

“O MISTÉRIO EM TORNO DE NOSSAS IDENTIDADES”: AS MULHERES ARTISTAS HISTÓRICAS COMO PSEUDÔNIMO DAS GUERRILLA GIRLS

Camila Bourguignon de Lima¹

Resumo

Este artigo apresenta as mulheres artistas históricas que têm seus nomes apropriados pelas Guerrilla Girls para manter o anonimato em público. Realizou-se pesquisa bibliográfica e documental para identificação e seleção dos pseudônimos, resultando na compilação dos principais nomes que protegem a verdadeira identidade do coletivo, e tomou como critério de análise dois aspectos: o quantitativo e o qualitativo. O aspecto quantitativo apontou Eva Hesse (1936-1970, pós-minimalismo) e Georgia O’Keeffe (1887-1986, modernismo americano) – nomes mais frequentes em entrevistas à imprensa; e o aspecto qualitativo revelou Frida Kahlo (1907-1954, surrealismo mexicano) e Käthe Kollwitz (1867-1945, expressionismo alemão) – nomes usados pelas lideranças, as componentes mais antigas do grupo e integrantes fundadoras que ainda estão em atividade. É importante mencionar que inúmeras mulheres já foram membros do Guerrilla Girls, no entanto, as representantes detectadas respondem pelo grupo nas principais situações públicas. Constatou-se que a adoção de pseudônimos é uma tática feminista e um ato político do grupo para reinscrever o nome das artistas no campo das Artes Visuais e encerrar o apagamento de seus trabalhos na historiografia e nas instituições culturais.

Palavras-chave: Guerrilla Girls. Mulheres Artistas. Identidade. Artes Visuais.

“THE MYSTERY AROUND OUR IDENTITIES”: HISTORICAL WOMEN ARTISTS AS A PSEUDONYM FOR THE GUERRILLA GIRLS

Abstract

This article introduces women historical artists who have their names appropriated by the Guerrilla Girls to maintain anonymity in public. Bibliographic and documentary research was carried out to identify and select pseudonyms, resulting in the compilation of the main names that protect the true identity of the collective, and two aspects were taken as criteria for analysis: quantitative and qualitative. The quantitative aspect pointed out Eva Hesse (1936-1970, post-minimalism) and Georgia O’Keeffe (1887-1986, American modernism) – the most frequent names in press interviews; and the qualitative aspect revealed Frida Kahlo (1907-1954, Mexican surrealism) and Käthe Kollwitz (1867-1945, German expressionism) – names used by the leaders, the longest standing members of the group and founding members who are still active. It is important to mention that numerous women have already been members of the Guerrilla Girls, however, the detected representatives account for the group in major public situations. It was found that the adoption of pseudonyms is a feminist tactic and a political act by the group to reinscribe the artists' names in the Visual Arts field and to end the erasure of their work in historiography and cultural institutions.

Keywords: Guerrilla Girls. Women Artists. Identity. Visual Arts.

¹Mestre pelo programa de Pós-graduação em Educação da UFPR. Graduada em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Ponta Grossa, com formação complementar (mobilidade acadêmica) pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa-Portugal. ORCID: < <http://orcid.org/0000-0002-3649-9320>>. Email: cah-bdl@hotmail.com

1 INTRODUÇÃO

Explicitar a relação entre questão de gênero e Artes Visuais é essencial, mais ainda, a condição atribuída às mulheres artistas na história da arte. O artigo busca revelar os pseudônimos individuais que estão sempre por trás das máscaras de gorila, da ironia e do ativismo visual das Guerrilla Girls. Considera que a identidade do grupo começou a se formar em resposta a uma exposição de 169 artistas de pintura e escultura realizada em 1984 no Museu de Arte Moderna de Nova York, dos quais menos de 10% eram mulheres. Em 1985, espalharam pôsteres que tinham como alvo provocar os responsáveis pela exclusão de mulheres e não artistas brancos das principais exposições e publicações de arte, isto é, *marchands*, museus, galerias, revistas e livros. E em 1990, como “escudo de batalha”, o pôster sob o título “Identidades Expostas das Guerrilla Girls!” que trazia uma lista de dez colunas com 550 nomes de artistas mulheres e feministas associadas ao mundo da arte, enfatizou – inicialmente em Nova York, em seguida, dentro de toda comunidade artística mundial – um dos seus principais objetivos: denunciar a presença minoritária das mulheres artistas no sistema das Artes Visuais.

Com foco nos nomes das artistas mulheres históricas selecionadas pelo grupo para identificar sua luta no campo das Artes Visuais, elegeu-se previamente a revisão bibliográfica e a pesquisa documental como procedimentos metodológicos. Inicialmente, o caminho percorrido é o da pesquisa de origem bibliográfica, realizada na própria produção literária do grupo, abrangida nos livros *The Guerrilla Girls' Art Museum Activity book* (2004) e *The Guerrilla Girls' bedside companion to the History of Western Art* (1998), utilizando dados sobre a origem e fundação do grupo. Na segunda etapa, realizou-se pesquisa documental nos textos e vídeos disponíveis no website oficial do grupo ou na imprensa escrita e falada, listados a seguir: *The Guerrilla Girls' complete chronology* (2020); *Our Story* (2020); *Guerrilla Girls' Identities Exposed! 1990* (2020); *Guerrilla Girls Confessions of the Guerrilla Girls, an interview from our first book* (1995).

Para organização desse material, utilizou-se como referência, Pimentel (2001) e Appolinário (2011) para elaborar quadros a partir de termos-chave encontrados nos próprios documentos, formando uma espécie de ficha de leitura, como um processo de síntese. Ainda nesta organização, foram acrescentadas descrições conforme o conteúdo do documento, direcionando a análise dos dados para o mapeamento das inter-relações entre os conteúdos dos documentos. Identificaram-se os pseudônimos que respondiam pelo grupo em entrevistas à imprensa, ou seja, em materiais e situações quantificáveis – Eva Hesse (1936-1970, pós-

minimalismo) e Georgia O’Keeffe (1887-1986, modernismo americano) –, e os pseudônimos que qualificam a origem e a fundação do grupo – Frida Kahlo (1907-1954, surrealismo mexicano) e Käthe Kollwitz (1867-1945, expressionismo alemão). Os nomes compilados revelam as artistas mulheres que identificam cada integrante fundadora do grupo, ou as que estão há mais tempo no ativismo, e as que marcaram as ocasiões de luta em discussões públicas. As ativistas anônimas que se autodenominam Guerrilla Girls utilizam esses pseudônimos em apresentações, workshops, exposições em museus e atividades de militância em que tenham que transmitir suas mensagens de maneira rápida e acessível. Também, para que o foco da denúncia esteja nas questões da discriminação sexual e racial no mundo da arte e não em seus nomes civis verdadeiros ou em seus trabalhos pessoais.

Na intenção de reconhecer as contribuições que Eva Hesse, Georgia O’Keeffe, Frida Kahlo e Käthe Kollwitz deixaram para o campo da arte, especialmente de uma poética feminista no século XX alinhada à uma estética de resistência, foram coletadas informações históricas e elementos biográficos que compõe o percurso individual dessas artistas mulheres em pesquisa bibliográfica. A recuperação histórica das artistas pelo Guerrilla Girls logra à arte das mulheres o estatuto de obra de arte de vanguarda, o renome nas instituições e uma carreira em campos até então compreendidos como masculinos.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO DO ATIVISMO E PRODUÇÃO ARTÍSTICA DAS GUERRILLA GIRLS

As mulheres artistas e suas obras começaram a ter visibilidade a partir do movimento impressionista² francês no fim do século XIX, período em que “a recepção da produção artística encontrou um enfrentamento mais engajado, e o questionamento dos paradigmas estabelecidos acerca da superioridade do ‘gênio’ masculino tornaram-se mais efetivos” (PINHEIRO, 2007, p. 3). As primeiras a serem reconhecidas publicamente eram filhas de artistas, de aristocratas que pintavam por lazer ou de mulheres liberadas para estudos nas academias de artes ou ateliês particulares. A elas, restringiam-se temas religiosos, naturezas-mortas, retratos e paisagens, em algumas raras ocasiões, representavam o próprio corpo nu, as relações entre homens e mulheres

² Impressionismo, nome decorrente da obra “Impressão: nascer do sol” (1872), de Claude Monet, se trata de um período da história da pintura surgido na França por volta de 1870, século XIX. Visava captar a impressão visual produzida por cenas e formas derivadas da natureza, e as variações nelas ocasionadas pela incidência da luz, e que se baseava especialmente no emprego das cores, de suas relações e contrastes, de modo a obter efeitos plasticamente dinâmicos e objetivos (FERREIRA, 1988, p.353).

e os desejos femininos (LANDIM, 2007). Deste marco histórico e na entrada do século XX, passaram a almejar uma carreira exclusivamente artística junto de artistas homens do circuito artístico oficial – particularmente o circuito francês, considerado o principal centro dos acontecimentos culturais da Europa (COUTINHO, 2009). Obviamente, houve uma preocupação dos homens com a presença feminina, especialmente, quanto à feminização e desvalorização da profissão, no entanto, “algumas mulheres alteraram o rumo dessa história unifocal de cunho biológico com suas escolhas, adulterando paradigmas antigos” (COUTINHO, 2009, p. 26).

Ao mesmo tempo, o próprio movimento feminista, em meados de 1960 nos Estados Unidos, mobilizou a “inserção de um maior número de artistas mulheres em exposições, coleções privadas e públicas, além de galerias” (TRIZOLI, 2008, p. 1498). Naquela altura, a bandeira levantada pelas artistas mulheres estava reiterada pelas lutas feministas e fortemente influenciada pela trajetória de artistas de expressão, como Louise Bourgeois³, Eva Hesse⁴, Ana Mendieta⁵, Nikki de Saint Phalle⁶, Meret Oppenheim⁷, entre outras. Estas artistas contribuíram para abertura do debate crítico frente ao poder patriarcal no campo artístico, quando renunciaram inquietações e dúvidas em suas próprias obras de arte, bem como, por uma postura crítica na vida pessoal (COUTINHO, 2009, p. 32-33).

Nesse sentido, cada vez mais eram desveladas as relações assimétricas de poder que permeavam a luta travada pelas mulheres criadoras no âmbito artístico. A exemplo das artistas citadas acima, muitas outras começaram a defender propostas voltadas para emancipação feminina, para o significado do próprio e do outro sexo, o controle do corpo, da própria

³ Louise Bourgeois (1911-2010): escultora, pintora e gravurista francesa, tendo suas obras mais apreciadas em 1970 devido aos movimentos pós-modernos. Através de objetos simbólicos e desenhos, expressou temas da solidão e conflitos, frustração e vulnerabilidade (TATE GALLERY, 2020b, online, tradução nossa).

⁴ Eva Hesse (1936-1970): escultora e pintora alemã que consolidou carreira em Nova York, uma das mais influentes artistas a questionar, por seu trabalho, a exatidão austera e imóvel das séries de obras minimalistas. Em sua maioria, suas obras abarcam materiais como fibra de vidro, látex, metal e pedra (TATE GALLERY, 2020a, online, tradução nossa).

⁵ Ana Mendieta (1948-1985): escultora, fotógrafa, pintora, artista de *performance* e vídeo, nascida em Cuba e criada nos Estados Unidos, que dedicou seu trabalho a uma busca por suas origens e identidade. Explorou complexos temas, como a vida e a morte, o renascimento espiritual, o deslocamento cultural e o exílio, criando silhuetas utilizando elementos naturais como folhas, areia, terra, e sangue (MUSEUM DER MODERNE SALZBURG, 2020, online, tradução nossa).

⁶ Niki de Saint Phalle (1930-2002): escultora, escritora, cenógrafa e cineasta francesa, a qual teve como seus temas preferidos o lúdico, o imaginário, monstros e outras criaturas fantásticas. Também se dedicou à representação da mulher, a ilustração de livros infantis e cenários para *ballets* e filmes (TATE Gallery, 2020c, online, tradução nossa).

⁷ Meret Oppenheim (1913-1985): artista alemã que pertenceu ao movimento surrealista das Artes Visuais; durante sua prolífica carreira, criou esculturas, pinturas e desenhos com temas de sensualidade e desejo, amizade e amor, natureza e cultura, realidade e imaginação (NATIONAL MUSEUM OF WOMEN IN THE ARTS, 2020, online, tradução nossa).

identidade, assim como, da denúncia da violência contra a mulher, alienação do trabalho doméstico, estereótipos femininos disseminados pela mídia, aborto, maternidade, dupla jornada de trabalho e estupro (COUTINHO, 2009). No contexto dessas lutas surge o grupo Guerrilla Girls, evidenciando a relação entre gênero e arte, com impacto duradouro na arte do século XX e XXI. Estava presente no debate a relação da arte com os sistemas de poder e dominação, destacando os circuitos de opressões conectadas, como a de raça, de sexo e as disfarçadas (GROSENICK, 2003).

A escassa presença das artistas mulheres no sistema das artes, ou seja, em museus, galerias, bienais, revistas especializadas e livros de história da arte, é justificada por aspectos como “qualidade”, de modo a manter artistas de fora do circuito. Nas palavras de Lee Krasner, artista e ativista, “o mundo da *High Art* [arte atemporal que agrada à intelectualidade e tem reconhecimento da comunidade artística], do tipo que fica em museus e livros de história, é gerido por um grupo muito pequeno de pessoas⁸” (GUERRILLA GIRLS, 1995, online). Romaine Brooks, em entrevista concedida ao Guerrilla Girls (1995), afirma:

sucesso na arte é uma questão de sorte e momento, tanto quanto ser bom ou ter talento. Por qual razão os homens brancos parecem ter toda a sorte? Não é apenas um acidente feliz. Até agora, e ao longo da história, o sistema foi configurado para apoiar e promover o trabalho de artistas brancos do sexo masculino. Essa é a sorte deles. Nos velhos tempos da cultura ocidental, foi o patrocínio e o sistema de ateliês. Não é tão diferente agora, embora o patrocínio não venha sob a forma de cortes reais e da Igreja Católica Romana, mas na forma de galeristas, colecionadores, críticos e museus que apoiam certos artistas. Dado que o dinheiro foi investido o suficiente em um determinado artista, todos se mobilizam para manter o nome do artista lá na frente e, conseqüentemente, na história. Os artistas que fazem desta forma começam a definir qualidade⁹ (GUERRILLA GIRLS, 1995, online, tradução nossa).

Trata-se de um grupo pequeno de gestores que determina quem será estampado nas páginas de livros de história da arte e os critérios que definem os artistas nas exposições. Termos como “gênio da pintura” e “mestres da arte” ainda são vigentes. Por isso, grandes artistas da

⁸ “[...] the world of High Art, the kind that gets into museums and history books, is run by a very small group of people (GUERRILLA GIRLS, 1995, online; FUENTES, 2012, online).

⁹ “Success in art is a matter of luck and timing as well as being good or having talent. Why do white men seem to have all the luck? It's not just a happy accident. Thus far, and throughout history, the system has been set up to support and promote the work of white male artists. That is their luck. In the old days of Western culture, it was patronage and the atelier system. It's not that different now, though patronage doesn't come in the form of royal courts and the Roman Catholic Church, but in the form of gallery owners, collectors, critics and museums who back certain artists. Once enough money has been invested in a certain artist, everyone mobilizes to keep that artist's name out front and consequently in history. The artists who make it in this way begin to define quality” (GUERRILLA GIRLS, 1995, online).

pintura e escultura, como Geogia O’Keefee, questionaram: “por que nós sempre temos que ser chamadas de ‘mulheres artistas’? Eles não chamam Rembrandt e Van Gogh ‘artistas masculinos’”¹⁰ (GUERRILLA GIRLS, 1998, p. 7, tradução nossa). Certa vez, Edmonia Lewis também disse: “por que ser africano-americano e do sexo feminino torna isso duas vezes mais difícil para o meu trabalho ser lembrado?”¹¹ (GUERRILLA GIRLS, 1998, p. 7, tradução nossa). Questões motivadas por uma experiência de uma cultura de caráter masculino e branco¹².

De acordo com Trizoli (2008, p. 1497), a questão de gênero revisita “a grande presença de nomes masculinos na história da arte, no mercado de arte, e na inserção midiática das recentes temáticas contemporâneas, [predominantemente], de poéticas intimistas, sexuais e subjetivas”. Na história da arte ocidental, as artistas sempre foram subalternas aos artistas homens, os seus “mestres”, cabendo-lhe o papel de musas ou assistentes. Embora tivessem talento e conhecimento, as artistas eram impedidas de frequentar salões de exposição de pinturas, com exceção das mulheres artistas que produziam pinturas sobre trivialidades cotidianas (SALLES, 2000). E o ato criador das Guerrilla Girls parte desse contexto. A estratégia do grupo Guerrilla Girls em acompanhar a biografia das artistas esquecidas pelos registros da história da arte possibilitou, em outros campos da arte, a reconstrução de materiais que expressem as criações artísticas. Conforme Simioni (2011, p. 376), “inúmeras monografias, artigos e livros dedicados a mulheres artistas, bem como colóquios, revistas e debates acadêmicos” passaram a refletir os limites da historiografia da arte ocidental tradicional. Artemísia Gentileschi (1593- 1652) – primeira artista do movimento barroco¹³ que se tem notícia e destaque na historiografia – é o exemplo mais conhecido dessa revisão: suas obras e qualidade artística hoje encontram-se reconhecidas nos livros de história de arte em situação de igualdade com homens pintores do mesmo século (XVII). Artemísia denunciava os “abusos e força masculina agressora”, encontrando nas cenas bíblicas o melhor lugar para exibir, sistematicamente, iconografias elaboradas pelos “mestres pintores”, mas no sentido de transgredir, ousar e resistir (COUTINHO, 2009, p. 26-27) (FIGURA 1). Na obra *Guerrilla and the Elders* (1998), o grupo refere-se à Artemísia como ativista e subversiva dos valores tradicionais de seu tempo – utilizando a tradicional máscara de gorila como interferência – da

¹⁰ “Why do we always have to be called ‘women artists’? They don’t call Rembrandt and Van Gogh ‘male artists’” (GUERRILLA GIRLS, 1998, p.7).

¹¹ “Why does being African-American and female make it twice as hard for my work to be remembered?” (GUERRILLA GIRLS, 1998, p.7).

¹² A terminologia “branca” é utilizada pelas próprias Guerrilla Girls.

¹³ Barroco trata-se do período (fim do séc. XVI e meados do séc. XVIII) caracterizado por uma atmosfera artística e cultural carregada de conflitos entre o espiritual e o temporal. O estilo barroco é relativo à muita exuberância e ornamentação (FERREIRA, 1988, p.87).

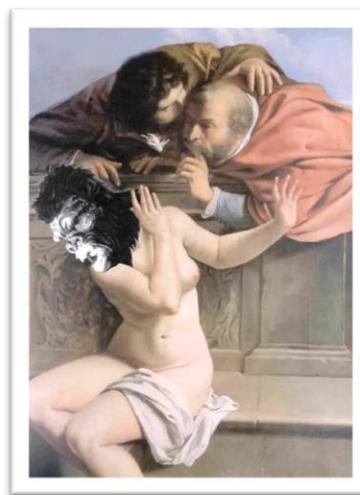
mesma forma que o Guerrilla Girls atuou no século XX e atua no XXI (COUTINHO, 2009). Talvez Artemísia Gentileschi tenha sido a primeira Guerrilla Girl da sua época e da arte (FIGURA 2).

Figura 1. Judith decapitando Holofernes. 1620. Artemisia Gentileschi. Óleo sobre tela.



Fonte: Le Gallerie Degli Uffizi (2020)

Figura 2. Guerrilla and the Elders. 1998. Guerrilla Girls.



Fonte: *THE Guerrilla Girls' bedside companion to the History of Western Art* (New York: Penguin Books, 1998)

Devido ao reconhecimento que as Guerrilla Girls receberam, tanto pelo comprometimento social e político ligado ao campo das Artes Visuais quanto por seu estilo de *designer* e pôsteres, as mensagens de denúncia ultrapassaram as fronteiras de Nova York. Deste modo, deram voz à indignação de artistas minoritários de diferentes contextos e cidades do ocidente, contestando a hegemonia masculina no sistema da arte, traduzindo em arte-*design* as indagações oriundas das discussões de gênero e dos movimentos feministas. Ao revelarem suas identidades pela via de artistas do passado da arte ocidental, o coletivo impõe aos próprios museus, galerias, bienais, crítica de arte e historiografia, uma revisão acerca da natureza desigual e dos aspectos discriminatórios do sistema. Nesse sentido, os nomes fictícios são uma alternativa para os nomes reais, mas também, uma tática implacável para uma mudança de cenário em instituições de arte e espaços públicos.

Sabe-se que ao longo dos anos, inúmeras militantes participaram de forma fluida do grupo, com membros adicionais trazendo perspectivas e participação diversa, apesar de a adesão ser apenas por convite. No entanto, depois que os pôsteres das Guerrilla Girls se tornaram famosos em Manhattan, pedidos de aparições surgiram e demandas para conduzir

palestras e cursos também. As fundadoras e um grupo central de mulheres participantes decidiram pelo anonimato, atrás de uma máscara de gorila, convertendo a identidade do grupo em um equilíbrio entre o humor e o disfarce. Na sequência, serão destacadas as quatro principais artistas nominadas como pseudônimo das Guerrilla Girls.

2.1 EVA HESSE

De origem alemã, a artista nasceu na cidade de Hamburgo e se criou em Nova York. Durante toda sua vida adulta enfrentou situações como a separação de seus pais e o suicídio de sua mãe, também incorporadas na poética de suas obras, que, na atualidade, constituem acervos de importantes museus, como o Museu Guggenheim e o Museu de Arte Moderna de Nova York (HESS, 2003). Desde os 16 anos, Eva já escrevia ao pai “sou uma artista. Sinto e quero sempre ser um pouco diferente dos outros. É por isso que nos chamam artistas.” De 1957 a 1959, estudou arte e arquitetura na Universidade de Yale, período marcado por descobertas da sua personalidade artística (HESS, 2003, p. 84).

Para ela, “a pintura era uma coisa difícil e intratável”, por isso, desde a época de estudante sentia-se mais confortável com o desenho puro, muito influenciada pelo movimento expressionista e os traços de artistas como Jackson Pollock e Willem de Kooning (HESS, 2003, p. 84). Na década de 1960, sua produção apontou mudanças técnicas e se encaminhou para a tridimensionalidade: em 1965, Eva manifestou em suas produções as crises registradas nos seus diários e suas inquietações sobre o retorno a Alemanha, país do qual fugiu com seus pais em 1939, mas que retornou durante uma estadia de 14 meses com seu marido e escultor Tom Doyle (HESS, 2003). A artista expressou isso em uma de suas primeiras obras escultóricas “Tomorrows apples (5 in White)” (FIGURA 3).

Em seu retorno para Nova York, Eva Hesse firma carreira como escultora, produzindo 70 esculturas no curto período de cinco anos. Nestas obras, a artista “reinterpretou os paradigmas da Arte Pop e Minimalista, os movimentos artísticos então dominantes – produção em série, repetição, grades, o cubo, o uso dos materiais industriais e dos métodos de produção” (HESS, 2003, p. 84). A inspiração para tal produção derivou de fatores políticos, como o regime nazista, que fizeram sua família imigrar para os Estados Unidos e também de suas experiências de vida. No ano de 1970, com apenas 34 anos, devido a um tumor maligno, Eva não resiste às quimioterapias que a levam ao falecimento.

Figura 3. Tomorrows apples (5 in White).
1965. Eva Hesse. Escultura.



Fonte: Tate gallery (2020a)

Figura 4. Studiowork. 1968. Eva Hesse.
Fibra de vidro, resina poliéster, plástico.



Fonte: BAMPFA's - Berkeley Art Museum & Pacific
Film Archive (2020)

De acordo com Johnson (2009) e Hess (2003, p. 84), todos os elementos esculturais na trajetória artística de Eva Hesse desafiaram as categorizações dos movimentos da história da arte, especialmente por ter empregando em suas esculturas “materiais leves, flexíveis, normalmente translúcidos, quer orgânicos, quer aparentemente orgânicos, como a fibra de vidro, a resina, o látex e a borracha, as tubagens sintéticas e a corda” (FIGURA 4). Eva nunca deixou de produzir apesar da doença e dos anos de tratamento na década de 1960, por isso, colhe o sucesso póstumo de suas obras que mudaram o curso da arte contemporânea.

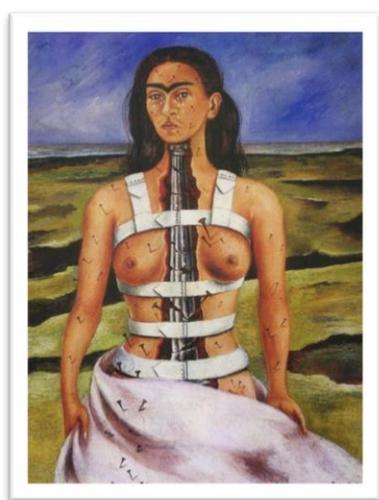
2.2 FRIDA KAHLO

Em 1907, nascia Frida Kahlo, mexicana da cidade de Coyoacán. Marcada por uma vida de constante sofrimento, a artista teve uma carreira artística dividida entre as inúmeras hospitalizações e um conturbado casamento com Diego Rivera, artista e membro do partido comunista. Quando criança, devido a uma paralisia infantil, desenvolveu uma deformação no pé. Aos 18 anos, sofreu um acidente de carro, o qual assinalou uma série de operações cirúrgicas e meses acamados, período em que passou a desenhar e pintar. Em virtude do acidente automobilístico,

no espaço de apenas um ano (1950), foram-lhe amputados cinco dedos do pé, fez vários transplantes ósseos e sete operações cirúrgicas à coluna vertebral [...]. Depois de lhe ser amputada uma perna em 1953, ficou presa a uma cadeira de rodas. Na curta vida de apenas 44 anos, teve um enorme sofrimento físico (LEHMANN, 2003, p. 104).

Em sua maioria autorretratos, as obras expressavam o sofrimento emocional e físico. Para efeito explicativo, na obra “A coluna partida” verifica-se uma “imagem angustiada de um colete de aço, em que a coluna fraturada simbolizava a sua espinha”, reflexo do estado de saúde de Frida em um dos seus mais famosos autorretratos (LEHMANN, 2003, p. 104) (FIGURA 5). Quanto à classificação de suas obras em um movimento artístico, de acordo com Lehmann (2003), Kahlo afirmava: “só soube que era surrealista quando André Breton veio ao México e me disse. No entanto, não aceitei a classificação. Nunca pintei sonhos. O que retratei era a minha realidade”. A artista, que nunca frequentou uma escola de arte, soube explorar sua história de vida nas obras à óleo. Em “Frida e o Aborto” e “A Minha Boneca e Eu”, ambas da década de 1930, Frida retratou seus três abortos e a impossibilidade de ter filhos (FIGURA 6).

Figura 5. A coluna partida. 1944. Frida Kahlo. Óleo sobre tela.



Fonte: Museo Dolores Olmedo (2020)

Figura 6. A Minha Boneca e Eu. 1937. Frida Kahlo. Óleo sobre tela.



Fonte: Acervo digital UNESP Brasil (2020)

Segundo Herrera (2009), no dia 13 de julho de 1954, é atestado a morte de Frida Kahlo por causas duvidosas que beiram entre um suicídio, visto haver mais de uma vez tentado, e a pneumonia escrita nos documentos do óbito. Vítima de diversos infortúnios, a artista é uma das mulheres mais citadas na história ocidental das Artes Visuais. Suas obras oportunizam ao grande público uma interpretação que transita entre o realismo e o surrealismo a partir dos “temas, formas, modelos e símbolos apresentados” (LEHMANN, 2003, p. 107). Além disso, as dores, as franquezas expressas de forma tangível e a integridade com que exprime seu destino pessoal, sensibilizam o observador.

2.3 GEORGIA O’KEEFFEE

A pintora americana Georgia O’Keeffe desde muito jovem optou pelo universo da arte. Segundo MOMA (s.d), aos 18 anos frequentou o Instituto de Arte de Chicago e dois anos depois se mudou para Nova York para um aperfeiçoamento na pintura a óleo, aquarela e giz pastel. De modo a firmar contato com o modernismo europeu nas exposições de arte, como o pós-impressionismo de Matisse e o cubismo de Picasso e Braque, estabeleceu moradia na mesma cidade. Entre 1915 e 1916,

ela produziu uma notável série de desenhos a carvão que levaram sua arte e sua carreira em uma nova direção. [...] Foi através destes desenhos que O’Keeffe chamou a atenção de Alfred Stieglitz, fotógrafo de destaque, proprietário de uma galeria de Nova York, em janeiro de 1916. Depois de supostamente exclamar: "Finalmente, uma mulher no papel!", ele exibiu seus desenhos na galeria 291, onde as obras de muitos artistas e fotógrafos europeus e americanos de vanguarda foram apresentados ao público americano¹⁴ (MESSINGER, 2020, online, tradução nossa).

Com o incentivo e a colaboração financeira de Stieglitz, fotógrafo reconhecido no meio artístico de Nova York, O’Keeffe renunciou suas atividades como professora para estreitar uma carreira como artista. Stieglitz, proprietário da galeria 291 na cidade de Nova York, divulgou o trabalho de Georgia em inúmeras exposições individuais. Estabelecia-se, então, uma relação profissional e de grande admiração entre ambos os artistas que oficializam a união em 1924 (MESSINGER, 2020). No mesmo período, durante o inverno em Nova York, O’Keeffe pintou seus primeiros quadros com motivos florais, e, em 1925, motivada pela vista do seu apartamento no 30º andar, suas primeiras obras dos arranha-céus da cidade. Entre os temas arquiteturais e quadros de flores, “O’Keeffe fazia um estilo de pintura que raramente ultrapassava os limites da abstração, em que cada pincelada ou traço físico era apagado da superfície.” Esteticamente,

o estilo de O’Keeffe parecia quase não ter emoção, refletindo uma frieza definida que correspondia ao passo cognitivo entre uma experiência da natureza e o desenvolvimento de uma forma estética. A rosa mais como um artefato do que como de uma projeção feminina (LIEBS, 2003, p.147) (FIGURA 7).

A artista retrata a flor como objeto e não a emoção sobre ele.

¹⁴ “[...] she produced a remarkable series of charcoal drawings that led her art—and her career—in a new direction. [...] It was through these drawings that O’Keeffe came to the attention of the prominent photographer-turned-New York gallery owner Alfred Stieglitz in January 1916. After supposedly exclaiming, ‘At last, a woman on paper!’ he exhibited her drawings at the 291 gallery, where the works of many avant-garde European and American artists and photographers were introduced to the American public” (MESSINGER, 2020, online).

No fim da década de 1920 e início dos anos 1930, encontrou refúgio no Novo México, um dos estados a sudoeste dos Estados Unidos. A longa viagem sucedeu efetivas mudanças em seu trabalho, se defrontando com novos temas: passou a pintar ossos, objetos esqueléticos e imagens de paisagem que simbolizavam a eterna beleza do deserto. Devido problemas de saúde, como a cegueira, os últimos anos de vida da artista não renderam muita produção. No ano em que faleceu (1986), “suas cinzas foram espalhadas sobre a paisagem do Novo México que amara por mais de meio século¹⁵” (MESSINGER, 2020, tradução nossa).

Figura 7. Uma orquídea. 1941. Georgia O’Keeffe. Pastel sobre papel.



Fonte: MoMa The Collection (2020)d

Seu vasto legado de 900 pinturas até hoje continua a influenciar novos artistas visuais e apreciadores da arte (MESSINGER, 2003). Durante seus 98 anos de vida, Georgia O’Keeffe recebeu muitas honrarias e prêmios, incluindo a medalha americana da Liberdade e a Medalha Nacional de Artes (MOMA, s.d.).

2.4 KÄTHE KOLLWITZ

Escultora e gravurista alemã, Käthe Kollwitz é certamente uma das mulheres artistas mais importantes do movimento modernista (GABLER, 2009 citado em CAIRNS, s.d.; PELS-LEUSDEN, 2020). Influenciada pelas obras do pintor alemão Max Klinger, Kollwitz encarou a arte como uma forma de expressar as diferentes emoções humanas e elementos do corpo. Em

¹⁵ “[...] her ashes were scattered over the New Mexico landscape she had loved for more than half a century” (MESSINGER, 2009, online).

uma de suas primeiras obras, “Mulher com criança morta” (1903), a figura feminina nua sentada com as pernas cruzadas e segurando a criança no colo demonstra essa sensibilidade escultural do corpo humano no trabalho gráfico (FIGURA 8). Em 1910, inicia suas primeiras produções de escultura,

embora Kollwitz fosse principalmente uma gravurista, a importância da escultura em seu trabalho não deve ser subestimada. Muitas vezes, é possível perceber uma interação entre o trabalho gráfico e escultural que opera tanto estilisticamente e na utilização recíproca de imagens e ideias¹⁶ (GABLER, 2009 citado em CAIRNS, s.d., online, tradução nossa).

Diante de uma vida marcada por guerras e pela morte de seu filho, a artista se concentrou em retratar estados emocionais que abarcaram esses fatos, como o sofrimento, a morte, a fome, a miséria e o movimento dos trabalhadores emergentes (FIGURA 9). Durante as décadas de 1930 e 1940, sublinhadas pela Segunda Guerra Mundial, Kollwitz persistiu nestes temas, explorando a técnica da gravura, escultura e o desenho. Em 1933, após a participação em uma ação contra os nazistas, o estado de Adolfo Hitler censurou seu trabalho e exposições de suas obras. Durante esse período, “o sentimento de luto e desejo de morte” regem a produção escultórica de Kollwitz, mesmo que, perdendo anos depois parte de sua obra em razão das destruições da guerra. À vista disso, no ano de 1943 deixou a cidade de Berlim, capital alemã (GABLER, 2009 citado em CAIRNS, s.d.;).

Figura 8. Mulher com criança morta. 1903.
Käthe Kollwitz. Gravura.



Fonte: Käthe Kollwitz Museum Köln (2020).

Figura 9. Marcha dos tecelões. 1931. Käthe Kollwitz. Gravura.



Fonte: MoMa The Collection (2020)

¹⁶ “[...] although Kollwitz was primarily a printmaker, the importance of sculpture in her work must not be underestimated. It is often possible to perceive an interaction between graphic and sculptural work that operates both stylistically and in the reciprocal usage of images and ideas” (GABLER, 2009 citado em CAIRNS, s.d., 2016, online).

Kollwitz sabia da condição imposta a ela como artista e a todas às mulheres na sociedade, como cita em seu diário pessoal no ano de 1944 e referenciado pelas Guerrilla Girls:

eu nunca, vi quaisquer limites para mim mesma como uma artista mulher, mas outros viram. Eu não podia ir para a escola de arte regular, mas a uma escola para mulheres artistas ao invés. [...]. Eu percebi que se pelo menos a metade do sofrimento e da injustiça no mundo é cometido contra o sexo feminino, quem poderia contar suas histórias, as histórias de mães e crianças, histórias de fome e estupro, melhor do que eu, uma mulher? [...]. Penso também dos outros artistas políticos, cujo trabalho é mais bem considerado por críticos e historiadores que o meu. (Sou melhor amada por aqueles que não são artistas, que não sabem nada dessa abstração moderna que está em toda parte)¹⁷ (GUERRILLA GIRLS, 1998, p.71, tradução nossa).

Esta é uma artista raramente citada pelos livros de história da arte, entretanto, Kathe não deixou de produzir sobre o ser humano e suas condições, de reivindicar seu espaço como artista mulher e de mostrar as injustiças do mundo. Em 1985, foi fundado o primeiro museu Käthe Kollwitz, o qual conta com exposições das diversas temáticas abordadas pela artista durante sua carreira. Segundo informações contidas no *website*¹⁸, atualmente o museu conta com uma coleção de cerca de 300 desenhos, mais de 500 impressões de gravuras, cartazes e esculturas. Desde a sua inauguração, mais de 500 mil visitantes o conheceram, na cidade de Colônia, Alemanha.

3 CONCLUSÃO

As relações sociais entre os sexos são uma criação inteiramente social, pois se baseiam em características que determinam os papéis a cada gênero e que são considerados naturais. Portanto, os motivos que levam as mulheres a não serem reconhecidas em seu potencial como artistas definem relações significantes, visto que, na história da arte ocidental, cabia aos artistas homens à criação, enquanto, às mulheres, a submissão aos seus mestres pintores. Diante desta problemática, o grupo Guerrilla Girls reitera a luta feminista a favor da inserção de um número maior de artistas mulheres no sistema das Artes Visuais. Tais pioneiras destacaram-se em 1984-1985 pela forma com que criticaram as instituições de arte e os principais museus de Nova York

¹⁷ “I never saw any limits for myself as a women artist, but others did. I could not go to the regular art school but to a school for women artists instead. [...]. I figured that if at least half of the world’s suffering and injustice is committed against the female sex, who could tell their stories, the stories of mothers and children, stories of hunger and rape, better than I, a women? [...]. I am also thinking of other political artists, whose work is better regarded by critics and historians than is mine. (I am better loved by those who are not artists, who know nothing of this modern abstraction that is everywhere.)” (GUERRILLA GIRLS, 1998, p.71).

¹⁸ Disponível em: <http://www.kollwitz.de/>.

e hoje, em 2020, completam 35 anos de ativismo também chamando a atenção para a corrupção entre membros do conselho de museus e colecionadores de arte dos Estados Unidos.

O coletivo desencadeou correlações entre a questão de gênero e Artes Visuais de modo inaugural, utilizando humor, pseudônimos, máscaras de gorilas e ironia, como estratégia para dar ênfase a minoritária inserção de mulheres artistas em exposições de arte moderna e contemporânea. Os elementos comuns da produção artística são o apelo publicitário e o *design* que enquadra figuras e texto de influências Pop Art, desestabilizando os principais representantes das Artes Visuais, a fim de uma ressignificação do papel da mulher na história da arte, de novas políticas institucionais para artistas minoritários, especialmente negros e mulheres. É importante ressaltar que o mercado da arte prioriza as obras assinadas por artistas masculinos, pois são aquelas que geram investimento seguro e riqueza garantida para a instituição. Com perspectivas de futuras e novas resistências sobre gênero no campo das Artes Visuais, atualmente o grupo também trabalha com *workshops* visando defender o sujeito como ator histórico, no sentido de dar às mulheres artistas subsídios para assumirem seu lugar como produtoras nas mesmas condições que seus colegas homens.

A partir deste panorama, foi possível verificar que as Guerrilla Girls reconhecem as diversas gerações de artista mulheres, especialmente as do passado, a quem “devem” muito. Artemisia Gentileschi, Eva Hesse, Frida Kahlo, Georgia O’Keeffe e Käthe Kollwitz foram as mulheres que “enfrentaram um desafio comum: o de lidarem de modo complexo e inventivo com os estereótipos e preconceitos tradicionais que se abatiam sobre a arte feita por mulheres em suas épocas” (SIMIONI, 2011, p.382). Por meio de uma forma criativa e irreverente de reclamar das discriminações, as Guerrilla Girls tornaram-se icônicas usando pseudônimos de artistas mulheres de destaque na história da arte ocidental, não para mascarar suas ações, mas para causar um impacto duradouro no público: dando às mulheres artistas do presente oportunidades que as do passado nunca tiveram, coagindo museus e galerias a se redimirem de tal fato.

REFERÊNCIAS

APPOLINÁRIO, F. **Metodologia da Ciência: filosofia e prática da pesquisa.** São Paulo: Cengage Learning, 2011.

ARTEMÍSIA, G. **Judith decapitando Holofernes.** [1620]. 1 pintura óleo sobre tela. Disponível em: <https://www.uffizi.it/en/artworks/judith-beheading-holofernes>. Acesso em: 8 ago. 2020.

COUTINHO, A. S. **Poéticas do feminino/ Feminismo na Arte Contemporânea: Transgressões para o Ensino de Artes Visuais em Escolas.** 2009. 264f. Tese (Doutorado em Estudos da Criança) – Instituto de Estudos da Criança. Universidade do Minho, 2009. Disponível em: https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/10858/1/tese_andrea2010julho.pdf. Acesso em: 8 ago. 2020.

FERREIRA, A. B. de H. **Dicionário Aurélio Escolar da Língua Portuguesa** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FUENTES, E. **Street Art: High or Low Art form?** 2012. Disponível em: <http://www.kcet.org/socal/departures/columns/writing-on-the-wall/street-art-high-or-low-art-form.html>. Acesso em: 16 ago. 2020.

CAIRNS, D. **Abomination- Secondary Research.** Disponível em: <https://deirdrebuckleycairnsbava.wordpress.com/module-14-issue-art-abomination/secondary-research/>. Acesso em: 11 dez. 2021.

GROSENICK, U. (Org.). **Mulheres artistas nos séculos XX e XXI.** Tradução Carlos Souza de Almeida. Lisboa: TASCHEN, 2003.

GUERRILLA GIRLS. **Confessions of the Guerrilla Girls, an interview from our first book.** 1995. [online]. Disponível em: https://www.guerrillagirls.com/confessions_interview. Acesso em: 20 ago. 2020.

GUERRILLA GIRLS. **The Guerrilla Girls' bedside companion to the History of Western Art.** Estados Unidos: Penguin Books, 1998.

HESS, B. Uma quantidade desconhecida na arte, uma quantidade desconhecida na vida. In: GROSENICK, U (Orgs.). **Mulheres artistas nos séculos XX e XXI.** Tradução Carlos Souza de Almeida. Lisboa: TASCHEN, 2003. p.84-87.

HESSE, E. **Studiowork.** [1968]. 1 escultura fibra de vidro, resina poliéster, plástico. Disponível em: <https://bampfa.org/program/eva-hesse-studiowork>. Acesso em: 8 ago. 2020.

HESSE, E. **Tomorrows apples (5 in White).** [1965]. 1 escultura. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hesse-tomorrows-apples-5-in-white-t02383>. Acesso em: 9 ago. 2020.

HERRERA, H. **Frida Kahlo**. 2009. Disponível em:

http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=2963. Acesso em: 13 ago. 2020.

JOHNSON, E. H. **Eva Hesse**. 2009. [online]. Disponível em:

http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=2623. Acesso em: 10 jul. 2020.

LANDIM, C. **Curso de história da arte. A mulher na arte**. Livraria Exótica, 2007.

Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/6437094/PERFORMARE-a-Mulher-Na-ArteApostila>. Acesso em: 14 abr. 2020.

LEHMANN, U. Nunca pintei sonhos. In: GROSENICK, U (Orgs.). **Mulheres artistas nos séculos XX e XXI**. Tradução Carlos Souza de Almeida. Lisboa: TASCHEN, 2003. p.104-107.

LIEBS, H. Uma rosa é uma rosa, é uma rosa. In: GROSENICK, U (Orgs.). **Mulheres artistas nos séculos XX e XXI**. Tradução Carlos Souza de Almeida. Lisboa: TASCHEN, 2003. p.144-147.

KAHLO, F. **A coluna Partida**. [1944]. 1 pintura óleo sobre tela. Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/the-broken-column-frida-kahlo/EgGMbMFBQrAe3Q?hl=pt-br>. Acesso em: 8 ago. 2020.

KAHLO, F. **A minha boneca e eu**. [1937]. 1 pintura óleo sobre tela. Disponível em:

<https://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/381353>. Acesso em: 8 ago. 2020.

KÄTHE Kollwitz Museum Köln. 2020. Disponível em: <http://www.kollwitz.de/>. Acesso em: 17 de ago. 2020.

KOLLWITZ, K. **Marcha dos tecelões**. [1931]. 1 gravura. Disponível em:

<https://www.moma.org/collection/works/64700>. Acesso em: 8 ago. 2020.

KOLLWITZ, K. **Mulher com criança morta**. [1903]. 1 gravura. Disponível em:

<https://www.kollwitz.de/en/woman-with-dead-child-kn-81>. Acesso em: 23 out. 2020.

MESSINGER, L. **Georgia O' Keeffe**. 2020. Disponível em:

http://www.metmuseum.org/toah/hd/geok/hd_geok.htm. Acesso em: 19 jul. 2020.

MOMA. **Georgia O'Keeffe**. Disponível em:

http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=4360. Acesso em: 19 jul. 2020.

MUSEUM der Moderne Salzburg. **Ana Mendieta. Traces**. 2020. Disponível em:

<http://www.museumdermoderne.at/en/exhibitions/current/details/mdm/ana-mendieta/>. Acesso em: 7 ago. 2020.

NATIONAL Museum of Women in the Arts. **Meret Oppenheim**. 2020. Disponível em:

<http://nmwa.org/exhibitions/meret-oppenheim>. Acesso em: 7 ago. 2020.

O'KEEFFEE, G. **Uma orquídea**. [1941]. 1 pintura pastel sobre papel. Disponível em:

<https://www.moma.org/collection/works/37328>. Acesso em: 8 ago. 2020.

PELS-LEUSDEN, H. **Kathe Kollwitz**. 2020. Disponível em: <http://www.kaethe-kollwitz.de/biographie-en.htm>. Acesso em: 19 jul. 2020.

PIMENTEL, A. O método da análise documental: seu uso numa pesquisa historiográfica. **Cad. Pesqui.**, São Paulo, n.114, p.179-195, 2001.

PINHEIRO, A. V. M. de A. A teia relacional: Entrelaçamentos entre política para as Artes Visuais e políticas de gênero. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3., 2007, Salvador. **Artigo...** Salvador: UFBA, 2007. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/AnaValeskaMaiadeAguiarPinheiro.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2020.

SALLES, C. A. **Crítica genética**: uma (nova) introdução. 2. ed. São Paulo: EDUC, 2000.

SIMIONI, A. P. C. A difícil arte de expor mulheres. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 36, p. 375-378, jan./jun. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n36/n36a14.pdf>. Acesso em: 08 ago. 2020.

TATE Gallery. **Eva Hesse 1936–1970**. 2020a. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artists/eva-hesse-1280>. Acesso em: 7 ago. 2020.

TATE Gallery. **Louise Bourgeois 1911–2010**. 2020b. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artists/louise-bourgeois-2351>. Acesso em: 8 ago. 2020.

TATE Gallery. **Niki de Saint Phalle 1930–2002**. 2020c. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artists/niki-de-saint-phalle-1890>. Acesso em: 20 ago. 2020.

TATE Gallery. **Guerrilla Girls’ Identities Exposed! 1990**. 2020d. Entrevista. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-guerrilla-girls-identities-exposed-p78816>. Acesso em: 20 ago. 2020.

TRIZOLI, T. O Feminismo e a Arte Contemporânea – Considerações. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS PANORAMA DA PESQUISA EM ARTES VISUAIS, 17., 2008, Florianópolis. **Artigo...** Florianópolis: ANPAP, 2008. Disponível em: http://www.academia.edu/3407194/O_Feminismo_ea_Arte_Contemporanea-Consideracoes. Acesso em: 5 mai. 2020.

Submetido: 30/09/2020

Aceito: 19/12/2021