural Criticism. Feminism and Gender Studies as an arachnology and an indiscipline. Transpostcross*. Bolonha: Univ. Bologna.
- Consultado em: <http://www.transpostcross.it>.
- Marks, E. & de Courtivron, I. (eds.), (1981). *New French Feminisms: An Anthology*. New York. Schocken Books: Univ. of Mass. Press.
- Meskimmon, M. & Rowe, D. (eds.), (2013). *Women, the arts and globalization. Eccentric experience*. Manchester: Manchester UP.
- Mitchell, WTJ (1995). Interdisciplinarity and Visual Culture, *Art Bulletin*, Dec. 1995, vol. LXXVII, nº4, 540-544.
- Nead, L. (1992). *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Nochlin, L. (1989). *Women, Art and Power and other Essays*. Londres: Thames and Hudson.
- Parker, R. & Pollock, G. (eds.) (1987). *Framing Feminism. Art and Women's Movement 1970-1985*. Londres: Pandora.
- Pollock, G. (1982). Vision Voice and Power: Feminist Art History and Marxism, *Block*, Nº6, 2-21.



- Pollock, G. (1988). *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. Nova Iorque e Londres: Routledge.
- Pollock, G. (ed.). (1996). *Generations and Geographies in the Visual Arts*. Nova Iorque e Londres: Routledge.
- Rich, A. (1987). Notes Towards a Politics of Location in *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1979-85*. (pp.210-232) Londres: Virago.
- Rosengarten, R. (2009). *Contrariar, Esmagar, Amar. A Família e o Estado Novo na obra de Paula Rego*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Simon, S. (1996). *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Nova Iorque e Londres: Routledge.
- Spivak, G. (1993). "The Politics of Translation", in *Outside in the Teaching Machine* (pp.179-200). Nova Iorque e Londres: Routledge.
- Suleiman, S. R. (1991). Feminism and Postmodernism: A Question of Politics, in Hosterey, I. (ed.). *Zeitgeist in Babel* (pp.111-129). Bloomington: Indiana U.P.
- Threadgold, T. (1997). *Feminist Poetics*. Nova Iorque e Londres: Routledge.
- Tickner, L. (1987). *Nancy Spero: Images of Women and 'la peinture féminine'*. Nancy Spero. Londres: ICA.
- Tuény, N. L. (2006). *Poems of Love and War*, Ed. Dar An-Nahar: Syracuse UP.
- Turner, V. (1977). Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality, in Benamou, M. & Caramello, C. (eds.), *Performance in Postmodern Culture, vol.1* (pp.33-55), Madison: Coda Press.
- Yegenoglu, M. (1998). *Colonial Fantasies. Towards a Feminist Reading of Orientalism*. Cambridge: Cambridge UP.
- Weiss, M. (2008). Foreword, in Issa, R. (ed.) *Shadi Ghadirian. Iranian Photographer*, (pp.4-5). Londres, São Francisco, Beirute: Beyond Art Productions.
- Weiss, M. (2012). Light From the Middle-East. In Weiss, M. & Porter, V., *Light From the Middle-East. New Photography*, Londres: Steidl.

**Ana Gabriela Macedo** é Professora Catedrática no Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho e diretora do Centro de Estudos da Humanísticos da Universidade do Minho. Doutorada pela University of Sussex, no Reino Unido, tem trabalhado e publicado em áreas como a Literatura Comparada, as Poéticas Visuais e Interartes, os Estudos Feministas e de Género. Entre as suas publicações mais recentes destaca-se *Género, Cultura Visual e Performance*, organizado conjuntamente com Francesca Rayner, com a chancela da Húmus e do CEHUM.

✉ [gabrielam@ilch.uminho.pt](mailto:gabrielam@ilch.uminho.pt)