

Arte e a salvaguarda de memórias

Art and the memories' safekeeping

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ*

*Portugal, par académico interno e editor da Revista Gama.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: joao.queiroz@fba.ul.pt

A revista Gama prossegue o aprofundamento da sua linha editorial específica dentro do projeto mais alargado “artistas sobre outros artistas,” ou seja, de desafiar criadores a debaterem e apresentar a obra de outros criadores, dentro do espaço descentrado que é o universo dos idiomas ibéricos. Trata-se de, dentro deste tema mais abrangente, visitar arquivos, autores de épocas um pouco recuadas, de resgatar do esquecimento o património que existe e urge apresentar, discutir, colocar em ação, fazer funcionar.

A arte necessita de ser ativada por intermédio do pensamento, e com ele, do discurso. A arte é sempre discurso. Há vozes silenciosas (Malraux, 1988) que aguardam olhos, ouvidos, inquietações, deslumbramentos. Quando uma peça é descoberta é como se voltasse a ser feita: esse é o paradoxo do documento. A arte é sempre vestígio e ao mesmo tempo universalidade, eternidade. É ao mesmo tempo local e total. É sempre, em simultâneo, sem contradição, facto e possibilidade, presença e ausência (Hegel, 2011; Saussure, 1999).

O artigo “Ateliê do Antigo Matadouro: a gênese de uma cultura ceramista,” por Kleber José da Silva (Brasil, Minas Gerais), apresenta um panorama histórico de um complexo de fornos de cerâmica artística do tipo Noborigama que cumpriram funções pioneiras, na cidade de Cunha, no vale do Paraíba, São

Introdução

Clara Menéres (n.1943) é uma das artistas representativas em Portugal, a partir da década de 1970, cujo registo formal permitiu interpretações e leituras controversas.

Algumas das suas obras realizadas entre 1968 e 1972, surgem publicamente com leituras equívocas e ambíguas, num período marcado por forte censura do Estado Novo e no enquadramento moral da Igreja. Neste contexto, permitem associações próximas a conceitos como 'obscenidade', que por si, é uma categoria susceptível de provocar interpretações ajustáveis a noções como 'indecente' ou 'vulgar', subordinadas à corrupção moral e tangenciais a conteúdos pornográficos, no modo como são recebidas publicamente.

O carácter provocativo destas obras assume evidentes interrogações sociais, visíveis em *A Menina Amélia que vive na Rua do Almada*, (1968), um grupo escultórico referente aos meandros da prostituição feminina, na conhecida rua com o mesmo nome, na cidade do Porto. Assume uma posição relativa às questões de género e no modo como interferiam nos modelos de comportamento e no estatuto social.

Relicário, uma pequena e conhecida peça no território português, datada de 1970, permite leituras múltiplas, contudo, é sobretudo uma irónica crítica da sociedade portuguesa conservadora. Configura-se de igual modo, como uma obra de referência da artista em temáticas desta natureza.

Entre outras produções de Clara Menéres, a série de *Bordados*, obras claramente esquecidas na arte portuguesa e que realiza em 1972, reafirma o seu posicionamento, num percurso intencionalmente orientado para as questões de género, em experimentações plásticas também elas radicais para a sociedade portuguesa anterior à Revolução de 25 Abril de 1974. Neste conjunto de obras intimistas, a representação do corpo é apresentada como uma séria arma de provocação às construções sociais cristalizadas que definem papéis específicos para cada género e que remete para as mulheres uma posição claramente dedicada à família de hierarquia patriarcal.

Clara Menéres produz ocasionalmente até ao início da década de 1990, algumas obras nesta direcção, debatendo-se com os padrões conservadores generalistas que recusam a presença pública de obras desta natureza e em simultâneo, condicionam a interpretação das suas obras.

O equívoco da obscenidade

As representações artísticas sexualmente explícitas são frequentemente associadas a conceitos como o que representa a obscenidade, que por si, é uma categoria cultural susceptível de provocar leituras de intensidade variável.

Conjuga-se a noções anexas e oscilantes como indecente, vulgar, ordinário ou grosseiro, subordinadas à corrupção moral, ou no que representa a pornografia, nos pressupostos comuns que a determinam no presente.

Como refere Lynda Nead (1992), o corpo obsceno não tem fronteiras ou está sequer contido numa qualquer estrutura moral e de igual modo, é uma representação que estimula o observador, à semelhança da pornografia comercial, no modo como são hoje entendidos os vocábulos, ambos com interpretações variadas do seu sentido original. A etimologia apresenta algumas possibilidades, com a maioria dos dicionários a remeterem para o latim (*obscaenus*), referindo-se a algo que vem do imundo, ou o é precisamente, adaptando-se às definições legais, no que é depravado e/ ou ofensivo para a decência (McKay, 2010).

Por outro lado, recuamos igualmente para outro contexto, existente na Grécia Clássica, em que a palavra obsceno (*ob skené*), se refere ao espaço 'fora de cena' ou atrás do cenário e que refere precisamente ao que não pode ser presenciado, para não ferir a sensibilidade dos espectadores, incluindo de igual modo certos comportamentos sexuais associados à violência (Mey, 2007). Refere-se precisamente a determinados actos na Tragédia Grega, que pela sua violência eram afastados visualmente da audiência. (Sánchez & Medina, 2005).

Na sua origem, a noção de obsceno, não era associada à representação do sexo, bastante comum na Comédia e na Sátira, ou nas representações plásticas eróticas (Marcadé, 1962). Este conceito adapta-se futuramente no modo como as representações visuais de natureza sexualmente explícita são interpretadas e remetidas para espaços próprios, como o *Museum Secretum*, no *British Museum* ou no *Gabinetto degli oggetti osceni* do *Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, em que o pornográfico obsceno é contido para se manter à margem do enquadramento da representação (Douzinas & Nead, 1999). Também Walter Kendrick (1987), um especialista em Literatura Inglesa, se refere a este propósito, como um fenómeno da representação cultural, seja texto, visual ou cinematográfico, do domínio público e legal. Na língua inglesa, esta temática socorre-se de uma analogia estruturante, que faz concorrer o termo *ob skené* com *off scene*, e admite interpretar o seu sentido como uma categoria cultural que depende de juízos de valor, à semelhança da questão estética ou da questão moral. Também Mey (2007), nesta linha, propõe a interpretação do que é obsceno a partir de determinados valores arbitrários e construídos culturalmente, através do debate público e mediações dos sistemas de valores resultantes.

Obra e conceito em discussão

O espaço físico e conceptual que Clara Menéres apresenta nas obras em análise,

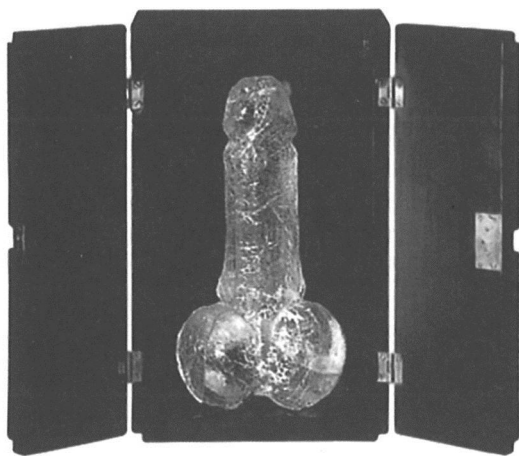


Figura 1 · Clara Menéres (1970), *Relicário*.
Colecção da autora.

tem precisamente muito deste sentido do que está (ou deveria estar), fora de cena e muito pouco das interpretações actuais do que significa o obsceno. Em *Relicário* (Figura 1), apresenta uma sacralização do *phallus* erecto, o referente proibido da representação institucionalizada da cultura ocidental, anunciando a sua ruptura, e que pouco desta temática permite no vasto campo da *high-art*, antecipando-se a Lynda Benglis ou Robert Mapplethorpe, que protagonizaram momentos ímpares de ruptura nas artes plásticas, recorrendo a imagens sexualmente explícitas, catalisando controvérsias políticas e académicas intensas que ainda hoje estão presentes e se situam como referências incontornáveis nas temáticas sobre sexualidade e género.

Menéres introduz ainda nesta obra todo um contexto religioso, quer na forma, quer no título, uma vigorosa crítica ao modelo patriarcal lusitano. Acrescenta-lhe um outro factor que é caro à sociedade portuguesa da sua época, cuja moral pública tem uma máscara patriarcal absoluta, irredutível, reafirmada na relação íntima entre Estado e Igreja, acentuando assim uma dicotomia de adoração/ recusa, encostando-se a uma imagem que lhe ficará colada até ao presente.

O *Relicário*, segundo a própria autora, é uma obra de intervenção e de ruptura no enquadramento moral português que se vivia na década de 1960, realizada sem quaisquer referências exteriores, já que a situação política privilegiava uma cortina contra a informação exterior, não deixando contudo de estar atenta

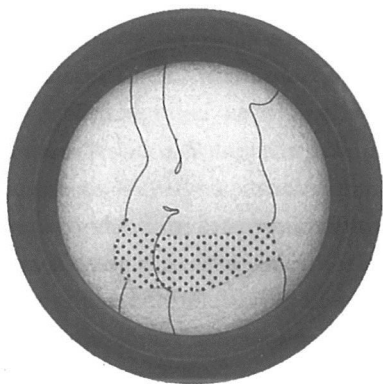
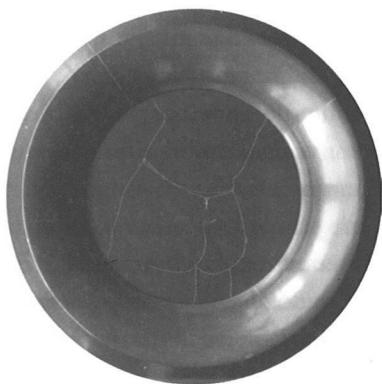
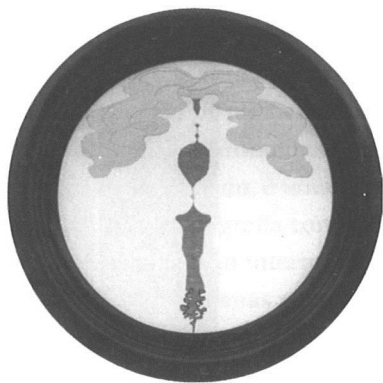
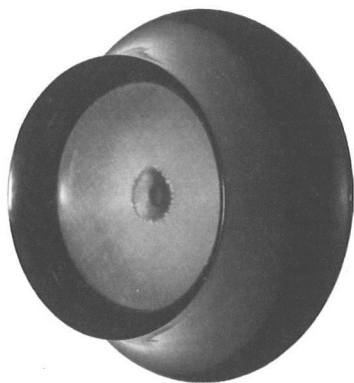


Figura 2 · Clara Menéres (1972), *Bordado*
— *Seio*. Coleção da autora.

Figura 3 · Clara Menéres (1972), *Bordado*.

Figura 4 · Clara Menéres (1972), *Bordado*.
Coleção da autora.

Figura 5 · Clara Menéres (1972), *Bordado*
— *Torso*. Coleção da autora.

à realidade política e social portuguesa, que diferia bastante do que se passava em países como a França e Inglaterra, lugares comuns nos destinos dos artistas que poderiam realizar esses movimentos migratórios (Rodrigues, 1994). Acrescenta ainda um discurso realista e incómodo da imagem em confronto com o social e publicamente aceite, apesar do universo *Pop* em que produzia na época, que não seria suficiente para impedir a polémica que obrigou a retirar a obra do espaço museológico institucional, num contexto cultural que privilegiava uma 'arte oficial' e que dificultava quaisquer outras manifestações que lhe fossem ideologicamente exteriores (Lambert & Fernandes, 2001).

Se esta obra ofendeu os seus contemporâneos, porque desafiava certos paradigmas da decência ou algumas normas sociais e porque promovia sentimentos de repulsa, então a sua interpretação estaria mais perto do obsceno, numa aceção presente do termo, mas afasta-se vertiginosamente do processo intencional da autora. É sempre possível associar-lhe, depois de mais de quatro décadas da sua produção, as propostas conceptuais de Linda Williams (1994), que apresenta abordagens de ruptura na utilização de conteúdos eróticos e pornográficos produzidos por mulheres e estruturados na oposição à habitual construção masculina. Williams vai mais longe e questiona toda uma profusão de representações de pénis, num sentido de homenagem ao *phallus*, como resultado de um processo íntimo e não de uma construção voyeurística, mais recorrente na produção masculina da temática. O *Relicário* está obviamente desprovido de uma carga pornográfica e obscena e enquadra-se mais na crítica dos modelos patriarcais, permitindo de igual modo algumas interpretações mais intimistas, sem perder as evidentes leituras de manifesto feminista. Para a artista, é um *leitmotiv* desde os primórdios da humanidade (Menéres, 2014).

A série dos *Bordados* (Figura 2, Figura 3, Figura 4, Figura 5), que Clara Menéres produz em 1972, praticamente desconhecida do grande público, define na sua expressão, '*avant-la-lettre*', uma posição feminista, das mulheres que utilizam a expressão feminina nas suas propostas radicais, em consequência da educação feminina, fruto de imposições pedagógicas anexas a determinadas envolvências morais (Freire, 2010). É precisamente neste enquadramento, extremamente negativo para a artista, que produz uma pequena série de imagens sexualmente explícitas, intencionalmente provocatórias e igualmente radicais no modo como se afasta dos materiais tradicionais utilizados na pintura e na escultura institucionalizadas, resultando como consequência, em poucas ou nenhuma referências a este propósito. Tecnicamente, são bordados irreprensíveis, em oposição a todo o seu percurso educacional imposto.

Neste período, a história e a crítica da arte assumem um discurso canónico,

com muitas definições normativas, quer técnicas, quer temáticas, e neste caso, o discurso da sexualidade que Menéres apresenta, rompe com o mito da sexualidade artística masculina, que suprime quaisquer outras referências (Jones, 2014).

Representam uma oposição ao enquadramento moral que se vivia e que condicionava os comportamentos sociais admitidos para o sexo feminino. Permitem uma imediata leitura ambígua, que oscilava entre a linguagem dos labores femininos e que representavam um imperativo na educação esmerada das meninas, e o despropósito dos códigos instituídos, que apresenta sexo no lugar dos passarinhos e das flores. São obras que propõem de imediato, um conflito nos paradigmas sociais e conseqüentemente, no meio artístico da época.

Esta abordagem crítica tornar-se-ia mais tarde, na década de 1990 e seguintes, algo recorrente e internacionalmente visível, na produção por parte de algumas mulheres artistas, como por exemplo, Ghada Amer (n.1963), que Giulia Lamoni apresenta como uma das representantes de uma inegável metáfora feminista entre outras artistas (2011). A própria situação de Amer é muito clara no que diz respeito à exploração de imagens nesta categoria, oscilando entre uma representação do papel subordinado da mulher e a assertividade da figuração sexualizada em torno da representação do prazer.

Clara Menéres não produziu muita obra desta natureza. Para a autora, foram realizadas na medida certa. Mas as poucas que são visíveis e conhecidas, são as suficientes para a conotar no plano do erótico/ provocatório, dada a publicidade negativa nos meios de comunicação e de igual modo, tornaram-se necessárias para a controvérsia construtiva nas questões de gênero. São nitidamente obras que intervêm nos territórios do gênero e da igualdade, com um posicionamento socialmente crítico neste sentido e que recorrem a simbologias do sexualmente explícito, recusando de igual modo, um enquadramento feminista absoluto. É ainda importante olhar para a produção artística no feminino de um modo particular, acentuando o seu papel no contexto geral e no meio de todos os outros artistas, na medida em que historicamente, essa produção tem significados muito particulares nas rupturas que configuram em territórios habitualmente masculinos.

Conclusões

No panorama artístico português, Clara Menéres marca decididamente a sua posição, contribuindo para uma controvérsia construtiva, abrindo um leque de possibilidades para as novas gerações de mulheres artistas. Contudo, com relativa invisibilidade, na continuação das primeiras feministas representativas nas artes visuais, também elas ainda afastadas do reconhecimento no núcleo duro artístico.

Podemos facilmente constatar que não existe, em quantidade razoável,

dada a importância atribuída nos meios académicos e artísticos nacionais, investigação pormenorizada sobre esta artista.

As suas intervenções em temáticas de género e no domínio do sexualmente explícito e/ ou erótico, são bastante cuidadas e seguramente uma referência incontornável no estudo da sua produção visual. São obras posicionadas com subtilidade acutilante nos enquadramentos sociais que refere e assumem claramente um carácter provocatório que se sobrepõe a outras leituras, colando-se também à imagem da artista.

Referências

- Douzinas, C., & Nead, L. (1999). *Law and the Image: The Authority of Art and the Aesthetics of Law*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Freire, I. (2010). *Amor e sexo no tempo de Salazar*. Lisboa: A Esfera dos Livros.
- Jones, A. (2014). Art and Its Histories as 'Deployments of Sexuality'. In A. Jones, *Sexuality. Documents of Contemporary Art* (pp. 12-27). Cambridge: Whitechapel Gallery/ The MIT Press.
- Kendrick, W. (1987). *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*. New York: Viking Penguin Inc.
- Lambert, F., & Fernandes, J. (2001). *Porto 60/70 — Os Artistas e a Cidade*. Porto: Asa.
- Lamoni, G. (2011). 'Philomela as Metaphor. Sexuality, Pornography and Seduction in the Textile Work of Tracy Emin and Ghada Amer'. In J. L. Wallace, & J. Hirsch, *Contemporary Art and Classical Myth* (pp. 175-197). Farnham: Ashgate Publishing Limited.
- Marcadé, J. (1962). *Eros Kalos. Essai sur les représentations érotiques dans l'art grec*. Genève: Les Éditions Nagel.
- McKay, C. (2010). Murder Ob/ Scene: The Seen, Unseen and Ob/ scene in Murder Trials. *Law Text Culture*, 79-93.
- Menéres, C. (Fevereiro/ Dezembro de 2014). Diálogos. (L. Herberto, Entrevistador)
- Mey, K. (2007). *Art and Obscenity*. New York: London and New York.
- Nead, L. (1992). *The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality*. London: Routledge.
- Reilly, M., L.A, F., Amer, G., & Antle, M. (2010). *Writing the Body: The Art of Ghada Amer*. New York: Greogory R Miller & Co.
- Rodrigues, A. (1994). In *Anos 60. Anos de ruptura. Uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Lisboa: Livros Horizonte/ Lisboa 94.
- Sánchez, M. B., & Medina, A. V. (2005). *Aspectos del teatro griego antiguo*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Williams, L. (1994). What do I see, What do I Want? In N. Salaman, *Women Artists Look at Men* (pp. 3-12). London & New York: Verso.