

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



***Femmage e heranças do labor feminino***

Lara Roseiro

Mestrado em Pintura

2013

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



***Femmage e heranças do labor feminino***

Lara Roseiro

Mestrado em Pintura

Dissertação orientada pela Professora Catedrática Isabel Sabino

2013

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Isabel Sabino, pela sua prestável dedicação, disponibilidade e paciência no decorrer deste trabalho. Estes dois últimos anos foram preciosos, tanto na transmissão de conhecimentos teóricos como no aconselhamento na componente prática.

Aos meus pais, Olga e António, pelos estímulos e valores que sempre me transmitiram. Também por acreditarem nos meus devaneios, sem nunca os derrubarem, e terem cedido todos os meios para a concretização dos mesmos.

À minha irmã, Magda, por ouvir os meus desabafos.

Ao Filipe, amigo e companheiro, por todo o apoio, compreensão, respeito e, claro, por todo o amor.

À restante família por acreditar no valor das minhas pinceladas.

A todos os amigos e colegas pela força, incentivo e partilha de experiências, ideias e conhecimentos.

Uma homenagem sentida a todas as mulheres, anónimas e conhecidas, pela luta e resiliência perante todas as adversidades.

Uma homenagem maior e cheia de nostalgia à minha avó materna, Maria Júlia, pela inspiração que me deu para este projeto.

## RESUMO

A presente dissertação, intitulada «*Femme* e heranças do labor feminino», tem como objetivo analisar e refletir sobre a representação do labor e labor feminino na produção artística.

Aborda-se a identidade feminina nos contextos criativos ao longo da história sob o prisma de um conjunto de ideologias evidentes na remissão a técnicas artesanais e decorativas – colagem, *assemblage*, bordado, costura, etc. – e ao espaço privado e doméstico. Destaca-se o movimento *femme* como sinergia crítica destas atividades tradicionalmente femininas, dando exemplos de artistas que exprimem essas especificidades.

A componente prática reflete os conceitos analisados, assente num projeto individual com uma carga narrativa íntima e biográfica, remetendo para práticas e sensibilidades femininas que evocam a esfera doméstica.

PALAVRAS-CHAVE: Decorativo; Domesticidade; Feminilidade; *Femme*; Labor.

## ABSTRACT

This dissertation, entitled «*Femme* and heritages of female labor», aims to analyze and reflect about the representation of female workmanship and labor in artistic production.

It approaches the female identity in the creative contexts throughout history through the perspective of a set of evident ideologies in remission to craft and decorative techniques – collage, assemblage, embroidery, sew, etc. – and to the private and domestic space. It stresses the *femme* movement as a criticism synergy of these traditionally feminine activities, giving examples of artists who express these specificities.

The practical component reflects the concepts analyzed, based on an individual project with an intimate and biographical narrative load, referring to practices and sensibilities that evoke the female domestic sphere.

KEYWORDS: Decorative; Domesticity; Femininity; *Femme*; Labor.

## ÍNDICE

Introdução .....	2
1. O <i>Labor</i> feminino: história e conceitos .....	5
2. Questões do feminismo na arte dos anos 70 .....	24
a) As mudanças na produção artística .....	24
b) <i>Femmage</i> e Miriam Schapiro .....	37
3. Visões contemporâneas do <i>Labor</i> feminino: casos .....	52
3.1- <i>Quilts</i> : Harriet Powers, <i>The Names Project AIDS Memorial Quilt</i> , Faith Ringgold e Tracey Emin .....	52
3.2- Ana Jotta e Ana Vidigal .....	58
3.3- Ghada Amer .....	63
4. <i>Herança: o baú, a gaveta e o armário</i> – um trabalho prático .....	68
Considerações finais .....	81
Bibliografia .....	84
Fontes das imagens .....	89

(A female voice speaks in passive, plaintive tone, childlike at first, becoming almost desperate at adolescence, tender at motherhood, and then very slow and cracked in age)

Waiting ... waiting ... waiting ... [...]  
Waiting to be a pretty girl [...]  
Waiting for my new school clothes [...]  
Waiting to be a big girl  
Waiting to grow up. Waiting...

[...]  
Waiting to wear a bra [...]  
Waiting to have a good figure [...]  
Waiting to be beautiful [...]  
Waiting to wear lipstick, to wear high heels and stockings  
Waiting to get dressed up, to shave my legs  
Waiting to be pretty. Waiting... [...]  
Waiting for him to pass my house  
Waiting for him to tell me I'm beautiful [...]  
Waiting for my great love  
Waiting for the perfect man

[...]  
Waiting for my wedding day [...]  
Waiting for him to come home, to fill my time. Waiting... [...]  
Waiting to hold my baby [...]  
Waiting to be beautiful again [...]  
Waiting for life to begin. Waiting...

[...]  
Waiting for my children to come home from school  
Waiting for them to grow up, to leave home  
Waiting to be myself [...]  
Waiting for something to happen. Waiting...  
Waiting for the first gray hair

[...]  
Waiting for my body to break down, to get ugly [...]  
Waiting for the mirror to tell me I'm old  
Waiting for the pain to go away  
Waiting for the struggle to end  
Waiting for release  
Waiting for morning  
Waiting for the end of day  
Waiting for sleep. Waiting...<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Faith Wilding – Waiting [1977]. In ROBINSON, Hillary (ed.) – *Feminism-art-theory: an anthology 1968-2000*, p. 34-37.

## INTRODUÇÃO

Genericamente, a presente dissertação teórico-prática, intitulada «*Femmage* e heranças do labor feminino», pretende aprofundar e refletir sobre o *labor* feminino na criação artística. Contextualiza-se a sua história, os seus conceitos, a sua relação com o feminismo e as conseqüentes mudanças na produção artística. Referem-se, também, artistas ancestrais e contemporâneos que apresentam em comum técnicas ligadas às artes aplicadas nos seus processos artísticos.

O interesse inicial desta pesquisa deve-se ao facto de existir um paradigma comum que associa “labor” a “lavor” e este ao género feminino, podendo suscitar algumas questões: Que ligação à esfera doméstica? De que modo a mulher artista contemporânea utiliza técnicas tão ancestrais nas suas criações? É o reflexo da sua identidade, género e experiência pessoal como prazer inato, ou algo historicamente imposto? De que forma o feminismo e o *femmage* destacam uma “arte feita por mulheres” nas práticas artísticas? Porque se consideram as obras resultantes de técnicas têxteis, habitualmente artesanais, uma “arte inferior”?

São curiosidades como estas que se tentam revelar ou, pelo menos, avistar. Assim, esta dissertação tem como objetivo analisar o labor – resumindo o “trabalho de agulha” – e a sua relação com a feminilidade (comportamento tradicionalmente associado ao sexo feminino) e de que modo esta ideologia se reflete na produção plástica. Não é propósito deste ensaio marginalizar o género masculino (são apresentados alguns exemplos) mas, sim, examinar uma posição feminina em prol de uma reflexão dos padrões de pensamento enraizados na cultura social. O alvo é, pois, aprofundar o uso das técnicas manuais associadas e ligadas ao cânone feminino, no qual são mencionados exemplos de mulheres artistas e os modos com que abordam essas questões.

A premissa “Casa” – espaço interior, habitáculo da intimidade –, como elemento gerador de domesticidade – relativo à vida familiar, ao caseiro, a tarefas domésticas –, abre caminho para a pesquisa, bem como a “Espera”, que surge como outro princípio fundamental associado a este espaço íntimo e doméstico que evidencia a feminilidade. Penélope, esposa de Ulisses na mitologia grega, é analisada como figura símbolo de

fidelidade, virtuosidade e perseverança. Deste modo, nesta dissertação aborda-se alguma problemática da mulher no contexto histórico e foca-se, mais de perto, um conjunto de situações criativas e artesanais, com destaque para a década de setenta, em que há notórias e expressivas mudanças na produção artística. Assim, reúnem-se várias formas tomadas pelo trabalho feito por mulheres e o efeito significativo sobre o seu autoconhecimento e experiência no ato e processo de criação, em que utilizam símbolos associados à atividade feminina – a linha, a agulha, o tecido, o bordado, a renda, a tecelagem, o crochê, o tricô, a costura, o *patchwork*, o *quilting*, etc.

Esta investigação teórica e o interesse por esta temática enquadram-se em pleno no projeto individual. A componente prática surge de uma herança ligada ao labor feminino da hierarquia avó-mãe. Estas técnicas manuais, através de um processo repetitivo e lento, tradicionalmente ligadas ao feminino, levam a um aprofundamento e um interesse em desvendar histórias e sentimentos de mulheres – anónimas, conhecidas ou familiares – e a levantar questões do seu mundo privado.

Portanto, o primeiro capítulo tenciona debruçar-se sobre a história e os conceitos ligados ao *labor* feminino de uma forma descritiva. O segundo capítulo pretende caracterizar a importância do feminismo – a segunda onda – na criação artística, e a forma revolucionária da entrada das mulheres nos circuitos artísticos na década de setenta do século passado. Neste ponto procura-se, também, explicar o fenómeno *femme*, que evoca todo o contexto do *labor* associado à mulher na esfera doméstica, bem como as suas referências e influências. No terceiro capítulo planeia-se destacar uma seleção de artistas e os seus trabalhos artísticos também assentes nas premissas citadas nos capítulos anteriores e, igualmente, referências importantes para a componente prática. E, para finalizar, no quarto e último capítulo faz-se a descrição e a reflexão sobre o trabalho prático desenvolvido neste ciclo sustentado pela pesquisa teórica elaborada. Em *Herança: o baú, a gaveta e o armário*, projeta-se novos caminhos e técnicas «para lá da pintura» que incluem o bordado, a *assemblage* e a instalação. Esta componente plástica tem intenção de materializar memórias de infância articuladas através de objetos apropriados da hierarquia avó-mãe, alguns ligados ao labor feminino e outros de carácter *kitsch*, decorativo ou doméstico, assentes em paradigmas de construções sociais de género. Trata-se, pois, de um projeto com uma carga narrativa pessoal e biográfica que, também, pretende abordar estereótipos de romance e fantasia

encontrados em livros infantis ou bonecas por meio de reminiscências ou contaminações de vários processos artísticos que remetem para a esfera doméstica.

Neste ensaio há que fazer escolhas e limitar casos de autores e artistas que abordam os conceitos pretendidos, devido ao limite do mesmo, o que pode comprometer a inclusão de alguns pela escassa informação (o que acontece, por exemplo, com jovens artistas), sendo selecionados os mais pertinentes.

As imagens apresentadas, nesta dissertação, complementam de modo elucidativo o texto e são, por isso, colocadas no decorrer do mesmo. As citações de língua estrangeira são traduzidas para português (referenciadas como tradução pessoal), de modo a tornar o texto mais fluído e de fácil leitura.

## 1. O LABOR FEMININO: HISTÓRIA E CONCEITOS

Feliz o homem que tem uma mulher virtuosa [...] É um dom do Senhor a mulher sensata e silenciosa [...] A mulher santa e honesta é uma graça inestimável e não tem preço uma alma casta. Como o sol que brilha no alto dos céus, assim é a beleza da mulher virtuosa, como ornamento da sua casa.<sup>2</sup>

No presente trabalho, a “Espera” surge como o ponto de partida das premissas da identidade feminina ligadas ao interior – a casa – e a técnicas de artesanato onde o quotidiano é transportado para o processo criativo.

Na narrativa da mitologia grega *Odisseia*, de Homero, é descrita a longa ausência de vinte anos de Ulisses e a sua aventura na guerra de Troia e a consequente eterna espera da sua esposa Penélope, «esposa fiel e virtuosa».<sup>3</sup> Durante essa ausência, ela é importunada por inúmeros pretendentes, dos quais parece não conseguir livrar-se senão escolhendo um deles para esposo e, visto não estar interessada, estabelece a condição de que se casará novamente após terminar de tecer uma mortalha para o seu sogro. Durante o dia tece a peça e à noite desfá-la no intuito de adiar eternamente um novo compromisso. Toma-se também como referência a deusa Héstia, na mitologia grega (Vesta, na mitologia romana), a deusa do Lar, do fogo doméstico, da virgindade, dos laços familiares e protetora das cidades e das comunidades onde o seu fogo é utilizado nos rituais sagrados – fogo perpétuo e purificador.<sup>4</sup> Penélope e Héstia simbolizam, portanto, esta condição de uma espera eterna na domesticidade, na fidelidade, na paciência e na delicadeza confinadas ao fazer / gesto repetitivo e feminino: um ofício restringido ao espaço interior-doméstico que a mulher carrega ao longo dos tempos. Este tema é retratado por vários pintores de épocas distintas, desde Leandro Bassano (Bassano del Grappa, 1557 - Veneza, 1622) [fig.1] a Ana Vidigal (Lisboa, 1960) [fig.2]. A exposição *Penelope's Labour: Weaving Words and Images*<sup>5</sup> apresentada na 54ª Bienal de Veneza (2011), também é um exemplo desse labor que reúne obras entre a ancestralidade e a contemporaneidade.

---

<sup>2</sup> *Leitura do Livro de Ben-Sirá* – excerto retirado de um guia de celebração do matrimónio de uns amigos, realizado numa igreja católica em 2011.

<sup>3</sup> INFOPÉDIA – *Penélope*. [Consult. 22-04-2013] disponível em <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/pen%C3%A9lope>

<sup>4</sup> Cf. INFOPÉDIA – *Héstia*. [Consult. 25-06-2012] disponível em [http://www.infopedia.pt/\\$hestia](http://www.infopedia.pt/$hestia)

<sup>5</sup> Esta exposição pode ser vista através do vídeo: FONDAZIONE GIORGIO CINI – *Penelope's Labour: Weaving Words and Images*. [Consult. 07-11-2012] disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=6MFJD61m6fM>



Fig. 1 - Leandro Bassano, *Penelope*, c. 1575-85. Óleo sobre tela, 92 x 85 cm. Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Rennes.



Fig. 2 - Ana Vidigal, *Penélope*, c. 2000. Instalação, 237 x 290 x 22 cm. Coleção da artista.

Ora, este contexto de interioridades remete e abre o mote para outro aspeto central deste estudo: a “Casa”<sup>6</sup>. Recorde-se alguns provérbios pertinentes associados: «Em sua casa cada qual é rei. De boa casa boa brasa. Em casa de mulher rica, ela manda, ela grita. Em casa do mesquinho, mais pode a mulher que o marido. Mal à casa, quando a roca manda à espada. O homem na praça e a mulher em casa».<sup>7</sup> Este conceito reporta à primitividade e ao significado do conceito: «A origem das casas, como a origem da obra de arte, fascina-nos porque é a origem de nós mesmos»;<sup>8</sup> pertence, portanto, aos valores da intimidade e do próprio espaço físico de cada um, tal como o corpo que alberga a alma como uma marca invisível: «A casa, mais ainda que a paisagem, é um “estado de alma”. Mesmo reproduzida no seu aspeto exterior, ela fala de uma intimidade».<sup>9</sup> Uma interioridade e familiaridade que remete para o território privado e pessoal.

Intrinsecamente ligado à premissa abordada anteriormente, o conceito de “Espera” tem notoriamente associações femininas e remete, também, para a mulher como elemento pertencente a essa esfera doméstica. Assim, o desenvolvimento de uma

<sup>6</sup> Casa – «s.f. (do lat. casa). Edifício destinado à habitação. Cada uma das divisões de uma habitação; quarto, sala. Conjunto de pessoas que moram numa casa e compõem uma família. Convento. Mobiliário, roupas, louças e tudo o que é necessário a uma vivenda. Conjunto dos negócios domésticos. Abertura em que entram os botões do vestuário. In AA.VV. – Casa. In *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, vol. 2, p. 981.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 981.

<sup>8</sup> RAMONEDA, Josep – *Exposición Las casas del alma (5.500 a.C. - 300 d.C.). Maquetas arquitectónicas de la antigüedad: Origen y modelo*. [1997]. [Consult. 23-05-2012] disponível em [www.cccb.org/es/publicaciones/las\\_casas\\_del\\_alma-34962](http://www.cccb.org/es/publicaciones/las_casas_del_alma-34962) [tradução pessoal]

<sup>9</sup> BACHELARD, Gaston – *A Poética do Espaço*, p. 84.

ideologia de feminilidade<sup>10</sup> propaga e incrementa claramente atividades relacionadas com a domesticidade, como as técnicas manuais, delicadas e tradicionais: a costura, o crochê, o bordado ou a renda. De modo que traz à mente muitas perguntas sobre o que é compartilhado por gerações de mulheres que participam silenciosamente por meio de uma atividade repetitiva inerente ao seu trabalho, e porque a arte da agulha é tão entrelaçada com a criação de feminilidade: «para conhecer a história do bordado é preciso conhecer a história das mulheres».<sup>11</sup> As técnicas de *labor*<sup>12</sup> significam uma educação dentro de um ideal feminino e a prova disso é o seu aproveitamento e resistência como uma forma de conotação de feminilidade, em especial em períodos de maior convencionalismo educativo (como, por exemplo, durante o Estado Novo português).

A feminilidade deve ser entendida não como uma condição das mulheres mas como a forma ideológica da regulação da sexualidade feminina, dentro de uma familiar domesticidade heterossexual, que é em última análise, organizada pela lei.<sup>13</sup>

Os espaços interiores ligados ao contexto feminino não são de agora e prendem-se com um historial de há longos séculos atrás. A autora Rozsika Parker (Londres, 1945 - 2010) no livro *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* retrata esse estigma, que atravessa toda a história e que liga a ideologia e paradigma da identidade feminina à arena doméstica. Esta construção ideológica de feminilidade sustentada socialmente, dentro de um modelo de castidade e pureza, está vinculada com o domínio masculino e patriarcal, devendo-se também à constante afirmação de fraqueza atribuída à mulher. Isto desenvolve-se com os valores impostos por regimes sociais ou autoridades religiosas, como é exemplo o excerto do livro de Ben-Sirá referido na nota 2, e estende-se para dentro do seio familiar em que a mulher é considerada inferior a nível social, psicológico e económico, sendo explorada como esposa e mãe. O *labor* evoca constantemente a casa e o estereótipo de mulher-virgem

---

<sup>10</sup> Feminilidade – «Qualidade ou caráter geralmente associados ao sexo feminino. Comportamento ou aparência tradicionalmente associados ao sexo feminino». In INFOPÉDIA – *Feminilidade*. [Consult. 16-04-2013] disponível em <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/feminilidade>

<sup>11</sup> PARKER, Rozsika – *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, p. ix. [trad. pessoal]

<sup>12</sup> Neste ensaio usa-se o termo Labor – «f. Ato de trabalhar e resultado desse ato. Trabalho longo, faina, tarefa árdua, penosa, demorada» (In AA. VV. – Labor. In *Dicionário Enciclopédico Alfa*, vol.1, p. 664) – em vez de Labor – «m. Qualquer trabalho ou ocupação manual. Obra de agulha, feita segundo um desenho. Ornato de relevos; lavrado. Terreno na horta destinado às culturas» (In AA. VV. – Labor. *Ibid.*, p. 675) – pela ênfase, que aqui se quer destacar, à descrição acima mencionada do trabalho em si.

<sup>13</sup> POLLOCK, Griselda – *Vision and Difference: femininity, feminism and the histories of art*, p. 78. [trad. pessoal]

tornando-se, assim, indissociável do paradigma de feminilidade, comportamento formado pela sociedade.

Este *labor* é categorizado, no contexto artístico, como uma expressão de feminilidade e artesanato, ou seja, como uma arte inferior pertencente à esfera doméstica, na qual as suas características se centram na paciência, perseverança, decoração e delicadeza, isto é, um trabalho nada intelectual. Deste modo, a ligação entre o *labor* e a pureza feminina, como característica sexual, dificultam a sua afirmação como forma de arte. O silêncio é a palavra de ordem do *labor* numa postura de submissão e quietude: cabeça dobrada, olhos baixos, ombros arqueados por meio de movimentos repetitivos. A história do bordado, particularizada, aqui, como estudo do *labor* feminino, confirma que a feminilidade é o resultado social e psicológico dentro de uma ideologia patriarcal baseada na rigidez, opressão e submissão.

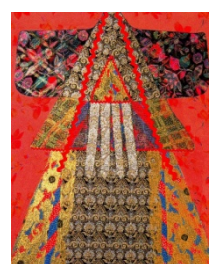


Fig. 3 - Freiras anónimas, veste litúrgica *The Syon Cope*, c. 1300-20. 292,2 x 134,6 cm. Victoria and Albert Museum, Londres.

Fig. 4 - Henri Matisse, casula (frente), c. 1950-2. Manufaturada em 1955. Cetim, seda e veludo, 116,5 x 193 cm.

Fig. 5 - Miriam Schapiro, *The Golden Robe*, c. 1979. Acrílico e tecidos sobre tela, 152,4 x 127 cm.

#### Deambulando pela história<sup>14</sup> ...

Em Inglaterra, o bordado aparece como forma de ostentação – decoração e vestuário – ligado ao poder da aristocracia e da igreja, produzido por freiras anónimas e costureiras amadoras e remonta ao século VIII / IX. Na época medieval, o bordado eclesiástico aqui produzido é procurado em toda a Europa e é elaborado por bordadores profissionais de ambos os sexos, utilizando materiais nobres como veludo, seda, prata, ouro, pérolas, etc. e cenas sagradas como tema. Nesta altura, o bordado apresenta o

<sup>14</sup> Cf. PARKER, Rozsika – *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* e VICTORIA AND ALBERT MUSEUM – *Introduction to English embroidery*. [Consult. 23-04-2013] disponível em <http://www.vam.ac.uk/content/articles/i/english-embroidery-introduction/>

Nota: O museu Victoria & Albert, situado em Londres e considerado o maior museu do mundo de arte e design, possui um património bastante significativo de toda a história do *labor*.

mesmo valor que a pintura ou a escultura e a mulher é considerada como naturalmente perversa, incompleta e sexo fraco. Mais tarde, Henri Matisse (1869-1954) [fig.4] e Miriam Schapiro (1923) [fig.5] evocam o bordado medieval que inclui vestes litúrgicas.

No Renascimento, embora o centro de produção do *labor* seja o convento, auxiliando o combate às horas de tédio, clausura e silêncio, este expande-se nas casas privadas, associado ao facto de as virtudes femininas serem assentes em parâmetros como a castidade, o silêncio e a obediência. É nesta ocasião que se desenvolve uma ideologia doméstica de feminilidade, não só relatada em escritos rigorosos para seguir no casamento, como instituída na imagem religiosa: cuidar e educar os filhos começa, então, a interessar como um ideal de família. Os patronos da arte restringem-se à igreja e à nobreza, sendo que a partir deste período o bordado começa a ser considerado arte inferior, talvez pela sua relação com a atividade do lar, embora homens e mulheres bordem juntos e, no final deste período, a pintura vingue como expressão de individualidade, enquanto que o bordado é um esforço coletivo associado a trabalhadores de estatuto inferior. A classe determina o comportamento da mulher e a sua feminilidade: numa época em que o papel do bordado é fulcral na esfera feminina nobre e significa muitas horas despendidas no meio privado, confere uma boa posição social e económica e as suas casas ostentam conforto e luxo. Nesta classe superior, o carácter da mulher distingue-se por características como suavidade, delicadeza, ternura, docilidade, modéstia, submissão e obediência concedendo distinção e honra, enquanto que a classe inferior deseja esposas de modos nobres mas com atividades da classe laboral, ou seja, com ocupações ligadas à casa. O humanista Alberti (1404-1472) descreve a mulher ideal do comerciante como subserviente: «a mãe ensinou-a a tecer e bordar e como ser virtuosa e obediente. Eu ensino-lhe e ela aprende com prazer como se governa a família. [...] Sempre me mostrei viril e um homem verdadeiro».<sup>15</sup> O sexo feminino é sujeito a regras rígidas com difícil acesso à educação, restringindo-se apenas a mulheres relacionadas com mosteiros, conventos ou a famílias aristocratas e, assim, conhecimento, sabedoria, cultura e habilidade no *labor* representam uma educação privilegiada para estas mulheres renascentistas. O ato de bordar, a par da música, é visto como uma boa ocupação para não haver acusação de preguiça e futilidade, mas a mulher restrita ao lar e ao trabalho doméstico é impedida de ver outros sítios, de evoluir,

---

<sup>15</sup> Leon Battista Alberti – *On the Family* [1437] cit. por PARKER, Rozsika – *Op. cit.*, p. 62. [trad. pessoal]

limitando-se intelectualmente. Deste modo, a ignorância é equiparada a inocência, na qual a domesticidade se torna uma defesa contra a promiscuidade. Os motivos bordados apresentam a natureza e narrativas da bíblia – como o tema da virgem e o menino – para ornamentos eclesiásticos, indumentária de reis e rainhas e vestuário cerimonial de famílias distintas. A figura da Virgem Maria simboliza uma busca de perfeição espiritual rigorosa e do controlo do corpo, na virgindade e na castidade. Aqui, o poder ilusório que a igreja concede à mulher, estabelecendo uma postura de misoginia e negando a sua sexualidade mundana, é uma tática para controlar a reprodução e domínio da mulher. A castidade como virtude e a vaidade como defeito são empregues como mecanismo de controlo sobre as mulheres. Assim, há uma valorização da mulher casta, virtuosa e sagrada ligada aos cultos de deus, sempre com vínculo à domesticidade. O humanista Boccaccio (1313-1375) escreve uma coleção de biografias de mulheres, *De Mulieribus claris* (c.1370), exemplificando Penélope enquanto heroína pura e casta.

No século XVII dá-se uma difusão do bordado amador de utilidade doméstica: lençóis, cortinas, colchas, panos de mesa, coxins, lenços, luvas, almofadas, toucas, aventais e capas de livros, que expressam uma nova individualidade, embora numa posição diferente dos profissionais. A divisão entre artesanato público e arte doméstica, já sentida anteriormente, está ligada à feminilidade e, por isso, desvalorizada. O comportamento-padrão do *labor* como promotor de virtudes femininas em clausura continua: castidade, humildade, obediência, submissão, passividade e piedade. A propagação do bordado, como orgulho, é imposta na educação feminina: bordar desde cedo é visto como um comportamento inato associado à feminilidade, sendo rara a mulher da classe superior que escapa a esta educação, aprendendo a bordar em família ou na escola e ensinada a estar longas horas sentada quieta de cabeça baixa, incutindo obediência e paciência. Assim, as raparigas são obrigadas a ser precoces mas sedentárias, obedientes mas sedutoras, a fim de se prepararem para uma vida de subjugação à virilidade do seu marido, numa afirmação de esposa ingénuo e ignorante. O ideal estabelecido é toda a mulher casar, sendo que o *labor* prepara as mulheres para boas esposas, donas de casa e mães: submissas, devotas e obedientes sem qualquer vestígio de comportamentos masculinos. Ora, a igreja tende a perder terreno para o centro doméstico e a família torna-se a mediadora do controlo moral e religioso. A figura do padre e do rei é substituída pela do pai e o poder paternal / patriarcal ganha

importância na hierarquia da autoridade e da disciplina parental.

Os bordados apresentam motivos naturalistas representando novas espécies dos jardins das casas privadas (pássaros, frutos, plantas), uma evolução dos séculos anteriores em que a fauna e a flora são mais restritas, assim como cenas de caça, principalmente os animais símbolos da realeza (leão, veado, leopardo), e horticultura com uma ligação às colheitas do campo, bem como ramos de flores (amores-perfeitos, rosas, violetas, cravos, malmequeres). Mas, com o *boom* do *labor* amador / doméstico, surge uma desvantagem que se prende com os bordados com motivos grotescos: pássaros com cabeças de homem e plantas e árvores estranhas. A maternidade também aparece como tema – um ramo com uma flor e rebento simbolizam a mãe e o filho – e em todas as áreas artísticas são retratadas histórias bíblicas heroicas feitas por mulheres, onde triunfam o pecado, como por exemplo Judite e Holofernes ou Susana e os Anciãos.<sup>16</sup>

Deste século (XVII) em diante é comum o tipo de bordado *sampler* (embora haja registo que tenha surgido no século XIV ou XV), por vezes experimental e que serve de modelo para cópia, em que o abecedário está normalmente patente, espelhando sentimentos através de versos e imagens, numa relação próxima da poesia, assinados e datados<sup>17</sup> (aqui também presente uma ideologia do individualismo já citada anteriormente no Renascimento). A figura 6 mostra o exemplo de um *sampler* bordado por uma menina de dez anos e, na figura 7, há uma visão mais contemporânea da artista Elaine Reichek (New York, 1943) que, nas suas obras, utiliza o bordado como expressão artística, dando continuidade às técnicas tradicionais usadas por mulheres e criticando as distinções e valores hierárquicos do domínio masculino. A obra *Sampler (Kruger / Holzer)* faz parte da instalação *When This You See* (1994-99) constituída por trinta e um *samplers*, onde Reichek se apropria de desenhos antigos utilizados nesses bordados

---

<sup>16</sup> O artigo *In the Shadow of Contemporary Art* [1986], escrito pela artista Isabelle Bernier, confirma que as conotações sociais femininas estão assentes em materiais delicados como bordados, costura, tapeçaria ou rendas e as conotações masculinas em materiais viris tal como ferro ou madeira. No mesmo texto Isabelle menciona a sua instalação *Suzanna and The Elders I* (1983) onde inclui duas colunas com palavras antagónicas, escritas diretamente na parede, e que sustentam esse conceito: *decorative / significant, feeling / thought, body / mind, nature / culture, woman / man, domestic / public, craft / art, primitive / civilized, manual / intellectual, group / individual, anonymous / renown, repetitive / creative, functional / art for art's sake, decorative arts / fine arts, low / high*. Cf. In ROBINSON, Hillary (ed.) – *Op. cit.*, p. 41-43.

Nota: é solicitado, através de contacto via e-mail, imagens desta instalação na qual a artista responde atenciosamente: *Unfortunately, I do not have any digital overview of the whole installation, showing the whole room, or at least complete walls. [...] I hope someday I'll have the opportunity to numerize more slides of "Suzanna"*.

<sup>17</sup> Cf. VICTORIA AND ALBERT MUSEUM – *History of Samplers: 17<sup>th</sup> Century*. [Consult. 23-04-2013] disponível em <http://www.vam.ac.uk/content/articles/h/history-of-samplers17th-century/>

ancestrais e citações de literatura e história de arte, fazendo deste meio e técnica o seu propósito: o *sampler* como manifestação de pensamentos ou estados emocionais, quase como um diário pessoal.



Fig. 6 - Mary Wakeling, *Sampler*, c. 1742. Lã, bordados com seda em ponto cruz e cetim, com ilhós. Victoria and Albert Museum.<sup>18</sup>



Fig. 7 - Elaine Reichek, *Sampler (Kruger / Holzer)*, c. 1998. Bordados à mão em linho, 77,5 x 54,6 cm.<sup>19</sup>

Portanto, o bordado torna-se cada vez mais representativo de circunstâncias privadas entrelaçado com noções de feminilidade, sofrendo uma divisão profunda entre esfera privada e pública, assim como a distinção rígida entre masculino e feminino; e, desta forma, fatores económicos e ideológicos combatem a prática do bordado por profissionais masculinos.

No final deste século, o novo sistema social dita o desaparecimento das referências bíblicas, que são substituídas por cenas da vida rural: o casal, a sua casa e a paisagem cultivada. O ideal feminino continua assente no parâmetro da desocupação (onde não há presença de trabalho visível) e de comportamento benevolente, amável e gentil, promovendo a felicidade dos outros.

No século XVIII o território feminino manifesta-se como símbolo de fraqueza, fragilidade, inferioridade e piedade, para além da condição de esposa e mãe devota. O

<sup>18</sup> Neste *sampler* (assinado e datado), a pequena artista borda o verso: *Gay dainty flowers go swiftly to decay, poor wretched life's short portion flies away, we eat, we drink, we sleep, but lo, anon, old age steals on us, never thought upon.* Mary Wakeling Ended, *This December The Tenth 1742 Aged Ten Years.*

<sup>19</sup> A artista, neste *sampler*, borda as citações: *I shop therefore I am.* Barbara Kruger, 1987, *Abuse of power comes as no surprise.* Jenny Holzer, 1977 e ainda *A fool and his money are soon parted; Do as you would be done by.*

bordado torna-se a principal atividade conotada como feminina dentro de um estilo de vida desocupado, já expresso antes, o que concede uma posição social aristocrata, significando lazer e desocupação com características vantajosas, dignas e honradas para o sexo oposto, a fim de se tornar uma esposa e mãe entre uma matriz de gentileza, docilidade, obediência e amor caseiro. O *labor* das mulheres é, assim, cada vez mais visto como feminilidade inculcada precocemente na educação das meninas, que inclui ler, escrever, fiar, tricotar, bordar e *lettering samplers*, e é feito passar por um comportamento inato. A ideologia do natural continua presente: o amor pela natureza é considerado um aspecto importante de piedade e pureza femininas. Por conseguinte, a figura da mulher é inserida em imagens campestres entre jardins ou quintas – colinas, lagos, pastores, gado, etc. O naturalismo é também evidente no vestuário: a paisagem na indumentária faz parte da glorificação do natural e do ser feminino.



Fig. 8 - Mary Delany, *Passiflora laurifolia: bay leaved*, c. 1777. Colagem com mais de 230 pétalas de papel na flor, 35 x 24,3 cm. The British Museum.



Fig. 9 - Ferramentas de bordado de Mary Delany, oferecidas pela rainha Charlotte em 1781. Cetim, sedas coloridas e ouro esmaltado. The Royal Collection.

Aparecem mulheres que desenvolvem técnicas novas e alternativas: colagem de papel, penas, conchas, etc., e o tema ligado à natureza faz com que o bordador amador desenvolva um amplo conhecimento de botânica. Por exemplo, Mary Delany (1700-1788) bordadora amadora e botânica, filha de um proprietário rural, pinta, faz trabalhos com conchas e penas, desenha mobiliário, escreve e ilustra uma novela, borda e ilustra flores para vestidos da corte e para a sua própria roupa, sendo o mais inovador os *paper*

*mosaiks* [fig.8], como a própria chama. Este processo começa aos 73 anos, tendo como resultado cerca de mil ilustrações de plantas, flores e arbustos com um detalhe exímio, através de camadas de papéis e tecidos coloridos recortados e colados em suporte preto, colecionados nos dez volumes *Flora Delanica*.<sup>20</sup>

A divisão entre arte e *craft* é demarcada pelos suportes, materiais e assuntos, sendo que o *craft* é considerado da esfera das mulheres – modelar argila, por exemplo, é considerado anti-feminino, e as mulheres são excluídas de estudar modelo nu nas academias. Logo, o bordado é considerado inferior à pintura a óleo porque ao tornar-se uma execução feminina, é conotado como um não-trabalho, com efeito desastroso no bordado profissional, provocando a queda do estatuto profissional.

No fim deste século (XVIII) o novo ideal feminino firma a feminilidade como responsabilidade doméstica; o bordado não é visto como *labor* mas como uma expressão de domesticidade inata, tornando a mulher altruísta, doméstica, hábil... ideal! Por isso, essa ruralidade, descrita atrás, designa uma vida dentro da esfera familiar e doméstica e, desta forma, o bordado deixa de ser primário como distintivo de lazer e torna-se como uma contribuição de felicidade e bem-estar da casa. Mais uma vez, há distinções no ato de *laborar*: quando uma mulher, de classe inferior, produz as roupas do marido e dos filhos, esta faz o seu dever sob responsabilidade familiar, mas quando a mulher as executa só para se vestir melhor, é perda de tempo e vaidade. Como o papel da mulher cresce dentro da família, o seu comportamento está agora patente na fertilidade e na educação infantil, elevando-se uma nova ideologia de maternidade. Os laços de afeto ganham grande importância e a relação mãe-filha torna-se robusta, sendo o *labor* importante na ligação – a filha como extensão da mãe – e transmitindo um comportamento associado à feminilidade. Apesar da postura se centrar em quietude, concentração e paciência, isto significa penitência para algumas crianças, que continuam a bordar *samplers* [fig.6]. Deste modo, a maternidade é o principal tema em qualquer campo artístico [fig.10]; mas, na bíblia, o discurso machista é evidente... «e à mulher Deus disse: Vou multiplicar muito as tuas dores e o teu sofrimento; parirás com dor os teus filhos; e o teu desejo será o do teu marido e ele governará sobre ti».<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Cf. PAVORD, Anna – *Passion portraits: A stunning new exhibition reveals the delicate beauty of Mary Delany's "paper mosaics"* [2010]. [Consult. 25-03-2013] disponível em <http://www.independent.co.uk/property/gardening/passion-portraits-a-stunning-new-exhibition-reveals-the-delicate-beauty-of-mary-delanys-paper-mosaiks1888475.html>

<sup>21</sup> BERGER, John – *Modos de ver*, p.52.

Todas as conotações associadas ao feminino são retratadas na pintura de gênero entre o século XVII e XIX, exibindo cenas de interior – espaços de labor, incluindo jardins privados – em situações de rotina como mulheres a tratar de tarefas domésticas. A mulher pintora – normalmente assente num estereótipo ligado à aristocracia ou com laços familiares ou relações pessoais com uma figura masculina (por exemplo Berthe Morisot e Mary Cassatt) – representa cenários de áreas privadas (que é o território que conhecem, veem e a que têm acesso) e os locais que lhes são “atribuídos”, retratando as suas próprias atividades. Amigos, família e empregadas são os seus modelos, evitando cenas urbanas, de rua e modelo nu.



Fig. 10 - Jean Siméon Chardin, *La Mère laborieuse*, c. 1740. Óleo sobre tela, 49 x 39 cm . Musée du Louvre, Paris.



Fig. 11 - Berthe Morisot, *In the Dining Room*, c. 1875. Óleo sobre tela, 61,3 x 50 cm. National Gallery of Art Washington.



Fig. 12 - Mary Cassatt, *Lydia crocheting in the garden*, c. 1880. Óleo sobre tela, 66 x 94 cm.

O *labor* é visto como uma ajuda para compensar a imagem associada à frivolidade, representando uma vida simples, moral, racional e sentimental. Nesta época é comum bordar em processo de luto, facilitando a recuperação da perda e da autoestima e representando um caráter de esposa fiel e viúva virtuosa fundamentado em abstinência, castidade e sobrevivência heroica. Por outro lado, o bordado é rotulado como proporcionando um prazer narcísico, evocando amor e, ao ser usado no vestuário, a fim de ser admirado, tem como consequência as mulheres serem acusadas de vaidade. O paradigma do bordado como uma ocupação inútil e superficial, firme no silêncio, enfraquece o poder e o prazer que a mulher encontra nele.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Cf. PARKER, Rozsika – *Op. cit.*, p. 14.

A propósito de vaidade e narcisismo, o ensaísta e crítico de arte Charles Baudelaire (1821-1867) declara que a mulher «é o objeto da admiração e da curiosidade [...] é uma espécie de ídolo estúpido, mas resplendoroso, encantador. [...] uma palavra por vezes [...] na vasta profusão de tecidos com que se envolve [...] Que poeta ousaria, na pintura do prazer causado pela aparição de uma beldade, separar a mulher do seu vestuário? A mulher cumpre uma espécie de dever, ao aplicar-se a parecer mágica e sobrenatural; é preciso que ela encante; como um ídolo, deve dourar-se para ser adorada».<sup>23</sup> O crítico John Berger (1926), que descreve a visão masculina sobre o corpo da mulher como objeto de contemplação ao longo da história, regista: «Pinta-se uma mulher nua por se gostar de olhar para ela; coloca-se-lhe um espelho na mão e chama-se ao quadro «Vaidade», condenando moralmente por este meio a mulher cuja nudez se pinta por prazer. A verdadeira função do espelho [...] é a de forçar a mulher a tratar-se a si própria, em primeiro lugar e essencialmente como visão».<sup>24</sup> O psicanalista Freud (1856-1939) anuncia numa conferência: «atribuímos à feminilidade uma maior dose de narcisismo, que também afeta nas mulheres a escolha do objeto, de tal modo que ser amada é para elas uma necessidade mais forte que amar [...]. [E acrescenta:] Parece que as mulheres fazem poucas contribuições para as descobertas e invenções da história da civilização; há, no entanto, uma técnica possivelmente inventada por elas – a técnica do entrançado e da tecelagem».<sup>25</sup> Portanto, pode-se concluir que esta aparente ou falsa vaidade é constantemente referida e forçada pelo poder masculino para que persista, aparentando ser inata e feminina.

Mary Linwood (1756-1845) [fig.13] pode ser considerada a pintora-bordadora inventora do *black and whites*, bordado que imita as pinturas e desenhos com seda preta e, às vezes, cabelo humano, onde a ruralidade é tema principal.<sup>26</sup> Esta artista lembra algumas obras de Mona Hatoum (Beirute, 1952) no uso do cabelo como material. Historicamente, os fios de cabelo são guardados dentro de braceletes ou medalhões, como lembrança invocando a perda ou ausência da pessoa amada. A figura 14 retrata essa narrativa, onde cuidadosas bolas de cabelo formam um colar que insinua a trivialidade da decoração e adorno femininos associados à riqueza.

---

<sup>23</sup> BAUDELAIRE, Charles – *O Pintor da Vida Moderna*, p. 47-48, 51.

<sup>24</sup> BERGER, John – *Op. cit.*, p. 55.

<sup>25</sup> FREUD, Sigmund – A feminilidade [1933]. In *Textos essenciais da Psicanálise II: A Teoria da Sexualidade*, p.174.

<sup>26</sup> Cf. PARKER, Rozsika – *Op. cit.*, p. 145.



Fig. 13 - Mary Linwood, c. 1789. Bordado, 53 x 61 cm.



Fig. 14 - Mona Hatoum, *Hair Necklace*, c. 1995. Cabelo da artista, busto de madeira e couro Cartier. 31 x 22 x 17 cm.

Avançando até ao século XIX, surge a rejeição por parte de algumas mulheres em bordar, de forma a manterem-se fora do ideal feminino, para se aproximarem do território masculino, embora haja tentativas de reconhecer o bordado (novamente) como arte, assim como dever moral e bem social. As técnicas de *labor* continuam a ser consideradas como aptidão natural e essencial para a mulher e a fazer parte do ensino curricular nas escolas, o que enfatiza a falta de intelectualidade da mulher. A monotonia e repetição das tarefas domésticas, que incluem o bordado amador (surgem padrões em revistas para cópia de interesses domésticos), limitam a vida intelectual e castram o talento da mulher. Rigorosos códigos de conduta pressionam as jovens mulheres para permanecerem em casa e assim ganharem competências, sendo que o labor prossegue como uma boa ferramenta para transmitir um comportamento feminino de mãe para filha, conferindo autoridade maternal dentro da vida familiar. A explosão do bordado doméstico é, desta forma, realizada em nome do amor do lar e do marido, embora comece a ser comercializado em bazares, e implique a exploração das mulheres da classe média quando o capitalismo industrial prolifera, perturbando a estrutura económica e social. Portanto, manifestam-se novos estilos e técnicas de “feito à mão”, como por exemplo *whitework* (renda, etc.), fazendo face ao “feito à máquina”. Na indústria encontram-se mulheres quietas, magras e pálidas sentadas em cima de entulho, sem olhar em redor, sem falar e com os “pés frios como pedras”.<sup>27</sup> Este abuso conduz a uma postura que provoca danos físicos irreversíveis: cegueira precoce, corpo disforme

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 177.

por trabalharem dobradas, etc. As novas indústrias estimulam um mercado de bens de luxo e o *labor* é novamente símbolo de status, executando vestuário entre os quais camisas, roupa interior, aventais, almofadas ou chapéus de bonecas, tal como no século XVII.

O bordado da Era Vitoriana (Reino Unido, 1837-1901) sustenta a ideia de que a mulher *labora* em privado por amor, como já referido, através de dedos delicados, numa separação de esferas entre sexos: mulher considerada sexo fraco com fragilidade física e sem intelecto, portanto um ideal feminino dentro de casa. O cavalheirismo medieval, que inclui respeito, ternura e cortesia, volta a firmar-se. Numa fusão entre piedade e domesticidade, bordar para a igreja (a fim de decorar os altares) e na sala de estar do lar (novo papel como centro social) é uma atividade aceitável para as mulheres, uma extensão da sua feminilidade, enfatizando a sua espiritualidade: obediente à igreja e reflexão de piedosa passividade. O estereótipo de esposa vitoriana caracteriza-se como solitária, fiel, obediente, respeitadora, subserviente, piedosa, gentil, bondosa, mansa, doméstica e maternal mas assombrada por medo, preocupação, culpa e frustração devido à opressão dentro das regras austeras de um padrão descrito em livros, que determina o comportamento e o papel social da mulher na arena privada. No que respeita à natureza individual, a mulher é considerada defeituosa e miserável. Os versos bordados – *samplers* – continuam a refletir estados de alma, onde mais uma vez há distinção hierárquica: os de classe superior são mais coloridos e têm como motivos cestos de flores, mansões, jarras de lírios, pavões (símbolos de privilégio), assim como uma temática dentro de um estilo de vida rural e Jesus. Consequentemente, o ideal feminino associado ao domínio e poder eclesiástico caracteriza-se por ser submisso, piedoso, puro, espiritual e virtuoso.

No final do século XIX e início do século seguinte surgem novos movimentos artísticos que são absolutamente inovadores na abordagem de novas e múltiplas técnicas – colagem, artes aplicadas, etc. – reduzindo a importância da pintura de cavalete. O facto da industrialização do bordado atingir a perfeição e levar a uma quase total cessação do trabalho manual, tem como consequência um movimento que defende a sua preservação, fazendo renascer o bordado à mão profissional rural adotado pelo movimento *Arts & Crafts* (Inglaterra, 1860-1910), no qual é influenciador para a vanguarda do trabalho artesanal. Pode-se concluir que o protótipo do bordado se divide

em duas fases: antes de 1860, através do poder da igreja, e depois, debaixo da influência de *Arts & Crafts*.<sup>28</sup> Este movimento ajuda na mudança do *labor* enquanto associação com feminilidade, moralidade e espiritualidade da sociedade – o que facilita o acesso da mulher a uma área maior na vida pública – e também na aquisição de alguma dignidade laboral, que vem a ser fundamental para elevar o nível do bordado à mão, através de formas orgânicas. Deste modo, *Arts & Crafts*, que também se espalha nos E.U.A., enfatiza a valorização da manualidade na produção encontrada em épocas ancestrais das corporações medievais e defende o artesanato criativo como alternativa à mecanização e à produção em massa. Surge, portanto, como uma reação contra o estado medíocre das artes decorativas da altura e as condições em que são produzidas. O movimento, fundado e liderado por William Morris (1834-1896), faz renascer o medievalismo em que designer e executor são um só ou trabalham lado a lado, abrangendo objetos e projetos decorativos produzidos para casas, tais como papel de parede em rítmicos padrões florais [fig.15], têxteis, móveis, cerâmica e vitrais. Ligada também às artes decorativas e aplicadas, a *Art Nouveau* (França, 1890-1910) é inspirada em formas orgânicas e do mundo natural sob influência do Japonismo, assim como do ornamentalismo do movimento anterior, e está aliada a uma mensagem humana, social e política. As composições florais predominam e as suas curvas e contornos conferem uma delicadeza e sensualidade que lembram o mundo feminino.



Fig.15 - William Morris, *Trellis*, c. 1862. Projeto original para papel de parede.

<sup>28</sup> Cf. VICTORIA AND ALBERT MUSEUM – *Introduction to English embroidery*. [Consult. 23-04-2013] disponível em <http://www.vam.ac.uk/content/articles/i/english-embroidery-introduction/>

No decorrer do século XX a arte abstrata prolifera e, a partir daí, há uma clara distinção imposta por críticos e historiadores, que posiciona favoravelmente a arte abstrata enquanto “arte superior”, face ao preconceito de uma “arte inferior” onde se inclui o decorativo, produções manuais domésticas ou o “banal” artesanato. A grande transformação dá-se com a quebra dessa barreira de rotulagem através da contestação à massificação produzida pelas máquinas associada ao materialismo de movimentos antecessores de referência – *Arts & Crafts* e *Art Nouveau* – e mais tarde a *Bauhaus* (Alemanha, 1919-1933). Os artistas Henri Matisse (Cateau-Cambrésis, 1869 - Nice, 1954) e Wassily Kandinsky (Moscou, 1866 - Neuilly-sur-Seine, 1944) são influenciados e herdeiros do decorativismo dos movimentos anteriores.



Fig. 16 - Henri Matisse, *O periquito e a sereia*, c. 1952. Guaches recortados, 337 x 773 cm. Stedelijk Museum, Amsterdão.

Henri Matisse representa na sua pintura, durante o Fauvismo, ornamentos utilizados na decoração de interiores da *Art Nouveau* – padrões florais e orgânicos em tapetes, papel de parede, mobiliário e outros objetos decorativos. Nos últimos quinze anos de atividade, o artista recorta a cor, utilizando uma nova técnica, mas com o mesmo registo “decorativo”: papéis pintados a guache que posteriormente recorta e cola num suporte em diversas composições [fig.16]. O artista projeta e executa também tapeçarias, casulas (vestuário litúrgico) [fig.4], vitrais, murais em azulejo, etc., culminando assim o seu trabalho: a pintura e o ornamento como unidade. Depois de algumas críticas em relação aos seus recortes – *découpage* – e de lutar contra o decorativismo patente nas suas formas com cor entre uma ambivalência de emoção e razão, escreve:

As minhas pesquisas ainda não me parecem limitadas. A *découpage* é o que encontro de mais simples hoje em dia, de mais direto para me exprimir. [...] Não existe rutura entre

os meus antigos quadros e as minhas *découpages*; apenas com mais absoluto e mais abstração, atinjo uma forma decantada ao essencial e conservo, do objeto que apresento outrora, na complexidade do seu espaço, o signo que basta e que é necessário para fazê-lo existir na sua forma própria e para o conjunto no qual o concebo.<sup>29</sup>

O abstracionista Wassily Kandinsky que, em 1904, se torna membro da *Society for Applied Art* de Munique e é posteriormente professor da *Bauhaus*, elabora artefactos decorativos como malas, joalheria, vestuário e tapeçarias, recorrendo a padrões abstratos sob influência dos movimentos da era, como também do folclore russo e motivos abstratos geométricos, e introduz / transforma o decorativismo dentro da abstração. O artista, no capítulo «Pintura: teoria» do livro *Do Espiritual na Arte* (c. 1910), defende uma tese sobre o decorativo e ornamental na arte, tendo um impulso da decoração, mas exprime um receio no que isso implica como “arte inferior” – básica, não erudita, sem conteúdo – explicando que «se nos limitássemos à exclusiva combinação da cor pura com uma forma inventada livremente, as obras que daí resultassem seriam apenas ornamentais e geométricas, muito pouco diferentes de uma gravata ou de uma tapete [...] a arte ornamental não é totalmente desprovida de vida».<sup>30</sup>

Ambos lutam contra a reputação que o rótulo “decorativo” implica, mas assumem-no como um veículo para atingirem o objetivo do seu trabalho, quer na expressão ou na abstração no esplendor do modernismo.



Fig. 17 - Marcha no Hyde Park, em Londres, liderada pelo movimento Women's Social and Political Union, 21 de junho de 1908.



Fig. 18 - Rina Goldfield, *Banner "Dare to be Free"*, c. 2009. Reprodução do *banner* original. Vários tecidos.

A chamada primeira onda feminista, ocorrida entre o século XIX e XX nos

<sup>29</sup> Henri Matisse – Testemunho [1952]. In CHIPP, Herschel Browing – *Teorias da Arte Moderna*, p. 139-140.

<sup>30</sup> KANDINSKY, Wassily – *Do Espiritual na Arte*, p. 100.

Estados Unidos e Reino Unido, tem como finalidade promover a igualdade de direitos. Aparecem então grupos sufragistas que proclamam direitos iguais, uns como reformistas e outros como revolucionários, debatendo os pontos político, económico e social: a procura de igualdade, o direito ao voto, etc. O bordado, aqui, muda a ideia de mulher e feminilidade, libertando a sua associação, mas querendo evocá-las como fonte de força e não como evidência de fraqueza; deste modo, organizam-se marchas com *banners*: bandeiras com imagem e *slogan* através de apliques e bordados em técnica *patchwork*. Por exemplo, a 21 de junho de 1908, há uma grande marcha de mulheres, no Hyde Park em Londres, organizada pela *Women's Social and Political Union* [fig.17], onde se exibem *banners* com frases sugestivas com um propósito político: «*Retitude*», «*Ask with Courage*», «*Alliance and Defiance*», «*Learn and Live*», «*Dare to be free*», «*Courage, Consistency, Success*».<sup>31</sup>

O início do século XX recebe o peso vitoriano que reconhece o *labor* como evidência da natureza de feminilidade e praticado por profissionais: artistas, costureiras, professores, bordadeiras e por milhões de mulheres como lazer. Apesar da ligação entre *labor* e feminilidade ter sido transformada, estes não estão separados, porque o bordado ainda é executado em todas as escolas secundárias por mulheres, incluído como preparação para o futuro como boas esposas, mães e domésticas, se bem que o estereótipo esteja então a mudar para uma maior inclusão da mulher na esfera pública. O conceito de feminilidade enquanto amor, ainda profundamente ligado ao vitorianismo, relembra uma citação de Louise Bourgeois (Paris, 1911 - Nova Iorque, 2010), que confere protagonismo em toda a sua obra às técnicas artesanais ligadas à costura, uma vez que a artista explora a temática da figura feminina ligada à esfera doméstica e ao seu isolamento: «a domesticidade é muito importante [...] tem de ser prática, paciente e prendada»<sup>32</sup> onde «o movimento repetitivo de uma linha [...] é um gesto infinito de amor».<sup>33</sup>

Com o surgimento de movimentos de vanguarda, tais como dadaísmo, surrealismo e construtivismo russo (ver: p.37-39), os artistas neles envolvidos acreditam no fim da distinção entre arte e artesanato, abrindo um espaço para as mulheres artistas

---

<sup>31</sup> Cf. PARKER, Rozsika – *Op. cit.*, p. 197-199.

<sup>32</sup> Louise Bourgeois cit. por HERKENHOFF, Paulo – *Louise Bourgeois*, p. 10. [trad. pessoal]

<sup>33</sup> Louise Bourgeois – *Statements 1988*. In BERNADAC, Marie-Laure; OBRIST, Hans-Ulrich (eds.) – *Louise Bourgeois: destruction of the father, reconstruction of the father. Writings and interviews 1923-1997*, p. 173. [trad. pessoal]

e quebrando a ideologia de feminilidade. Mas, apesar do meio doméstico trazer nova importância à arte, através de uma multiplicidade de novas técnicas e suportes artísticos, o esforço para derrubar o poder das *fine arts*, dominado pelo sexo masculino, não é definitivo, porque o *labor* continua eternamente feminino. Assim, os artistas utilizam a arte rústica e o *labor* nas suas procuras para uma arte compatível com práticas coletivas socializantes.

Por cá, «Na realidade sociológica portuguesa no século XVIII, não há qualquer lugar para a educação da mulher portuguesa que ultrapasse uma medíocre aprendizagem das primeiras letras, alguma catequese, bordados e outros trabalhos de mão».<sup>34</sup> Desta forma, o *labor* também significa uma educação dentro de um ideal feminino e a prova disso é o seu aproveitamento e resistência como uma forma de conotação de feminilidade. A série de cartazes *Lição de Salazar* (1938) define o ideal da época: “A trilogia da educação nacional: Deus, Pátria, Família”, onde numa das imagens está patente um lar imaculado, simples, patriarcal e cristão dentro do paradigma habitual – a esposa lida das tarefas repetitivas domésticas, incluindo o cuidar dos filhos, e o marido trabalha no exterior.<sup>35</sup> O provérbio “O homem na praça e a mulher em casa”, citado na página 6, faz jus à imagem feita em Portugal pela escritora feminista Maria Lamas (1893-1983) que, no seu livro *As Mulheres do meu País* (1948), retrata: «Nada mais que um documentário vivo e sincero: visões da nossa paisagem, aldeias e cidades, como cenário; mulheres de todas as condições, com o seu labor, seus trajos característicos, sua índole e costumes, suas alegrias e tormentos – o grande romance da vida, lírico e brutal, ora calmo, ora intenso, logo fremente de ansiedade, mas sempre enraizado no amor».<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Luísa d’Orey Capucho Arruda – A pintura e as mulheres no século XVIII. In LARANJEIRO, Maria José (dir.) – Mulheres artistas: argumentos de género. *Margens e confluências: um olhar contemporâneo sobre as artes*, p. 91.

<sup>35</sup> Cf. MATTOSO, José (dir.); ALMEIDA, Ana Nunes de (coord.) – *História da Vida Privada em Portugal: Os Nossos Dias*, p. V.

<sup>36</sup> LAMAS, Maria – *As Mulheres do meu País*, p. 6.

## 2. QUESTÕES DO FEMINISMO NA ARTE DOS ANOS 70

### a) AS MUDANÇAS NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA

As mulheres têm estado sentadas dentro de casa todas estas centenas de anos, de modo que, neste momento, as próprias paredes são permeáveis à sua força criativa, que tem, realmente, forçado tanto a resistência dos tijolos e da argamassa que esta força se prende às canetas e aos pincéis, ao negócio e à política. Mas esta força criativa difere grandemente da força criativa dos homens. E temos de chegar à conclusão de que seria lamentável se ela fosse entravada ou desperdiçada, pois foi ganha durante séculos através da mais drástica das disciplinas, e nada há que a possa substituir.<sup>37</sup>

A herança colhida dos movimentos antecedentes e o esforço em prol da democratização das artes aplicadas na criação artística, através de técnicas pioneiras como a colagem, *assemblage*, etc., tornam o panorama artístico mais rico e dão o mote para continuar a sua exploração. Assim, na década de sessenta e setenta do século passado, combate-se a quebra de algumas barreiras no campo social, político e cultural e, para tal, há grupos de mulheres que fazem campanhas por meio de contestação e crítica. Esta chamada segunda onda do feminismo, sendo uma continuação da primeira que envolve sufragistas de Inglaterra e Estados Unidos, pretende demonstrar que a feminilidade não é inata, contrariando uma ideologia patriarcal sentida até então. Com esta explosão do feminismo luta-se por uma mudança a favor da igualdade e da abolição da discriminação das minorias entre género, classe e raça na esfera pública e privada. O feminismo, apesar de ter maior ênfase nos Estados Unidos e Inglaterra, desenvolve-se como um “movimento” internacional. Desta forma, as mulheres, querendo ver-se livres das tradicionais regras que lhes são impostas, aparecem reativas e adotam uma postura agressiva em prol de equidade, autonomia e emancipação. A firmeza, a imaginação e a união, que juntam várias mulheres contra o sistema político, dão rumo aos seus sonhos, desejos e convicções. Assim, começa a sentir-se uma libertação de traumas, opressão (política, social e cultural) e submissão sobre as mulheres.

No espaço artístico, através da consciência feminista com o novo vigor dos anos 60 e 70, as técnicas empregues vão muito para além dos métodos tradicionais da “arte

---

<sup>37</sup> WOOLF, Virginia – *Um quarto só para si*, p. 128.

superior” como a pintura e a escultura, na qual se aplica uma multiplicidade de meios – performance, *happening*, *body art*, bordado, costura, colagem, *assemblage*, *découpage*, instalação, *land art*, vídeo, fotografia, etc. – que ecoam e dão forma a um novo olhar estético. Este novo feminismo altera a criação e prática artística, onde se reflete o contexto da época, e são introduzidas a autobiografia, narrativas de caráter diarístico, questões de classe, sexualidade, gênero e raça, iluminando, deste modo, as visões sociais por meio de histórias pessoais: o pessoal passa a público. Portanto, as artistas feministas enfatizam e materializam as emoções do dia a dia, criando um discurso de união entre a sua vida e o processo criativo. Mas esta inovação no contexto artístico traz o reverso da medalha, pois a mulher, mais uma vez, é acusada de egocêntrica e narcisista por explorar um conjunto de circunstâncias pessoais e, muitas vezes, íntimas. As novas técnicas ajudam, também, a abordar os problemas da autorrepresentação, da tomada de consciência do próprio poder e da identidade comunitária, preocupações que vemos abordadas e transportadas na produção artística. A arte feminista regenera a cultura, consciencializa e solicita o diálogo, uma autoconsciência do sujeito (artista) como mais um passo para uma tomada de consciência coletiva (sociedade). Desta forma, o trabalho de colaboração utilizado nesta altura por várias artistas, como por exemplo o projeto *Womanhouse* (1971-72) (ver: p.43-45) do *Feminist Art Program*, liderado pelas artistas Judy Chicago e Miriam Schapiro, é o espelho desse contexto onde exploram as construções de feminilidade: social, psicológica e sexual. Ou ainda, o processo criativo de cooperação *The Dinner Party* (1974-79) de Chicago que homenageia mulheres artistas e critica a repressão da ideologia de feminilidade ligada ao *labor*. Assim, estes projetos políticos, sociais e culturais, celebram o poder feminino.

Nesta época, as mulheres artistas ao trabalharem nos seus espaços ou ateliers em casa manipulam os seus próprios objetos domésticos como materiais e suportes, apropriando, citando ou reciclando-os na sua própria realidade social e artística. Este feminismo acaba por assentar em padrões de comunicação, sendo uma linguagem da banalidade da vida, rotina e quotidiano domésticos. Portanto, com esta nova consciencialização e dinâmica social, ativista, colaborativa e pública, as artistas começam a ser inseridas e a organizar as suas próprias exposições através de grupos, como por exemplo *The Art Workers Coalition*, *Women Arts in Revolution*, *Woman in the Arts*, etc., de maneira a entrarem no circuito artístico com maior força. Do mesmo modo

surtem artigos escritos em publicações periódicas (ver: p.39-40). No fundo, o papel da artista feminista entrelaça-se com o de crítica, ativista, organizadora e escritora.

A historiadora Linda Nochlin (Weinberg, E.U.A., 1931) no ensaio *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971) critica a forma opressiva e desencorajadora sobre as mulheres artistas e o paradigma do poder da elite que prevalece ao longo da história: raça (branca), género (masculino) e classe (média-alta). A escritora afirma que a arte não é inata e de génio mas, antes, uma força social e um estímulo, dando o exemplo da proibição nas academias de modelo nu para as mulheres. As mulheres não são reconhecidas como profissionais, mas como amadoras ou com uma atividade ocupacional, dando sempre primazia à família, ao casamento e ao amor. Como já referido anteriormente, as mulheres com uma ligação ao mundo artístico no passado estão associadas a uma figura patriarcal e masculina, normalmente o pai.<sup>38</sup> Trinta anos mais tarde, a autora escreve sobre a mudança do mundo artístico desde então. De facto, as conotações da “arte superior” com a virilidade diminuíram no discurso da arte contemporânea e o feminismo provoca um grande impacto até mesmo na conquista do espaço público, portanto, fora do meio doméstico. Linda enfatiza também o papel inovador da mulher artista na exploração de novas técnicas.<sup>39</sup>

Ora, a questão da mulher artista estar sob alçada de uma figura patriarcal abre o mote para o facto de esta conjuntura tornar-se recorrente e, por sua vez, influenciar a sua produção artística, como por exemplo Miriam Schapiro. A artista é filha de pai pintor (este foi um modelo, influência e conselheiro seu) e esposa de pintor. O seu marido ajuda-a a socializar com pessoas do meio, visto que os pais são muito caseiros, apesar do estímulo já presente incentivado pela figura paternal. Em geral, a protecção masculina subentende mau carácter e frequentemente intenção promíscua, dando lugar a alguma ambiguidade entre emancipação e permuta – desfavorável às “fragilidades” femininas. Embora a sua educação tenha seguido o paradigma habitual mas assente na ambivalência nas regras da sua educação (pai artista e mãe dona de casa), a artista esforça-se para mudar e contrariar as construções sociais de género: homens considerados profissionais e mulheres como tendo uma ocupação.

A partir dos anos setenta, a emancipação feminina expande-se ainda que com a

---

<sup>38</sup> Cf. NOCHLIN, Linda – *Woman, art, and power and other essays*, p. 145-178.

<sup>39</sup> Cf. Linda Nochlin – *Why Have There Been No Great Women Artists?: Thirty Years After*. In AMSTRONG, Carol; ZEGHER, Catherine (eds.) – *Women artists at the millennium*, p. 21-32.

partilha de estúdios com homens artistas, e de muitas mulheres artistas pagarem para expor. Há sentimentos antagônicos no discurso de Miriam, no qual a frase «o egoísmo absoluto de ser uma artista»<sup>40</sup> contraria a sua preferência em ter o atelier em casa, não só porque se sente confortável em ambiente mais intimista, mas também para se dedicar à família, sentindo-se responsável por ela e, também, para a manter unida. Por isso, a artista entra em bipolaridades como independência / dependência, emancipação / família ou desejo / imposição; talvez (ainda) a pressão social e política da época a faça sentir entre estes extremos. Os projetos de colaboração também fazem parte de algumas das suas obras, através da contratação de assistentes a tempo inteiro, associada a uma consciência social.

Outras artistas também fazem parte do leque associado à figura patriarcal, como por exemplo Berthe Morisot, cunhada de Manet, Lavinia Fontana, Angelica Kauffmann, Josefa de Óbidos e Rosa Bonheur, filhas de pintores, assim como artistas casadas com outros artistas: Sonia Delaunay, Maria Keil, Frida Kahlo, Lee Krasner, Sophie Taeuber-Arp, Georgia O'Keeffe, Elaine de Kooning, Ana Mendieta, etc.

Segundo a ativista e crítica de arte Lucy Lippard (Nova Iorque, 1937) o feminismo é uma grande contribuição para a inovação e evolução do panorama e caráter artístico, e a frase *The personal is political* contraria o *mainstream* e cultura patriarcal da altura. A autora argumenta que a arte feminista não é um estilo nem um movimento, mas antes uma ideologia, uma maneira de viver, uma estratégia revolucionária e uma posição política, trazendo uma nova consciência moral e comunicativa. Logo, toda a estrutura social se reflete e inspira a arte feminista e consciencializa o público.<sup>41</sup> «O pessoal é político» é um “grito-slogan” muito sentido e utilizado pelo *Women's Liberation Movement* enquanto rejeição dos valores estabelecidos, recusa das funções sexuais rígidas e reconhecimento de uma vida pessoal,<sup>42</sup> assim como «é a luta coletiva pela igualdade, o mais ativo durante os anos sessenta e setenta, que visa libertar as mulheres da opressão e da supremacia masculina».<sup>43</sup>

A obra da artista afro-americana Betye Saar (Los Angeles, 1926) abrange fortes

---

<sup>40</sup> Miriam Schapiro cit por GOUMA-PETERSON, Thalia – *Miriam Schapiro: shaping the fragments of art and life*, p. 24. [trad. pessoal]

<sup>41</sup> Cf. LIPPARD, Lucy R. – *Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s*. *Art Journal*. Vol.40, 362-365.

<sup>42</sup> Cf. PARKER, Rozsika – *Op. cit.*, p. 205.

<sup>43</sup> NAPIKOSLI, Linda – *Women's Liberation Movement: Feminism Glossary Definition*. [Consult. 21-05-2013] disponível em <http://womenshistory.about.com/od/feminism-second-wave/a/Womens-Liberation.htm> [trad. pessoal]

mensagens contra a discriminação racial, temática utilizada pelas artistas negras como forma de expressão, e apresenta-se entre o cariz político e agressivo. A artista evoca narrativas espirituais e interesses sobre tradições entre mulheres negras haitianas e africanas com poderes especiais – o místico, o mágico e o tribal – através de *assemblages*. A obra *The Liberation of Aunt Jemima* (1972) [fig.19] apresenta uma figura afro-americana estereotipada da cultura popular. A propósito deste trabalho, Betye afirma que a sua «intenção é transformar uma figura negativa e humilhante em positiva, mulher poderosa... uma guerreira pronta para combater a escravidão e o racismo».<sup>44</sup> Também explora narrativas mais íntimas, na qual incorpora lembranças familiares e objetos que sugerem a memória e a perda, por meio de lenços com aplicações cosidas, como por exemplo *The Loss* (1977) [fig.20], na qual coleciona objetos para desenvolver e materializar histórias pessoais através das suas *assemblages*: «O meu coração secreto procura os cantos empoeirados, bolorentos e esquecidos. Estes constantemente assombram, caçam, coletam e reúnem objetos, imagens e sentimentos. Misturam, combinam, embelezam, simplificam, camuflam e fabricam para capacitar o comum e inventar artefactos».<sup>45</sup>



Fig. 19 - Betye Saar, *The Liberation of Aunt Jemima*, c. 1972. Assemblage, 27,9 x 20,3 x 5,1 cm.



Fig. 20 - Betye Saar, *The Loss*, c. 1977. Técnica mista sobre lenço, 20,3 x 22,8 cm.

<sup>44</sup> ART IN THE STUDIO – *Betye Saar: Cages* [2011]. [Consult. 16-05-2013] disponível em <http://artinthestudio.blogspot.pt/2011/01/betye-saar-cage.html> [trad. pessoal]

<sup>45</sup> SAAR, Betye – *In my Studio*. [Consult. 16-05-2013] disponível em <http://www.betyesaar.net/stu/studio.html> [trad. pessoal]

Outro assunto abordado é a exploração do corpo – psicológico e físico – como *medium* ou linguagem, sendo um elemento fundamental de expressão no feminismo, tanto como imagem, objeto ou ícone. A sua utilização tem uma intenção provocatória e estimulante na consciência social e cultural, refletindo um poder sexual e social desejado pela mulher.<sup>46</sup> Num campo menos violento, e anos mais tarde da agitação da década de setenta, a artista Janine Antoni (Bahamas, 1964) utiliza o seu corpo ou partes dele (boca, cabelo) através de performances, como por exemplo em *Slumber* (1993-96) [fig. 21 e 22]. Aqui, Janine vive, durante determinados dias, dentro de galerias ou museus, onde de noite tem ligada a si uma máquina EEG (eletroencefalograma) que regista a sua atividade cerebral e os seus REM (movimento rápido dos olhos no decorrer do sonho) e durante o dia tece num tear esse registo-padrão na manta onde ali dorme e interagindo com o público. Esta performance-instalação materializa dualidades: máquina / manual, consciente / inconsciente, dia / noite, publico / privado<sup>47</sup>, mais uma vez, uma obra que (re)lembra Penélope. O seu trabalho também aborda noções culturais associadas à feminilidade, como por exemplo a vaidade.

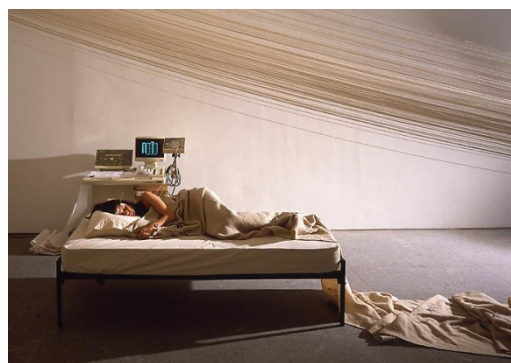


Fig. 21 e 22 - Janine Antoni, *Slumber*, c. 1993. Performance: tear, fios, cama, máquina de EEG e leituras REM.

A aplicação das técnicas de *labor* – bordado, costura, renda, tecelagem, crochê, tricô, *patchwork*, *quilting* – na criação artística renasce, na década de sessenta / setenta, com toda a vitalidade, como um processo em homenagem ao trabalho manual das

<sup>46</sup> Uma das artistas que usa o corpo como processo artístico é Hannah Wilke (Nova Iorque, 1940 - Houston, 1993). Esta utiliza o seu próprio corpo como protagonista do seu trabalho, fotografando-se em poses que evocam a feminilidade, usando a nudez. Na obra *S.O.S. Starification Object Series* (1974-79), Hannah modela várias borrachas em forma de vulva que posteriormente cola ao seu corpo como uma cicatriz e fotografa. A artista explora a mutilação, hostilidade e medo como autoridade religiosa, política ou social a fim de controlar o poder, prazer e orgulho do corpo feminino.

<sup>47</sup> Cf. HORODNER, Stuart – *Janine Antoni* [1999]. [Consult. 16-05-2013] disponível em <http://bombsite.com/issues/66/articles/2191>

mulheres e primitivismo, mas esvaziando as conotações negativas que ligam à feminilidade, decorativo e doméstico. Nestas técnicas delicadas, as mulheres estão a usar o seu “eu” como uma continuação de si próprias, um prolongamento através da linha e da agulha, em atos repetitivos. Deste modo, o *labor* é um método reflexivo, sereno e lento que, delicadamente, ponto a ponto, se torna parte integrante de um todo. Assim, converte-se numa afirmação pessoal de carácter criativo, eliminando o altruísmo vitoriano de bordar por amor ao próximo.<sup>48</sup> A procura de novas formas e técnicas leva o bordado a ter um uso mais criativo, fértil e “valioso”, surgindo em técnicas mistas, como a colagem ou a costura em superfícies de duas dimensões e mesmo em *soft sculptures*, saindo da linguagem tradicional.



Fig. 23 - Claire Zeisler, *Red Wednesday*, c. 1967. Juta e lã em macramé, 172,7 x 101,6 x 101,6 cm.



Fig. 24 - Magdalena Abakanowicz, *Black Garment*, c. 1969. Sisal tecido sobre suporte de metal. 300 x 180 x 60 cm. Museu Stedelijk, Amesterdão.

O uso destes materiais não convencionais juntamente com uma consciência feminista enfatiza tradições culturais e históricas de mulheres do passado, quebrando limites e a barreira arte / *craft*. Várias exposições são realizadas com estas técnicas do *labor*: em 1971, a exposição *Deliberate Entanglements*, em Los Angeles, eleva a linha e o tecido como materiais de vanguarda, onde são apresentados trabalhos, por exemplo, das artistas Claire Zeisler (Ohio, 1903-1991) [fig.23] e Magdalena Abakanowicz (Falenty, Polónia, 1930) [fig.24]. Esta última evoca estes materiais frágeis em contraste

<sup>48</sup> A exceção encontra-se na era hippie, onde ambos os géneros aplicam bordados na roupa com símbolos de amor e paz (flores, arco-íris, Adão e Eva, etc.) como defesa destes princípios, rejeição ao materialismo e recusa dos valores morais e tradicionais impostos – hierarquia, austeridade e machismo.

com a industrialização: «A fibra que uso nos meus trabalhos deriva de plantas e é semelhante ao que nós mesmos somos compostos... O nosso coração está rodeado pelo plexo [entrelaçado] coronário, o mais vital dos fios... manipulando a fibra nós manuseamos o mistério. Uma folha seca tem uma reminiscência de uma múmia... Quando a biologia do nosso corpo quebra, a pele tem de ser cortada de modo a permitir o acesso ao interior. Depois tem que ser costurada como tecido. O tecido é a nossa cobertura e o nosso vestuário. Feito com as nossas mãos, é um registo dos nossos pensamentos».<sup>49</sup>



Fig. 25 - Su Richardson, pormenor de *Burnt Breakfast*, c. 1975-77. Crochê em lã, 23 cm de diâmetro.

O projeto de arte britânico *Feministo* (1975) ocorre através do envio e troca por correio de pequenos trabalhos artísticos nestas técnicas artesanais, por entre uma vida doméstica (criativa) e técnicas *craft*. Assim, as mulheres ao mudarem o suporte, material ou meio artístico, utilizando materiais domésticos, provocam um diálogo estético e social sobre as suas vidas como domésticas, esposas e mães, contra o domínio masculino e como crítica ao individualismo da “arte superior”: «Nós comunicamos, não competimos. Nós partilhamos imagens e experiências».<sup>50</sup> Ora, as técnicas de *labor* finalmente começam a entrar no sistema galerístico, quebrando a estrutura instalada até então, significando uma mudança na divisão entre casa (interior) / trabalho (exterior) e arte / *craft*, onde o pessoal é político (público), já afirmado anteriormente por *Women's Liberation Movement*. *Feministo* enfraquece esta barreira e ajuda a que estas técnicas

<sup>49</sup> Magdalena Abakanowicz cit. por Barbara Rose – Magdalena Abakanowicz [1994]. In RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy (eds.) – *Art and feminism*, p.57. [trad. pessoal]

<sup>50</sup> Monica Ross cit. por PARKER, Rozsika – *Op. cit.*, p. 208. [trad. pessoal]

delicadas sejam reconhecidas como arte. Mais tarde, este projeto é exposto como *Feminista: Portrait of the Artist as a Housewife* (1977), em ambiente doméstico, com cerca de trezentas obras, como resposta à clausura doméstica e marginalização desta técnica no circuito artístico enquanto pejorativa e decorativa. A exposição, fundamentalmente, levanta um diálogo em torno da ideologia de feminilidade e domesticidade, na qual a artista Su Richardson (South Shields, 1947) elabora *Burnt Breakfast* (1975-77) [fig.25].



Fig. 26 - Faith Wilding, *Crocheted Environment*, c. 1971. Instalação em *Womanhouse* (1972), Los Angeles.



Fig. 27 - Faith Wilding, *Womb Room*, c. 1995. Instalação, 259x 259 x 259 cm.<sup>51</sup>

Apesar da arte contemporânea valorizar o *labor* por possuir associações íntimas com a vida da mulher e a ligação a uma tradição doméstica, o facto é que sempre houve uma hierarquia entre avó-mãe-filha, e um interesse pelas técnicas decorativas, de geração em geração, abrindo, deste modo, o caminho para se assumir na criação artística. Além de se assumir que estas técnicas são (quase) como um prolongamento do seu próprio corpo, quer pelo estímulo ou quer pelo prazer, a criança desde cedo vê na

<sup>51</sup> Esta é uma instalação-réplica de *Crocheted Environment* [fig.26] a pedido da curadora Lydia Yee, a fim de recriar o mesmo ambiente, para a exposição *Division of Labor: "Women's Work" in Contemporary Art* no Museu de Artes de Bronx, em 1995, que, mais tarde, é exibida também no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles. Esta exposição reúne obras que evocam a esfera doméstica através das técnicas de *labor*, num discurso deslocado de estereótipos de género, no qual dos trinta e seis artistas, oito são homens. Eis alguns: Sherry Brody, Judy Chicago, Harmony Hammond, Mary Kelly, Joyce Kozloff, Robert Kushner, Pat Lasch, Elaine Reichek, Faith Ringgold, Martha Rosler, Miriam Schapiro, Rosemarie Trockel, Faith Wilding, Lynne Yamamoto, etc. Cf. HUGO, Juan – *Division of Labor: "Women's Work" in Contemporary Art* [1996]. [Consult. 23-05-2013] disponível em [http://www.frieze.com/issue/review/division\\_of\\_laborwomens\\_work\\_in\\_contemporary\\_art/](http://www.frieze.com/issue/review/division_of_laborwomens_work_in_contemporary_art/)

sua mãe ou avó o seu reflexo, imitando o seu procedimento. Um testemunho desse paradigma é a artista Faith Wilding (Primavera, Paraguai, 1943), que, também participa no projeto *Womanhouse* (1971-72) através de uma performance: sentada passivamente recita o monólogo *Waiting* (ver: p.1) que sintetiza toda a vida da mulher em espera através de um ciclo monótono e repetitivo. Igualmente, integra a instalação *Crocheted Environment* (1971) [fig.26], que reflete aspetos e sensibilidades do trabalho da mulher prestando-lhe, desta forma, homenagem. Faith admite: «Sou influenciada tanto pela minha histórica, crítica e teórica pesquisa, como pela formação aprofundada em habilidades e técnicas que eu tenho quando sou criança. [...] Conscientemente, também, “retrabalho” processos artesanais que tenho aprendido enquanto menina crescida numa comunidade autossuficiente no Paraguai – crochê, tecelagem, tricô, bordado, cestaria, cerâmica, couro e madeira».<sup>52</sup>



Fig. 28 - Mary Kelly, *Post-Partum Document* (pormenor, 2 de conjunto de 4, c. 1973), c. 1973-79. Unidades Perpsex, cartão branco, coletes de lã, lápis e tinta, 20 x 25,5 cm (cada).

Fig. 29 - Mary Kelly, *Post-Partum Document* (pormenor, 1 de conjunto de 31, c. 1974), c. 1973-79. Unidades Perpsex, cartão branco, forros de fraldas, lençóis de plástico, papel, tinta de , 28 x 35,5 cm (cada).

Ainda a propósito da ligação hierárquica, a artista Mary Kelly (Iowa, 1941) na instalação inovadora *Post-Partum Document* (1973-79)<sup>53</sup>, composta por seis secções, usa significativos objetos pessoais materializando a relação mãe-filho durante seis anos. Mary analisa e narra este vínculo imposto pela cultura patriarcal – a família e a sociedade – tal como é referido no capítulo anterior, e enfatiza o efeito da sexualidade

<sup>52</sup> WILDING, Faith – *Monstrous Domesticity* [1995]. [Consult. 09-01-2012] disponível em <http://www.feministezine.com/feminist/domesticity.html> [trad. pessoal]

<sup>53</sup> Projeto completo disponível em [http://www.marykellyartist.com/post\\_partum\\_document.html](http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html) [Consult. 31-05-2013]

feminina, social e culturalmente, num quase documento histórico. Na sua interpretação e experiência maternal – teórica e prática, física e psicológica – incorpora desde forros de fraldas usadas (anexando um texto com o tipo de alimentação e quantidade de resíduos expelidos) [fig.29] a documentação mais científica. Aqui, a mãe aparece como criadora / observadora e o filho como o objeto artístico, entre uma demonstração de desejo e perda temporal. Esta obra possui uma elevada carga feminista e de exploração do inconsciente, através do vínculo afetivo entre mãe-filho.

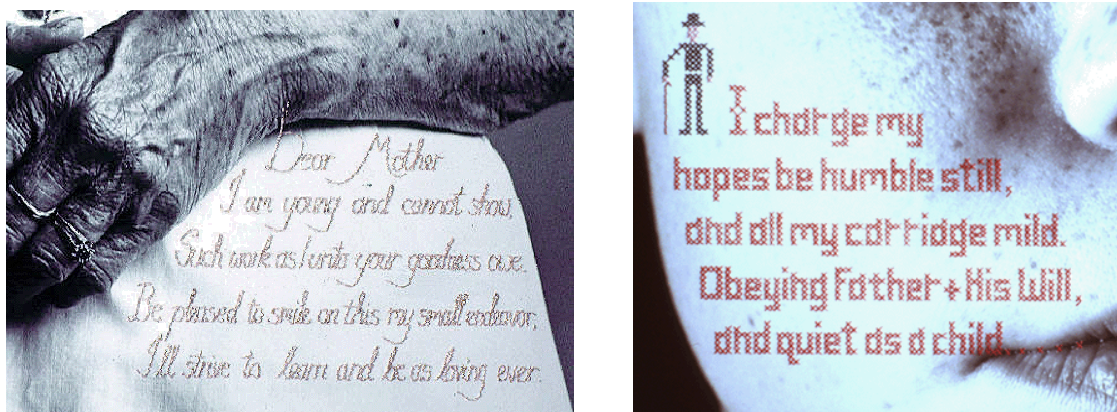


Fig. 30 e 31 - Beryl Graham, pormenores de *Sewn Diptych*, c. 1984. Impressões fotográficas de gelatina de prata e fio de seda vermelho, 40,6 x 40,6 cm (cada).

Outra exposição sobre o têxtil, *The Subversive Stitch*, que se divide em *Embroidery in Women's Lives 1300-1900* (bordado eclesiástico, *samplers* e *banners*) e *Women and Textiles Today* (mais contemporânea, na qual inclui fotografia, instalação e técnicas mistas), exposta em Manchester e outros locais, entre 1988-90, tem como premissa o livro de Rozsika Parker que, como já citado antes, relata a história do bordado entrelaçado com noções de feminilidade. Mesmo então, passado todo o fervor do feminismo do início da década de setenta, para além da falta de cobertura nos meios de comunicação, autores tecem pesadas críticas perante o teor da exposição: «[...] Não é muito divertido ter estado aqui, nem em qualquer outro lugar nesta exposição... Os participantes de *Women and Textiles Today* estão a tentar... [ampliar] a extensão dos têxteis... Mas precisam de ser mais animados com isto».<sup>54</sup> A artista Beryl Graham apresenta nesta mostra o díptico *Sewn Diptych* (1984) [fig. 30 e 31] onde cose versos adaptados de *samplers* vitorianos em impressões fotográficas. Esta obra faz parte de um

<sup>54</sup> Dilys Dowsell cit. por Pennina Barnett – Afterthoughts on curating “The Subversive Stitch”. In DEEPWELL, Katy (ed.) – *New feminist art criticism*, p. 79. [trad. pessoal]

conjunto de trabalhos sobre as mulheres e o têxtil, refletindo o seu papel ambivalente: a parte criativa e opressora da esfera feminina.<sup>55</sup>

Ao fazer a pesquisa para esta dissertação surgem ainda algumas curiosidades, fora do contexto propriamente artístico: a psicanalista Anna Freud usa a atividade de “fazer malha” para ajudar psicologicamente as pessoas instáveis a ganhar alguma prática nos sistemas de organização. Por outro lado, no filme *Como se Conquista um Milionário* (1953), a *sex symbol* Marilyn Monroe é mostrada a fazer também tricô, visando adquirir um encanto burguês. E, ainda, na peça trágica *Titus Andronicus* (1588-93) de William Shakespeare, a tecelagem desempenha um papel decisivo, quando a personagem Lavinia, depois de ser violada e lhe cortarem a língua e as mãos, tece a cota<sup>56</sup> de armas da família com os pés, enunciando, assim, a verdade através do discurso indireto do tecido – aqui coloca-se a problemática da dificuldade de comunicação com pessoas aparentemente ostracizadas da sociedade.<sup>57</sup>

As conotações femininas ligadas às técnicas do *labor* continuam a ser evocadas na contemporaneidade numa linguagem atual, como por exemplo nas artistas: Joana Vasconcelos (Paris, 1971), Catarina Saraiva (Lisboa, 1973), Carolina Ponte (Salvador, Brasil, 1981) e Ana Tereza Barboza (Lima, Peru, 1981). Portanto, estas técnicas politizam-se menos e assumem-se mais como “apenas” uma técnica, quebrando o limite entre privado / público, onde já vão sendo uma técnica intemporal também para artistas masculinos, como por exemplo Michelangelo Pistoletto (Biella, Itália, 1933), Mike Kelley (Detroit, 1954 - Los Angeles, 2012) [fig.32], Jim Hodges (Washington, 1957), Leonilson (Fortaleza, 1957 - São Paulo, 1993), Fábio Carvalho (Rio de Janeiro, 1965), Pedro Valdez Cardoso (Lisboa, 1974) [fig.33], João Pedro Vale (Lisboa, 1976), etc. Assim, o artista e curador brasileiro Fernando Marques Penteado [f. marquespenteado] valoriza a prática coletiva do bordado e diz, em entrevista, a propósito da 30ª Bienal de São Paulo (2012): «[...] eu tenho a chance de trabalhar em prisões. O bordado, então, assume uma grande posição na minha obra, para entrar e dialogar com esses homens, para que eles comecem a mudar as suas próprias ideias. Dessa forma, o desenho e o bordado são as minhas grandes mais-valias. [...] Diferente do feminismo, a relação de

---

<sup>55</sup> Cf. GRAHAM, Beryl – *Sewn Diptych Artwork*. [Consult. 22-05-2013] disponível em <http://www.berylgraham.com/cv/sub/diptych.htm>

<sup>56</sup> Cota – «peça da armadura usada antigamente por cavaleiros para os defender dos golpes dos adversários». In INFOPÉDIA – *Cota*. [Consult. 12-06-2013] disponível em <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/cota>

<sup>57</sup> Cf. Raimar Stange - Christine e Irene Hohenbüchler. In GROSENICK, Uta (ed.) – *Mulheres artistas nos séculos XX e XXI*, p. 222, 227.

homens com outros homens é muito fraca, pelo facto deles terem sido feitos culturalmente para ter as armas e se opor uns aos outros. Essa questão do elo e da ligação social é fraquíssima entre os homens, enquanto entre as mulheres é muito mais fácil, dócil e bela. Entre homens, é sempre uma sinergia de que não pode chegar muito perto, não pode tocar, não pode olhar».<sup>58</sup>



Fig. 32 - Mike Kelley, *Frankenstein*, c. 1989. Bonecos de peluche e feltro costurados, almofada de alfinetes e cesta com carrinhos de linha. 31 x 198,1 x 71,1 cm.

Fig. 33 - Pedro Valdez Cardoso, *Liturgical cleaning kit*, c. 2006-11. Madeira, tecido, plástico, tina de esmalte, tachas e linha, 119 x 36 x 30 cm.

---

<sup>58</sup> ROQUE, Priscila – *Entre os pontos bordados de F. Marques Penteadó* [2012]. [Consult. 16-05-2013] disponível em <http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/47440>

Nota: conheci a obra de F. Marques Penteadó numa exposição na Plataforma das Artes, aquando a minha visita à Contextile – Trienal de Arte Têxtil Contemporânea inserida na programação da Guimarães 2012 - Capital Europeia da Cultura.

b) *FEMMAGE* E MIRIAM SCHAPIRO

A composição é a arte de dispor de maneira decorativa os diversos elementos de que o pintor dispõe para exprimir os seus sentimentos.<sup>59</sup>

O posicionamento feminino no panorama artístico é muito complexo, com conquistas árduas, e muitos dos movimentos de vanguarda citados anteriormente catapultam o fim da distinção entre arte e artesanato, dando espaço para artistas mulheres. Desta forma, o distanciamento da pintura de cavalete favorece uma multiplicidade de novas técnicas e meios abrindo, assim, a possibilidade da esfera doméstica entrar na criação artística e, desta forma, quebrar a linha que separa as artes aplicadas da pintura convencional. Exemplo disso são as artistas Hannah Höch e Sonia Delaunay.

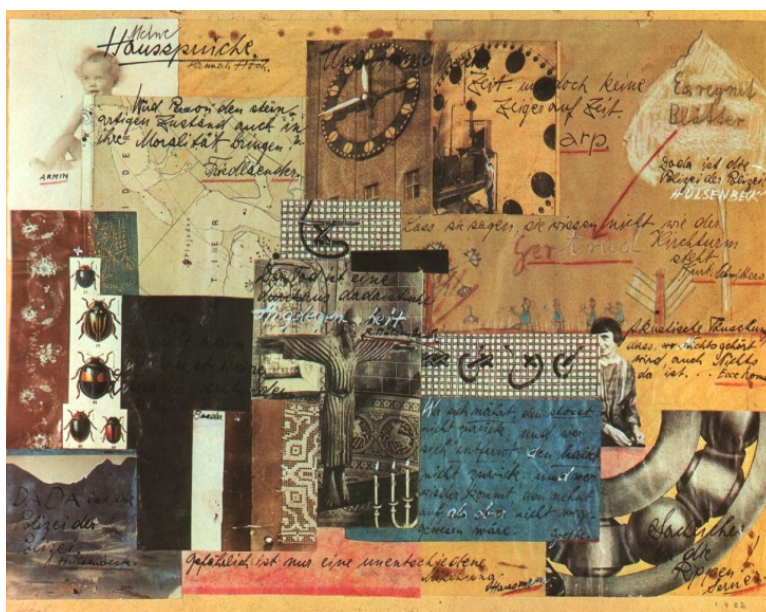


Fig. 34 - Hannah Höch, *As minhas máximas domésticas*, c. 1922. Colagem sobre cartolina, 32 x 41 cm.

Hannah Höch (Gotha, 1889 - Berlim, 1978) considera-se inserida no dadaísmo, fazendo parte de um ataque contra a situação social e política da Europa em consequência da Primeira Guerra Mundial e contra o paradigma da arte estabelecida na época. A artista faz parte dos precursores na fotomontagem através da colagem, meio

<sup>59</sup> Henri Matisse – Notas de um pintor [1908]. In MATISSE, Henri; FOURCADE, Dominique (ed.) – *Escritos e Reflexões Sobre Arte*, p. 34.

utilizado como crítica e ataque à vulnerabilidade da situação social das mulheres e aos sinais de feminilidade estereotipados, ridicularizando a beleza feminina como objeto de contemplação, bem como o combate ao materialismo. Essa problemática reflete-se, por exemplo, nas obras *As minhas máximas domésticas* (1922) [fig.34], por meio de matrizes de interesse e qualidade ideológica – bordados, rendas e citações – e *Corte com uma faca de Cozinha* (1919) onde aparece um mapa que mostra os países europeus que permitem o direito ao voto às mulheres na altura.

A atmosfera visual criada por Sonia Delaunay (Gradzihsk, Ucrânia, 1885 - Paris, 1979), com reminiscências do cubismo, dadaísmo, construtivismo russo e surrealismo, cose luz, movimento, ritmo e cores fortes numa interação inovadora entre pintura e design têxtil onde a modernidade do jazz se entrelaça com o lirismo da época. A artista trabalha simultaneamente em pintura e artes aplicadas, em objetos decorativos e moda enfatizando a cor como principal meio de expressão artística. Sonia transporta essa conduta para peças decorativas e vestuário, onde a vanguarda e a vida cosmopolita modernas são patentes, e reforça: «não há nenhum hiato entre a minha pintura e os meus trabalhos ditos “decorativos”... as “artes menores” nunca são para mim uma frustração artística, mas uma expansão livre, uma conquista de espaços novos, a aplicação de uma mesma pesquisa».<sup>60</sup> Na sua primeira experiência abstrata [fig.35], datada de 1911, utiliza retalhos de tecidos e faz um *quilt* (cobertura) em *patchwork*, que utiliza para o berço do seu filho após o seu nascimento, evocando a pintura cubista e a arte popular russa.



Fig. 35 - Sonia Delaunay, *Couverture*, c. 1911. Tecidos com aplicações, 82 x 111 cm.

<sup>60</sup> Sonia Delaunay cit. por TIMMER, Petra – *Sonia Delaunay: tecidos simultâneos*, p. 75.

Além de desenhar trajes para um bailado russo, uma peça dadaísta e dois filmes franceses, trabalha para a indústria e elabora uma coleção de padrões de tecidos para uma fábrica de têxteis. O grande sucesso de Sonia com os trajes nas *performances* das noites dadaístas fá-la considerar a hipótese de desenhar e vender vestuário de um modo mais profissional, entrando assim no mundo da moda, gerindo produção, clientela e mercado, e abre a *Boutique Simultanée* (1924). O seu trabalho é um sucesso, isto numa altura em que as mulheres começam a dar sinais de emancipação e a expor com maior visibilidade o seu corpo. Por altura da grande crise económica de 1929-30, a *Boutique* perde rapidamente clientes, acabando por encerrar, e Sonia concentra-se mais na pintura, embora continue a desenhar padrões por encomenda, tanto para mobiliário como para vestuário. Só a partir da década de cinquenta, depois da morte de Robert Delaunay, obtém o seu verdadeiro reconhecimento como pintora independente, talvez pela sua forte ligação à decoração e moda, produtos considerados inferiores, e à figura masculina do marido também artista.

Pode-se concluir que, tal como a autora Whitney Chadwick opina, o dadaísmo implica desprezar a pintura tradicional como incapaz de transmitir a modernidade e a vitalidade moderna em prol de uma atitude mais liberal por meio de vários materiais, quebrando a distinção entre arte e artesanato.<sup>61</sup> Höch e Delaunay comprovam isso mesmo.

A segunda vaga feminista, ocorrida nos anos 60/70, faz surgir vários documentos periódicos, jornais e revistas, no qual são publicados artigos de várias artistas, cronistas, críticas, teóricas e historiadoras feministas, onde ousam, sugerem e exploram ideias, entrevistas ou manifestos fora dos parâmetros do *mainstream* da época, avançando para temas políticos e provocadores. Destacam-se *Women Artists News*, *Chrysalis*, *Woman's Art Journal*, *Feminist Art Journal* e *Heresies*. Este último começa na qualidade de coletivo feminista (1975) de Manhattan, de que fazem parte Lucy Lippard, Miriam Schapiro, Joyce Kozloff, entre outras, como forma de contrariar dogmas estabelecidos. A primeira publicação de *Heresies: a Feminist Publication on Art and Politics* surge no início de 1977 e continua em formato trimestral, onde cada edição é dedicada a um tema, até ao seu fim em 1993. Com a publicação esperam estimular o diálogo em torno

---

<sup>61</sup> Cf. CHADWICK, Whitney – *Women, art, and society*, p. 272.

de uma política radical e teoria estética, encorajando à escrita de uma multiplicidade de géneros artísticos e criando novas energias entre as mulheres através de uma perspectiva feminista entre arte e política.<sup>62</sup>

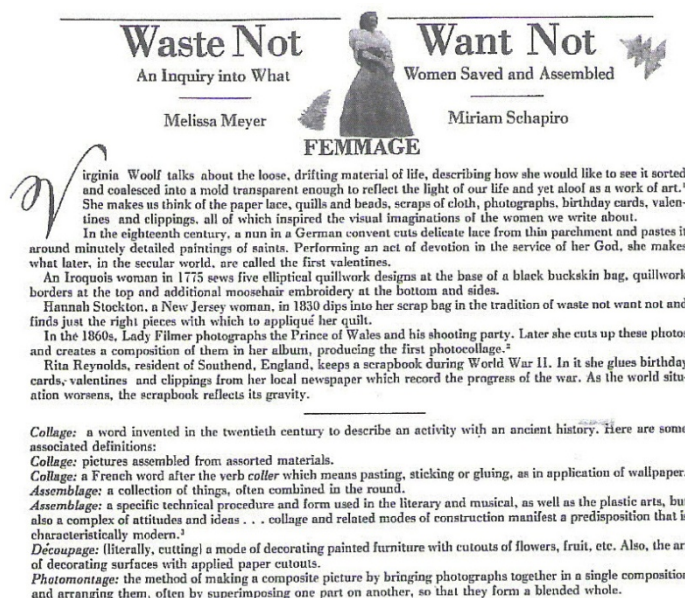


Fig. 36 - Pormenor de *Heresies I*, #4. Miriam Schapiro e Melissa Meyer – Waste Not Want Not: An Inquiry into What Women Saved and Assembled – FEMMAGE (1977-78).

Na publicação de *Heresies #4* (1977-78) sobre a temática *Women's Traditional Arts / The Politics of Aesthetic*, num artigo escrito por Miriam Schapiro [Toronto, 1923] e Melissa Meyer [Bronx, 1947] define-se *femmage* como uma sinergia das atividades *collage*, *assemblage*, *découpage*, *photomontage*:

uma palavra inventada por nós para incluir todas essas atividades que são praticadas por mulheres que utilizam técnicas tradicionais femininas para alcançar a sua arte – costurando, remendando, encaixando, cortando, aplicando, cozinhando e afins – atividades também exercidas por homens, mas atribuídas historicamente às mulheres.<sup>63</sup>

No mesmo artigo levantam dúvidas quanto à origem da colagem atribuída a Picasso e Braque por historiadores, exemplificando Sonia Delaunay e artistas anónimas, que elaboram *scrapbooks* (uma espécie de diário com recortes e colagens de jornais, postais, etc.) bem como os *quilts* (colchas em *patchwork*; fig. 37, 45 e 46) com figuras geométricas, como precursoras.

<sup>62</sup> Cf. Heresies Collective – Statement [1977]. In ROBINSON, Hillary (ed.) – *Op. cit.*, p. 198-199.

<sup>63</sup> SCHAPIRO, Miriam; MEYER, Melissa – Waste Not Want Not: An Inquiry into What Women Saved and Assembled – FEMMAGE. In *Heresies: Women's Traditional Arts, The politics of Aesthetic*, p. 67. [trad. pessoal]



Fig. 37 - Hannah Stockton Stiles, *Land and Sea Quilt*, c. 1830. Algodão e chintz, 291,6 x 231,1 cm. Fenimore Museum of Art, Nova Iorque.

Mencionam também o facto das mulheres colecionarem coisas, reciclando e dando-lhes nova vida ou função decorativa e, por vezes, com uma mensagem implícita, que só o mundo feminino entende, elaborada entre silêncio, perseverança ou desespero. Henri Matisse e Sonia Delaunay são uma forte influência no contexto *femme*, particularmente na área têxtil:

[...] com o advento do movimento das mulheres, eu trouxe o vestuário de volta para a minha vida e, então, começo a olhar realmente para as casulas de Matisse e alguns dos figurinos de Sonia Delaunay [...] Veem-se os mais belos desenhos abstratos nos casacos da Sonia. Ela é uma grande artista e o facto dela ter sido forçada a ganhar a vida a fazer figurinos e desenhos de tecido, de qualquer maneira, não exclui o facto de que ela ainda esteja a praticar a arte de uma forma significativa. Por que é que as casulas de Matisse são consideradas uma grande forma de arte e os figurinos de Sonia Delaunay não? Vê, isso é política.<sup>64</sup>

A dupla critica também a forma como a arte feita por mulheres e como o *needlework* é erradicado da História pela sua função decorativa. O *Femme* é influenciado e herdeiro do decorativismo e abstracionismo tradicional chegado da Europa, do final do século XIX e do início do século seguinte, tal como é mencionado anteriormente como forma de rejeição das formas redutoras e minimalistas e da austeridade da era, utilizando essas técnicas tradicionais e muito decorativas dos contextos femininos. A partir daqui, algumas mulheres artistas começam a expandir e explorar técnicas de artesanato, ditas artes menores e para muitos *kitsch*, que têm

<sup>64</sup> Miriam Schapiro – Interview by Paula Bradley [1977]. In GOUMA-PETERSON, Thalia – *Miriam Schapiro: a retrospective: 1953-1980*, p. 45. [trad. pessoal]

associações socialmente ligadas ao cânone feminino, como forma de produção e criação das suas obras artísticas, quebrando a barreira entre arte e artesanato, reintroduzindo a decoração dentro do mundo artístico contemporâneo. Deste modo, *femmage* é definido como:

1- É um trabalho de uma mulher. 2- As atividades de procura e seleção são ingredientes importantes. 3- As sobras são essenciais para o processo e são recicladas no trabalho. 4- O tema tem um contexto sobre a vida da mulher. 5- O trabalho tem elementos de imagens transformadas. 6- O tema do trabalho dirige-se para um público íntimo. 7- Celebra um evento privado ou público. 8- O trabalho reflete o ponto de vista de uma diarista. 9- Há desenho e / ou escrita à mão costurados no trabalho. 10- Contém imagens recortadas que são coladas noutra material. 11- Imagens reconhecíveis aparecem numa sequência narrativa. 12- Formas abstratas criam um padrão. 13- A obra contém fotografias ou outros motivos impressos. 14- O trabalho tem uma vida estética e funcional.<sup>65</sup>

Assim, o *femmage* está ligado a intimidades femininas da arte tradicional segundo as características descritas anteriormente e, por isso, considerado arte inferior e excluído do *mainstream*, onde as artistas acabam o documento questionando a sua eliminação ou desprezo. Portanto, trata-se de transformar o decorativo camuflando uma mensagem significativa quer social, humana e política.<sup>66</sup>

#### MIRIAM SCHAPIRO

O uso do bordado e do *patchwork* como elementos fazem parte do esforço consciente de Schapiro para restabelecer ligações / afinidades com esta antiga tradição, autêntica e fidedigna da identidade feminina, em diálogo entre a ancestralidade e a contemporaneidade.

Miriam Schapiro usa o bordado em tecido antigo para explorar os tópicos comuns que ligam incontáveis gerações de mulheres, colando-os em telas, ganhando um novo valor e sentido humano, social e político. Tradicionalmente considerado como um trabalho da natureza feminina, o bordado é um processo demorado e contemplativo, onde cuidadosamente cada ponto visa incorporar um todo. A sua expressão artística aborda questões de artesanato tradicionais de mulheres, integrando mesmo matrizes ou

---

<sup>65</sup> SCHAPIRO, Miriam; MEYER, Melissa – *Op. cit.*, p. 69. [trad. pessoal]

<sup>66</sup> A artista australiana Sally Smart (Quorn, 1960), numa visão mais contemporânea, elabora várias colagens e instalações assumidamente *femmage*, como por exemplo *Femmage, Shadows and Symptoms* (1998-2004) ou *Femmage Frieze* (1999-2005) que podem ser visualizadas no seu site oficial. [Consult. 16-01-2013] disponível em <http://www.sallysmart.com/cms-work-9/index.phps>

bordados de mulheres anónimas [fig.38], e sensibilidades de contextos culturais, através da escolha de técnicas de *labor* que são combinados com a identidade e beleza feminina e da relação hierárquica avó-mãe-filha:

O tricô, a costura, a renda e o bordado que a minha avó trabalhou foram as primeiras artes tradicionais que eu vi. Quando eu era jovem, os meus pais faziam parte de um mundo boémio que valorizava artesanato étnico. Mais tarde, na minha vida, torna-se claro que muitos dos ofícios com que eu cresci são atribuídos às mulheres, e finalmente a minha compreensão da cultura das mulheres leva-me a compreender melhor a minha própria arte.<sup>67</sup>

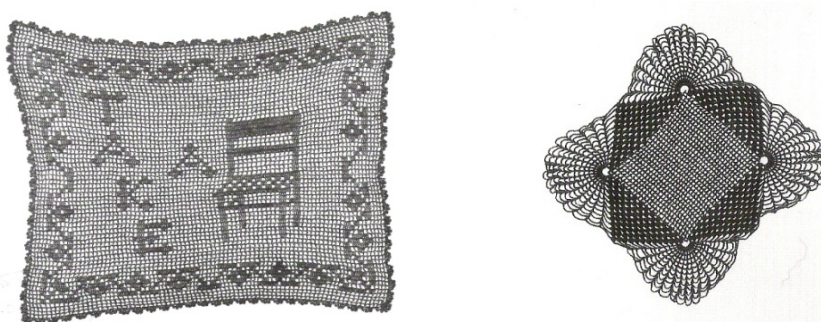


Fig. 38 - Miriam Schapiro, *Anonymous Was a Woman* (2 de conjunto de 10), c. 1977. Gravura a água forte, 45,7 x 61 cm (cada). National Gallery of Art, Washington.

### O projeto *Womanhouse*

A década de setenta é o período de mudança na vida e obra da artista introduzindo um caráter mais político na sua obra. Schapiro conhece a artista Judy Chicago (Chicago, 1939) em 1971 no *California Institute of the Arts*, onde dão aulas, e fundam o *Feminist Art Program*, no qual o objetivo do programa, como explica Schapiro, é «ajudar as mulheres a reestruturar as suas personalidades para serem mais consistentes com os seus desejos de serem artistas e ajudá-las a construir a sua *artmaking* para além das suas experiências como mulheres».<sup>68</sup> Surge *Womanhouse* (1971-72). A dupla, neste projeto, juntamente com vinte e uma alunas de ambas, instala dezassete ambientes diferentes que refletem a discriminação que a mulher enfrenta na esfera doméstica. Transformam então uma mansão abandonada em Hollywood e abordam o conflito público / privado e o tema artista / mulher numa explícita

<sup>67</sup> Miriam Schapiro – Conversation [1993]. In BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D. (eds.) – *The power of feminist art: the American movement of the 1970's, history and impact*, p. 74. [trad. pessoal]

<sup>68</sup> Cit. por Linda Nochlin – *Feminism and Formal Innovation in the Work of Miriam Schapiro* [1973]. In GOUMA-PETERSON, Thalia – *Op. cit.*, p. 21. [trad. pessoal]

domesticidade, em que dão uma alma nova ao espaço, glorificando, assim, a vida das mulheres em casa. Este projeto, que dura catorze meses, sai da arte convencional e é elaborado por, para e sobre mulheres, transcendendo todos os modelos e normas do *mainstream*: artes tradicionais, artesanato, *collage*, *assemblage*, performance, escultura e tecelagem combinados e envolvidos no mesmo lugar; uma ousadia e vanguarda fora do paradigma de mulheres artistas, em prol de uma consciência social.



Fig. 39 - Miriam Schapiro, pormenor de *The Dollhouse*, c. 1972. Madeira e técnicas mistas, 202,6 x 208,3 x 21,6 cm. National Museum of American Art, Washington.

Miriam Schapiro para este projeto cria, com a colaboração de Sherry Brody, *The Dollhouse* [fig.39] um objeto tridimensional, composto por caixas de madeira para vinho, onde realça o tema e configuração da casa e recria seis ambientes da vida feminina, acolhedores e autobiográficos: sala, cozinha, quarto da *star* e do harém, berçário e atelier. Nas seis divisões todos os detalhes são fulcrais, e nelas reina o perigo, a opressão ou a submissão, materializados através de tecidos e pequenos objetos (tradicionalmente colecionados por mulheres) decorativos carregados de significados e memórias pessoais. Schapiro apresenta uma obra autobiográfica: uma das divisões, o atelier, contém uma cópia em miniatura de *Sixteen Windows* (1965) da própria artista – a vida e esfera privada em espaço público. *The Dollhouse* aparece como se de uma casinha de bonecas se tratasse, uma vez que se incute às mulheres na infância a tarefa de cuidar do lar. São exemplos a boneca *Barbie cozinheira* ou *Barbie & Kelly* [filha] *Shoppin' Fun* ou ainda os livros da *Anita mamã*, *Anita dona de casa* ou *Anita na*

*cozinha*, etc.; traduz-se, portanto, na vida da mulher em miniatura. Schapiro fortalece, através de um pleonasma, o elemento casa: uma casa – *The Dollhouse* – dentro de outra casa – *Womanhouse*. Esta obra pode remeter para as *Femme-Maison* (1946-47) de Louise Bourgeois que atribuem a intimidade, o foro privado, como uma pertença do território feminino, atuando no campo da submissão, clausura ou isolamento. Voltando a Schapiro, o projeto *Womanhouse* fortalece esforços, preocupações e reivindicações enquanto artistas e mulheres, materializando-os em objetos, motivos, temas ou obras.

*Womanhouse* abre caminho para o mote do seu trabalho sucessor numa explosão explicitamente feminista. A Casa é o tema central de toda a sua obra focando elementos inerentes como clausura, feminino e tarefas-domésticas-diárias, enfatizando a privacidade e a intimidade. A artista recolhe histórias e experiências autobiográficas e de outras mulheres artistas, amigas ou anónimas, do passado e do presente, confinadas às vivências no lar. Também várias mulheres (estudantes, anónimas, etc.) colaboram nas suas obras.

### Colagens e *Pattern and Decoration Art Movement*

[...] um par de tesouras é um instrumento maravilhoso... Trabalhar com tesouras neste papel é para mim uma ocupação em que sou capaz de me perder... O prazer que sinto em recortar aumenta continuamente. Por que é que não me lembrei disto mais cedo? Sinto cada vez mais que se pode exprimir através do recorte mais simples aquilo que se poderá desejar exprimir enquanto desenhador ou pintor... É ao entrar no objeto que entramos na sua própria pele.<sup>69</sup>

Miriam Schapiro, depois de *Womanhouse*, utiliza como forma de lúcida rebelião uma nova técnica para materializar as suas ideias: a colagem. Apresenta uma inovação pictórica, através de padrões abstratos, usando pintura em acrílico e colagens sobre o suporte. Por meio de formas explosivas, é através das colagens que cria variadas texturas, que remetem para espaços domésticos. Deste modo, é por entre uma consciência feminista que a artista introduz as colagens em expressivos *patchwork* em tecido e papel e projeta nestes materiais, em forma e conteúdo, diálogo com a experiência de ser mulher. Incorpora a sua identidade feminista no trabalho numa interação entre arte e feminismo: «[...] ela humaniza a sua arte incorporando o trabalho

---

<sup>69</sup> Henri Matisse cit. por NÉRET, Gilles – *Henri Matisse: Recortes*, p. 85.

de outras mulheres... o acréscimo de artesanato tradicional de mulheres, torna as suas criações muito pessoais para os seus familiares e amigos».<sup>70</sup>



Fig. 40 - Miriam Schapiro, *Connection*, c. 1976. Colagem e acrílico sobre tela, 183 x 183 cm.

A sua obra apresenta bipolaridades como interior / exterior, privado / público, passivo / agressivo, ausência / presença, inferior / superior, inconsciente / consciente, *craft* / “arte”, efémero / eterno – forças extremas que possibilitam a obra de arte.

A artista debruça-se sobre imagens decorativas como expressão dos seus ideais feministas, sendo responsável pelo lançamento de uma nova expressão artística conhecida como *Pattern and Decoration* (P&D) e, aí expande o papel da arte abstrata, colocando-o ao serviço da libertação das mulheres. Mas também artistas masculinos fazem parte do movimento, como por exemplo o artista Robert Zakanitch (New Jersey, 1935) que, mais tarde, pinta a série *Rendas* [fig.41] como referência a memórias dos bordados da sua mãe. Juntos fundam o *Pattern and Decoration Art Movement* (1975-85) que é visualmente idêntico entre géneros mas com uma intenção diferente, não se tratando de um movimento político nem feminista, mas antes formalista. Este movimento, inicialmente considerado “anti-arte”, enfatiza uma forte e exuberante visualidade colorida que joga com a aparência e o prazer, através de banais padrões decorativos por entre ornamentadas cortinas de rendas e florais, papel de parede campestre, tapetes geométricos, uma fusão e relação entre arte e vida contrapondo o rígido minimalismo que se respira. De salientar que *Pattern* (padrão) não se trata, aqui,

<sup>70</sup> Robert C. Hobbs cit. por Norma Broude – *The Pattern and Decoration Movement*. In BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D. (eds.) – *Op. cit.*, p. 215. [trad. pessoal]

necessariamente da repetição de um motivo ou símbolo, mas a continuidade que existe entre eles. A utilização de materiais não convencionais e decorativos, tais como veludo, cetim, seda, fio de ouro para bordar, crochê, pérolas, penas (que relembram o bordado eclesiástico e a artista Mary Delany), assim como objetos obsoletos do cotidiano, cadeiras, etc., denigrem a arte enquanto “arte superior”, por ser considerada decorativa e culturalmente feminina e por isso inferior. Dentro do movimento destacam-se ainda imagens que expressam estados emocionais tendentes para a autobiografia bem como uma influência multicultural de objetos decorativos. O P&D utiliza uma multiplicidade de técnicas unindo o antigo e o atual, humanizando a obra de arte em si e tornando-se num forte contributo para repensar a função do artista e da arte moderna, abolindo o sistema imposto e, desta forma, a hierarquia entre arte “superior” e “inferior”.



Fig. 41 - Robert Zakanitch, *Blue Bird (Lace series)*, c. 2001. Acrílico sobre tela, 137 x 167,6 cm.

As artistas Valerie Jaudon (Mississippi, 1945) e Joyce Kozloff (New Jersey, 1942), inseridas no movimento P&D, escrevem um artigo em que relatam toda uma hierarquia ao longo da história da arte, que associa “arte superior” com homem, progresso, virilidade ou poder, e “arte inferior” com mulher, decoração, domesticidade ou ornamento, bem como frases condenáveis de críticos e artistas que enaltecem esta divisão.<sup>71</sup> Ora, esta separação, que começa no Renascimento mas acelera com a implantação da industrialização, coloca as mulheres numa posição frágil, desfavorável e no patamar da banalidade e produção, num lugar menor da estética.

Miriam Schapiro quebra barreiras do decorativismo como “arte inferior”, e o seu

---

<sup>71</sup> Cf. Valerie Jaudon and Joyce Kozloff – Art Hysterical Notions of Progress and Culture [1978]. In ROBINSON, Hillary (ed.) – *Op. cit.*, p. 168-178.

esforço não é infrutífero. A sua obra possui características identificativas da cultura visual de *Pattern and Decoration Art Movement*: superfícies com composições exuberantes, ricamente compostas por um aparente turbilhão e cobertas de repetitivos padrões em tecidos orientais, florais, xadrez e rendas, alguns deles remetendo para o contexto cozinha (panos, aventais, etc.), local onde a mulher despence bastante tempo. O seu trabalho possui reminiscências multiculturais e ecléticas: os interiores persas e da *Art Nouveau*, o uso do papel de parede, mobiliário ou cortinas, a pintura de género do século XVIII e XIX (exibindo cenas de interior com situações de rotina como mulheres a tratar de tarefas domésticas, também presente nas suas colagens de apropriações de obras de Berthe Morisot e Mary Cassatt) e a uma situação pessoal – a domesticidade da figura materna que coloca flores em jarras para decorar espaços interiores. De uma forma ou de outra, as suas composições envolvem imagens ligadas visual e socialmente ao género e identidade femininas, sempre numa alusão à casa. A relação entre forma e cor como elementos fulcrais numa explosão de padrões decorativos e abstratos, mas sempre com ligação à feminilidade, evoca o lar: os fragmentos de roupa, uma perspectiva intimista sempre com uma crítica feminina implícita, dão voz a mulheres anónimas [fig.38] que por algum motivo são silenciadas não podendo expor as suas fragilidades e injustiças. Através destes padrões, a artista mostra a vida privada feminina e os seus estados de alma em ilustrações abstratas de linguagem formal e com um certo rigor e repetição.

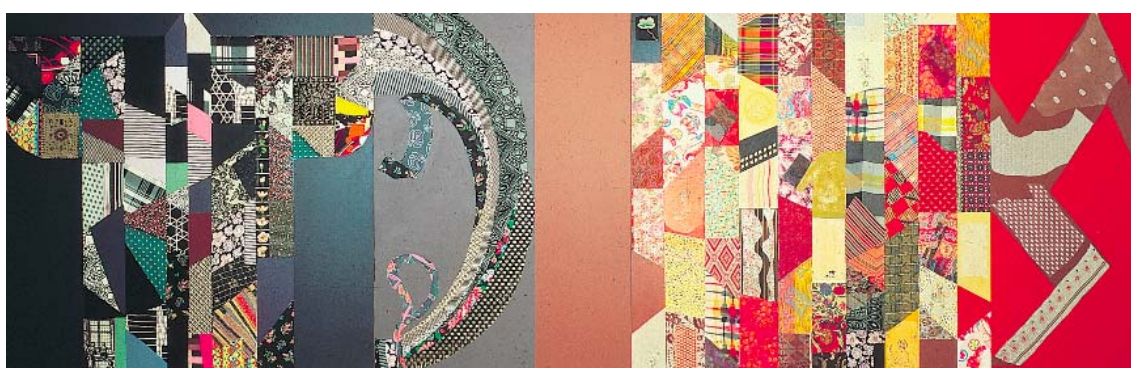


Fig. 42 - Miriam Schapiro, pormenor de *Anatomy of a kimono*, c. 1976. Tecidos e acrílico sobre tela, 2 x 17,3 m (10 painéis). Coleção Bruno Bischofberger, Zurique.

A obra *Anatomy of Kimono* (1976) [fig.42] é uma instalação imponente composta por dez painéis (2 x 17,3 metros) onde é utilizada técnica mista, entre a

pintura e a colagem de texturas e padrões de tecidos e papel, e que contém uma inscrição bordada: *sew a while and be in style*. A obra é inspirada num quimono do livro *Japanese Costume and Textile Arts* (1974) de Seiroki Noma que a sua assistente Sherry Brody lhe oferece. Aqui há uma clara referência ao cubismo, pelos fragmentos geométricos, assim como ao Japonismo referido anteriormente, patente nas formas orgânicas e do mundo natural da *Art Nouveau*.

Neste painel, composto por uma «sinfonia de cores» como a própria refere (aqui surge a analogia da pintura enquanto «harmonia» levantada por Kandinsky), há uma repetição das formas dividida em quatro secções: «A primeira secção é para ser pálida, a segunda é a pintura original neutra, a terceira é escura e sonora, e finalmente o *bango* [vermelho]». <sup>72</sup> Apesar da artista se assumir como feminista, esta obra possui uma carga de ambiguidade sexual, como esclarece: «[...] Eu quero falar diretamente com as mulheres – eu escolho o quimono como um manto cerimonial para as novas mulheres. Eu quero que ela vá vestida com o poder da sua própria função, a sua força interior. Eu quero que as vestes sejam ricas, dignas; isso significa que eu imagino que vá usar uma grande quantidade de ouro e prata. Eu quero que as vestes sejam claras, mas também quero que elas sejam um substituto para mim – para os outros. Mais tarde, lembrei-me de que os homens também usam quimonos e assim a peça acaba por ter uma qualidade andrógina. *Nice*. A pintura dá-me um presente». <sup>73</sup>

A partir daqui, Schapiro introduz naperons, lenços – evocam suor e lágrimas derramadas [fig.40] – tapetes, toalhas e aventais bordados à mão por mulheres nas suas colagens, havendo reminiscências ao bordado doméstico do século XVII e da era vitoriana. Aqui a presença feminina, enquanto sintoma da domesticidade, é exibida através da minúcia, paciência, tenacidade e silêncio inerentes à rotina doméstica. Neste ponto há sentimentos antagónicos: por um lado, estas matérias são uma prova de ousadia e vanguarda da criação feminina e uma forma válida de arte fora do *mainstream* e, por outro, é visto como uma habilidade tradicional feminina face à submissão que lhe é historicamente própria, relembrando memórias do passado. As suas colagens são pioneiras, únicas e cheias de fortes significados pessoais e políticos: «Eu escolho usar o tecido e as artes decorativas como símbolos tangíveis para a minha ligação à

---

<sup>72</sup> Miriam Schapiro – *Anatomy of a Kimono* [1978]. In GOUMA-PETERSON, Thalia – *Op. cit.*, p. 27. [trad. pessoal]

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 28, 30. [trad. pessoal]

domesticidade e expressar a minha convicção de que a arte reside na domesticidade».<sup>74</sup> *Wonderland* (1983) [fig.43] talvez seja a obra *femmage* mais exuberante e demonstrativa de toda uma parafernália doméstica. É nela que, ao centro, apresenta a frase *Welcome to our home*:



Fig.43 - Miriam Schapiro, *Wonderland*, c. 1983. Acrílico e tecidos *femmage* sobre tela. 228,6 x 367 cm.

O elemento coração, presente na sua obra com frequência, aparece como centro da casa. *Murmur of the Heart* (1980) [fig.44] simboliza a atmosfera de vitalidade e força, ternura feminina, afeto maternal, narrativas poéticas e sentimentais com virilidade, energia ou pulsão enquanto artista. Aqui, a ambivalência entre o masculino (casa como estrutura) e feminino (coração como afeto) evoca o amor que a mulher concede à figura patriarcal através do *labor*, referido no primeiro capítulo. «[...] O ponto de vista íntimo, o ponto de vista de uma mulher, começa na cozinha. [...] a cozinha é o lugar onde os valores são formados. O coração está em casa. Nutrir significa cuidar – cuidar de uma família [...]».<sup>75</sup>

<sup>74</sup> Miriam Schapiro – Interview by Paula Bradley [1979]. *Ibid.*, p. 48. [trad. pessoal]

<sup>75</sup> Miriam Schapiro – Interview by Ruth A. Appelhof [1977]. *Ibid.*, p. 44. [trad. pessoal]



Fig. 44 - Miriam Schapiro, *Murmur of the Heart*, c. 1980. Acrílico e colagem de tecido sobre tela, 175,3 x 127 cm.

### 3. VISÕES CONTEMPORÂNEAS DO *LABOR* FEMININO: CASOS

#### 3.1 – *QUILTS*: HARRIET POWERS, *THE NAMES PROJECT AIDS MEMORIAL*, FAITH RINGGOLD E TRACEY EMIN

Na confecção de *quilts*: a razão para colocar anos de horas produtivas para essa tarefa paciente ecoa a fome da beleza e contacto com os sonhos e memórias do passado – “Eu tive que fazer o *quilt* [colcha] para manter a minha família acolhedora. Eu fi-lo bonito para manter o meu coração longe de rutura”.<sup>76</sup>

Os *quilts* são objetos têxteis que se pode exemplificar como colchas, coberturas, mantas de retalhos. Genericamente realizados por *patchwork* (trabalho de remendos), apresentam-se confeccionados com tecidos recortados, inicialmente, em formas naturais e geométricas como motivos ricos na cor, textura, forma, conteúdo e padrão. Os pequenos pedaços de tecido são costurados à mão uns nos outros de forma a compor um desenho-padrão decorativo.<sup>77</sup> Estas colchas de fragmentos contam narrativas e materializam memórias, histórias, momentos, vidas – pessoais ou históricas – por vezes de linguagem íntima, secreta ou ambígua. Estes “puzzles” são únicos e exclusivos, onde raramente há dois semelhantes. Primordialmente, os *quilts* são elaborados como uma necessidade para confortar os homens presentes nos campos de batalha ou para comemorar algo, como por exemplo o casamento, a maioridade, o luto ou o nascimento. Mas a sua origem remete para a tradição do *labor* proveniente do Egito, Índia, China ou África e levada para a América pelos primeiros *emigrantes* escravos, assim como dos povos de Inglaterra, Alemanha, Holanda, onde o hábito da agulha já é vincado mas redefinido com novos padrões pelas várias influências.

A necessidade de criar ou expandir expressões artísticas está sempre presente na mulher, mas uma ideologia patriarcal que liga apenas o género masculino à “arte superior”, tal como já referido anteriormente, abafa o seu reconhecimento e impede o seu desenvolvimento. Assim, a mulher ao sentir esta falta de valorização é forçada a explorar o que está ao seu alcance no meio que a rodeia – a agulha e o lar – transcendendo idade, classe, nacionalidade e raça. A sensibilidade do labor,

---

<sup>76</sup> Miriam Shapiro cit. por GOUMA-PETERSON, Thalia – *Miriam Schapiro: shaping the fragments of art and life*, p.28-29. [trad. pessoal]

<sup>77</sup> Cf. VICTORIA AND ALBERT MUSEUM – *Patchwork bed cover: summary*. [Consult. 17-06-2013] disponível em <http://collections.vam.ac.uk/item/O89094/patchwork-bed-cover-unknown/>

particularmente os *quilts*, é tão importante na cultura feminina como forma de aconchegar bem o próximo, mais uma vez, como um ato de amor aliado à imposta ideologia de feminilidade. É esta a função principal (funcional) dos *quilts*: cobertura para aquecer, em que inicialmente os fragmentos são reutilizados a partir de roupas desgastadas devido ao custo elevado e escassez dos tecidos (século XVII/XVIII), embora, nos melhores *quilts* comemorativos, usados em ocasiões especiais, sejam escolhidos os tecidos mais duradouros. Normalmente são assinados e datados, e podem ser executados por crianças, tal como os *samplers* já descritos, contrariando o estigma de que são trabalhos coletivos para encobrir uma individualidade e identidade feminina e, muitas vezes, assinalados como “artista anónimo / desconhecido” [fig.45] pela opressão de liderança patriarcal. A tarefa forçada de fazer *quilts* torna-se numa atividade criativa e libertária por meio de dinâmicos padrões com formas repetidas ou, até mesmo, sem *design*, apenas como forma de aproveitamento para uso doméstico: «Eu teria perdido a minha alma, se eu não tivesse os meus *quilts* para fazer»<sup>78</sup> e «Há uma acumulação de conforto em fazer *quilts*, basta apenas sentar e ordenar as peças e trazer à lembrança que peça é esta ou de que amigo amado é o tecido»<sup>79</sup> aqui, também, presente a ambivalência entre desejo e a razão, já detetada antes.



Fig. 45 - Artista anónimo, *Quilt*, c. 1690-1720. Colcha de retalhos de veludo de seda, cetins, prata e tecidos de prata dourada e, por trás, algodão em bloco impresso. Victoria and Albert Museum, Londres.

Fig. 46 - Harriet Powers, *Pictorial Quilt*, c. 1895-98. Algodão em ponto de tafetá, remendos, apliques e bordados, 175 x 266,7 cm. Museum of Fine Arts, Boston.

<sup>78</sup> Lydia Roberts Dunham cit. por Patricia Mainardi – *Quilts: The Great American Art* [1973]. In BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D. (eds.) – *Feminism and Art History: questioning the litany*, p. 335. [trad. pessoal]

<sup>79</sup> Aunt Jane of Kentucky cit. por Patricia Mainardi – *Ibid.*, p. 341. [trad. pessoal]

Nota: Aunt Jane of Kentucky é uma personagem ficcional – *quiltmaker* – que faz parte de uma coleção de histórias curtas publicada, em 1907, por Caroline Obenchain sob o pseudónimo de Eliza Calvert Hall. A autora é conhecida pela sua sabedoria popular, na qual descreve, vividamente, a “tia” Jane de uma maneira pitoresca na vida rural do século XIX. Cf. [http://books.google.pt/books/about/Aunt\\_Jane\\_of\\_Kentucky.html?id=L6zROxoyosEC&redir\\_esc=y](http://books.google.pt/books/about/Aunt_Jane_of_Kentucky.html?id=L6zROxoyosEC&redir_esc=y) [Consult. 18-06-2013]

Harriet Powers (Georgia, E.U.A., 1837-1911), uma escrava negra (modelo comum encontrado nos *quilts*) de uma quinta rural até 1890, após a sua libertação, apesar de analfabeta, é através da memorização de histórias que cose em *quilts*; restam apenas duas: *Bible Quilt* (1886) e *Pictorial Quilt* (1895-98) [fig.46]. As suas colchas apresentam reminiscências e tradições têxteis das técnicas dos seus antepassados africanos por meio de formas rítmicas (figuras humanas, animais e símbolos astronómicos) e naïfs em narrativas locais ou bíblicas.



Fig. 47 - *The Names Project AIDS Memorial Quilt*, 1985-presente. Tecidos cosidos. Contém cerca de 48.000 painéis e, cada um, inclui 12 secções, 91,4 x 182,9 cm (cada painel). National Mall, Washington.

Fig. 48 - Pormenor de *The Names Project AIDS Memorial Quilt*.

Em 1999, o *International Quilt Festival* de Houston expõe uma seleção dos mais aclamados cem *quilts* do século XX. Nesta época, as colchas são transformadas, a partir de necessidades tradicionais, em ilustres obras de arte materializando histórias preservadas no tecido. Nesta exposição está presente um dos trabalhos colaborativos e comunitários (com cerca de vinte mil peças) mais importantes do final do século passado: o *The Names Project AIDS Memorial Quilt* (1985-presente) coordenado por Cleve Jones. Este gigantesco *quilt* é elaborado por amigos e familiares, de ambos os géneros, em memória dos que morreram de sida e, também, serve como meio para prevenir, informar e entender o impacto devastador da doença. Os fragmentos de tecidos costurados contêm nomes, biografias, símbolos, imagens ou frases que, de alguma forma, imortalizam os seus entes queridos. *The AIDS Memorial Quilt* [fig. 47 e 48] é exibido pela primeira vez, em 1987, no parque National Mall, em Washington, durante a

*National March on Washington for Lesbian and Gay Rights*, onde cobre um espaço maior do que um campo de futebol e inclui cerca de dois mil painéis (cada painel mede 91,4 x 182,9 cm e contém doze secções), seguindo-se um *tour* por outros locais onde vão sendo acrescentados outros painéis. O projeto continua em evolução, perfazendo já cerca de quarenta e oito mil painéis e mais de noventa e quatro mil nomes.<sup>80</sup>

Na mesma exposição, entre alguns artistas sem identificação, está a afro-americana Faith Ringgold (Nova Iorque, 1930) com a obra *The Men: Mask Face Quilt #2* (1986) [fig.49], na qual pinta rostos de africanos de modo repetitivo em tecidos e, posteriormente, costurados. Tal como Betye Saar e outras artistas negras, aborda o campo frágil e sensível de conexões entre primitivismo, patriarcalismo, racismo, imperialismo, repressão, escravatura e estereótipos: «Sou uma mulher internacional de cor. A minha ascendência africana remonta aos primórdios da origem humana, há nove milhões de anos atrás, na Etiópia. A arte e a cultura de África foram roubadas por europeus ocidentais e o meu povo foi colonizado, escravizado e esquecido. [...] Eu tornei-me uma mulher com ideias próprias. As ideias são a minha liberdade. E a liberdade é a razão pela qual me tornei artista. [...] A África é a minha arte, a minha forma clássica e inspiração».<sup>81</sup> Ora, com o fervor do final da década de sessenta, os primeiros protestos contra o racismo no meio artístico fazem-se sentir, o que leva Ringgold a organizar o *Women Students and Artists for Black Art Liberation* (WSABAL), assim como funda outros grupos. Enquanto ativista, confronta as pessoas com os problemas raciais na cultura e contra a discriminação das minorias na sociedade. Os seus *quilts* narram histórias da sua própria vida e da familiar – amor, partilha, coragem, sonho, valor, luta – ainda que algumas sejam fantasias adaptadas da realidade por meio de narrativas trágicas que vai ouvindo, testemunhadas por mulheres negras, onde utiliza várias técnicas: tecidos pintados, costurados ou colados em telas – *femmage* – e o método tradicional dos *quilts* (retalhos cosidos).

A artista desde muito cedo contacta com o mundo têxtil, visto que a sua mãe é designer de moda profissional, na qual colabora em *quilts* e *soft sculptures* de forma cúmplice: «O *quilt* é o nosso grande trabalho juntas. Temos grandes conversas banais! Nós não temos qualquer conversa de cozinha, temos conversa de trabalho... Não posso

---

<sup>80</sup> Cf. THE AIDS MEMORIAL QUILT – *History of the Quilt*. [Consult. 17-06-2013] disponível em <http://www.aidsquilt.org/about/the-aids-memorial-quilt>

<sup>81</sup> Faith Ringgold – Le Café des Artistes (The French Collection, Part II, no. 11) [1998]. In ROBINSON, Hillary (ed.) – *Op. cit.*, p. 520-522. [trad. pessoal]

fazer isto sozinha. Preciso da minha mãe. E ela nunca colabora com qualquer outra pessoa».<sup>82</sup> Bem como as mulheres dos seus antepassados, as suas familiares diretas são escravas vindas de África (que trouxeram a tradição para o continente americano) que fazem *quilts* para o patriarcado de raça branca.



Fig. 49 - Faith Ringgold, *The Men: Mask Face Quilt #2*, c. 1986. 157,5 x 177,8 cm. International Quilt Study Center, Lincoln.



Fig. 50 - Faith Ringgold, *Who's Afraid of Aunt Jemima?*, c. 1983. Acrílico sobre tela e tecido tingido, pintado e costurado, 228,6 x 203,2 cm. Coleção privada.

A sua primeira *story quilt* (uma série de *quilts* que retrata – pictórica e textualmente – histórias da vida real), na qual trabalha sozinha, é *Who's Afraid of Aunt Jemima?* (1983) [fig.50], onde conta uma estória sobre si mesma, em particular sobre o seu corpo, fazendo a analogia entre si e a “tia” Jemima (também evocada por Betye Saar), personagem afro-americana popular, como uma figura forte, poderosa e com sucesso económico, na tentativa de reverter o estereótipo. Introduz um tema recorrente em muitas das suas obras: o casamento inter-racial. Este *quilt* está também ligado a questões em torno da educação, do matrimónio, da responsabilidade parental, da raça e do corpo (peso e sexualidade) e é executado após as mortes da sua irmã, tia (1982) e mãe (1981). Assim, esta colcha enfatiza a história da “tia” Jemima elevando-a como uma heroína feminista negra. Faith, noutros *quilts*, revela humor suavemente político, multiculturalidade e linguagem pictórica autobiográfica, estabelecendo uma voz ativa

<sup>82</sup> Faith Ringgold cit. por Judith E. Stein – Collaboration. In BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D. (eds.) – *The power of feminist art: the American movement of the 1970's, history and impact*, p. 241. [trad. pessoal]

feminina, também através de texto, contando já com mais de oitenta, em que cerca de metade são *story quilts* nas mais variadas técnicas: pintura, gravura a água-forte, litografia, serigrafia, *patchwork*, etc. Este processo intensivo de escrita torna-a mais hábil, escrevendo e ilustrando livros para crianças e, deste modo, consciencializando-as para além dos estereótipos vinculados.



Fig. 51 - Tracey Emin, *Quilts*, várias datas. Vista da exposição *Love Is what You Want* (2011) em Southbank Centre's Hayward Gallery, Londres.

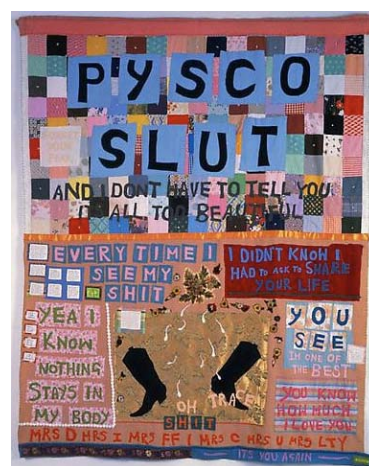


Fig. 52 - Tracey Emin, *Psycho Slut*, c. 1999. Manta com aplicações, 244 x 193 cm.

Numa linguagem mais contemporânea com novo design, mas com tradições de reminiscências ancestrais, encontra-se a artista Tracey Emin (Londres, 1963) com *quilts* e objetos (alguns encontrados) em três dimensões, usando o *patchwork* para abordar a sua intimidade: tecidos de cortinas e lençóis. Tracey cose histórias pessoais – texto e imagem – entre a exibição e a crítica à sexualidade feminina e feminilidade instituídas. A artista aborda, fundamentalmente, experiências ligadas a fracassos, sucessos, tragédias e provocações dentro de um discurso autobiográfico íntimo, irónico e feminista, apropriando-se das técnicas do *labor* assente num carácter político (público): «Eu acho que todas as experiências fazem a pessoa, mas eu poderia ter passado sem os traumas da minha vida. O que eu faço é usar as minhas experiências como uma vantagem pessoal, transformando o negativo em positivo. Essa é uma das melhores coisas que o trauma pode ensinar».<sup>83</sup> As suas aventuras-confidências sexuais de amor, afeto e desejo, de carácter narcísico até, são encenadas nos expressivos *quilts* [fig. 51 e

<sup>83</sup> Tracey Emin cit. por CREATIVE IDLE – Art-iculate - Tracey Emin Love Is What You Want [2011]. [Consult. 03-07-2013] disponível em <http://creative-idle.blogspot.pt/2011/07/art-iculate-tracey-emin-love-is-what.html>

52] explorando esse lado da sua vida traumática – álcool, sexo, jogo, tabaco, aborto – chocante ao olhar do espectador, por vezes no papel de *voyeur*. Tal como outras artistas, executa um trabalho de colaboração, contratando assistentes para costurar os seus retalhos. Tracey faz já parte da terceira onda feminista – durante os anos 90.

### 3.2 – ANA JOTTA E ANA VIDIGAL

Não há limite nas técnicas utilizadas na atualidade, indo muito para além dos suportes convencionais e, assim, exploram-se novas direções e fusões sempre com reminiscências ou contaminações de processos artísticos já estudados; é o caso das portuguesas Ana Jotta (Lisboa, 1946) e Ana Vidigal (Lisboa, 1960). As artistas percorrem uma zona comum, sem fronteiras, que lembra a sinergia encontrada no *femmage* – da *assemblage* ao bordado – evocando práticas tradicionalmente femininas.

Ana Jotta decompõe, expropria, enquadra, cita, brinca, classifica, mistura e transforma imagens, objetos e textos que arrecada no seu arquivo: uma parafernália de bugigangas. A artista apropria matérias (impessoais) e manipula palavras (com fim irónico, cómico e crítico) de várias proveniências – livros (infantis, escolares, académicos), jogos, publicidade, faturas, calendários, receitas, filmes, etc. O colecionismo e o arquivo, quase arqueológico, exibem ambiguidade na sua mensagem, encontrada da mesma forma em Ana Vidigal, assim como na classificação das técnicas, porque há uma mistura e variedade nos suportes e métodos. Os seus objetos domésticos / *kitsch* e citações de autores possuem narrativas de carácter diarístico recuperado do feminismo da década de setenta. Todas estas apropriações, em que a artista atribui um novo contexto à matéria de outrem, lembram uma célebre frase do grafiteiro Banksy roubada a Pablo Picasso: «Maus artistas imitam, grandes artistas roubam».<sup>84</sup> O popularucho patente no seu processo artístico, por vezes considerado marginal à “arte superior”, entrelaça-se com o vasto saber intelectual, entre o concreto e o abstrato das representações.

---

<sup>84</sup> Citação inscrita numa lápide em mármore por Banksy disponível em <http://www.banksy.co.uk/indoors/badartists2.html> [Consult. 15-07-2013]

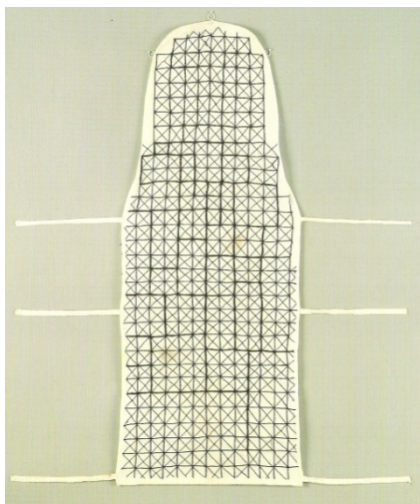


Fig. 53 - Ana Jotta, *The Ant Song*, c. 1994. Lã e algodão bordados sobre pano de tábua de engomar, 100 x 80 cm. Coleção Caixa Geral de Depósitos, Lisboa.

Fig. 54 - Ana Jotta, *Sem título*, c. 1995. Pano de ponto cruz bordado e mesa, 157 x 190 cm. Coleção Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto.

A sua obra, manual ou artesanal, deixa transparecer a (sua) Casa como o seu espaço criativo e íntimo, ligado à domesticidade. As suas exposições assemelham-se ao cenário da sua casa-atelier-galeria onde há objetos espalhados, embora aparentemente desordenados, onde trabalho e vida se ligam em unísono. A “Casa”, que alberga a memória, a lembrança, o sonho, a intimidade e a solidão, como cerne do seu trabalho lembra Bachelard na análise que faz a esta morada pessoal de cada um de nós e a sua ligação com racionalidade e irracionalidades: «a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz»:<sup>85</sup> constitui-se, portanto, como espaço propício à atividade artística.

As referências do século XVII (no qual se dá um alastramento do bordado amador de utilidade doméstica, como por exemplo em lenços, lençóis, cortinas, colchas, panos, coxins, luvas, almofadas, toucas e aventais) chegam à contemporaneidade na forma das instalações com toalhas de mesa de Ana Jotta [fig.54], nos lençóis das *Sombras deitadas* (1968-72) de Lourdes Castro (Funchal, 1930) [fig.55], ou nos panos de mesa *The White Pieces* (2010) de Ruth Scheuing (Suíça, 1947) [fig.56]. Em 1993, Jotta inicia-se nos labores, entre agulha e linha, explorando-os durante cerca de sete anos, não importando o brio e perfeição nos pontos, remates ou suportes destes têxteis. Na sua série de panos bordados – pegas de cozinha, protetor da tábua de engomar

<sup>85</sup> BACHELARD, Gaston – *Op. cit.*, p. 26.

[fig.53], vestuário, rolo de um secador de mãos, toalhas de mesa, etc. – evoca o labor da formiga (animal que aparece em algumas obras) que trabalha afincadamente, acumulando no seu formigueiro o alimento (aqui numa forma personificada), entre a organização e a preocupação, em que a sua vida é o seu trabalho e vice-versa: «[...] Elas, as *ants*-formigas, e ele, o trabalho, poderiam dizer: – os meus panos bordados são dobráveis, transportáveis e até laváveis: porque fiz voto de pobreza, gosto de viajar com pouca coisa. A minha arte é franciscana. Estes panos brancos são mortalhas».<sup>86</sup> Ana Jotta também se “aventura” noutras práticas artísticas: ourivesaria, azulejaria, figurinos para teatro e cinema, vestuário e acessórios de moda, cenografia e design gráfico.

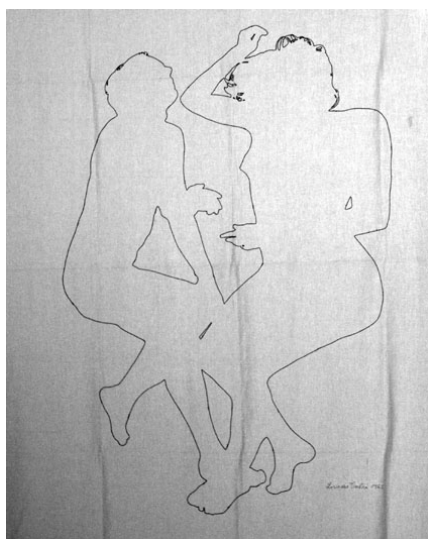


Fig. 55 - Lourdes Castro, *Sombras deitadas*, c. 1969. Lençol branco bordado à mão, 300 x 220 cm.

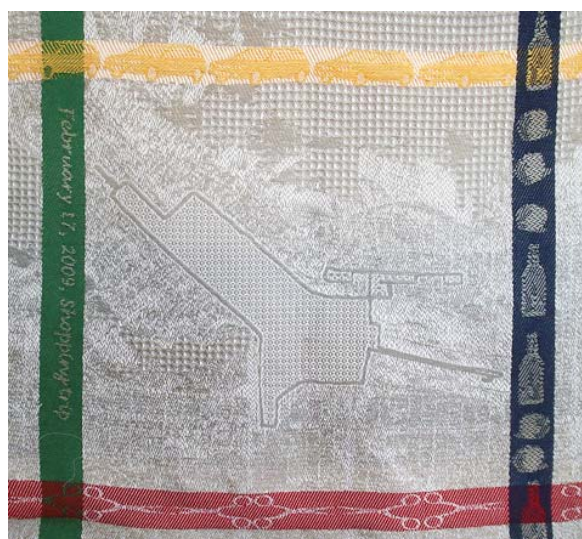


Fig. 56 - Ruth Scheuing, pormenor de *The White Pieces*, c. 2010. Tecelagem assistida por computador, 76,2 x 76,2 cm.

A representação da banalidade, do quotidiano, do vulgar e do decorativo, por Jotta remete, também, para a obra de Ana Vidigal que, igualmente, elege métodos que se associam a uma “tradição” de labor ao mundo feminino. A artista utiliza vários suportes, por um lado, a duas dimensões (mescla de pintura e colagem) e, por outro, mais escultórico e descomprometido – «pintura» e «trabalho paralelo», respetivamente, como a própria denomina. A multiplicidade de técnicas estende-se igualmente à cerâmica (painel de azulejos na estação de metro de Alfovelos), vídeo e fotografia. A artista aborda os estereótipos ligados ao feminismo, decorativo, ornamento e domesticidade,

<sup>86</sup> Ana Jotta – E Descoser Sempre [1997]. In BRAGA, Isabel (coord.) – *Rua Ana Jotta: Retrospectiva*, p. 125.

apropriando-se de imagens e frases soltas cheias de humor sarcástico e provocador na identidade das suas obras, por vezes fora do contexto original e de aparente ingenuidade, apresentando antagonismos: público / privado, político / doméstico, abstrato / figurativo, imposição / desejo e história / biografia, sentidos vincadamente nos anos setenta. Vidigal materializa memórias pessoais e familiares, em contexto social e, de quando em quando, político, sempre com uma crítica presente aos dogmas estabelecidos. A linguagem pictórica e textual utilizada proporciona, assim, várias leituras e sentidos ao público.



Fig. 57 - Ana Vidigal, *Sem título*, c. 1984. Técnica mista sobre papel, 110 x 147,5 cm. Coleção particular.

Fig. 58 - Ana Vidigal, *Twin Peaks*, c. 2006. Técnica mista sobre tela, 190 x 180 cm. Coleção particular.

A sua obsessão por colecionar objetos (sejam eles encontrados, oferecidos ou comprados na feira da ladra – revistas de labores, jogos quebra-cabeças, livros infantis, banda desenhada, fotonovelas, acessórios de retrosaria, etc., carregados de passados desconhecidos) está presente no seu processo criativo de aparência visual divertida, popular e de ócio, na qual depois adapta, modifica, aplica, organiza, combina, seleciona, sobrepõe, tudo apropriando. Na «pintura», as camadas de papéis, vulgares e repletos de padrões, recortados e colados têm o papel principal na bidimensionalidade das suas obras. No seu «trabalho paralelo» está patente a cultura popular e de massas, por exemplo em brinquedos reciclados, manifesto que remete para o *femme*, pelo facto das mulheres colecionarem coisas, reciclando e dando-lhes nova vida ou função decorativa e, por vezes, com uma mensagem subentendida que só o género feminino compreende. A sua postura feminista é revelada no seu discurso artístico e, por

exemplo, intitula uma obra: «tornei-me feminista para não ser masoquista».<sup>87</sup>

As suas composições-colagens [fig. 57 e 58], através de padrões decorativos – geométricos e florais – assim como objetos obsoletos banais, evocam Miriam Schapiro e o *Pattern and Decoration Art Movement*, reportando também para o espaço doméstico. Aqui, levantam-se novamente questões do feminino ligadas à decoração (popular) e do masculino à abstração (erudito), e Vidigal entrelaça-os de forma ambígua, por não haver separação das duas, na sua atividade artística. A artista quebra, deste modo, a barreira “arte superior” / “arte inferior” e erudito / *kitsch*.

A instalação *Penélope* (2000) [fig.2] refere-se à ausência do seu pai na Guiné-Bissau no período da guerra colonial, um vazio e silêncio que guarda em si, criticando um ato visto como socialmente heroico. Esta obra em forma de *quilt*, constituída por postais enviados da sua família direta para o seu pai, representa também o papel da mulher em constante espera e incerteza, marcado pela domesticidade, submissão e fidelidade femininas encontradas já anteriormente na mitologia: um quase monólogo íntimo, onde o pessoal passa a público, retratando indiretamente as feridas emocionais sentidas naquele período.



Fig. 59 - Ana Vidigal, *Woman's work is never done* (projeto *Casinhas*), c. 2002. Técnica mista sobre papel, 78 x 59 x 12,5 cm. Coleção Ana Borges.



Fig. 60 - Ana Vidigal, *Woman's work is never done* (projeto *Casinhas*), c. 2002. Técnica mista sobre papel, 78 x 59 x 12,5 cm. Coleção Paulo Alves dos Santos.

<sup>87</sup> Ana Vidigal cit. por Isabel Carlos – Menina limpa, menina suja: notas prévias a uma exposição. In CARLOS, Isabel (dir.) – *Ana Vidigal: menina limpa, menina suja*, p. 11.

A série *Woman's work is never done* (projeto *Casinhas*) (2002) [fig. 59 e 60] é trabalhada a partir de recordações de uma casa de família do século XIX, entretanto vendida, por entre um discurso autobiográfico e por vezes íntimo, secreto ou equívoco, na qual a artista guarda materiais encontrados nesse espaço e posteriormente narra e concretiza de uma forma palpável momentos e memórias pessoais da sua infância. Aproveita, também, para este projeto umas casinhas feitas de caixas de sapatos compradas a um sapateiro. Neste conjunto evoca novamente as interioridades do lar, enquanto espaço doméstico e estado afetivo, assim como um lugar seguro e prisioneiro, e o que lhe é inerente: tecidos, fios, bordados e adereços que sugerem feminilidade.

### 3.3 – GHADA AMER

[...] Interessa-me a conexão entre o abstrato e o decorativo. O decorativo na minha cultura [egípcia] é o abstrato. Não estabelecemos uma diferença entre ambas as categorias. Para os pintores modernos o abstrato constitui uma maneira de revolta contra a tradição da representação e a decoração converte-se numa arte menor desprovida de significado espiritual. Não para mim. Eu nasci com o decorativo como uma abstração, e não se trata de uma arte melhor já que nos mosaicos podíamos admirar a beleza das formas puras e a repetição como uma maneira de louvor; esta beleza é para mim muito espiritual e tem um significado real. A beleza é um prazer que os artistas deveriam voltar a introduzir.<sup>88</sup>

A difusão do *labor* doméstico referido anteriormente torna mais visíveis as referências da artista Ghada Amer (Cairo, 1963): vestuário, almofadas [fig.61], sofás [fig.62], pegas de cozinha, etc. Ainda que a artista tenha nascido no Egito, numa família islâmica de práticas muçulmanas, o seu seio familiar é relativamente moderno, indo viver para França quando tem onze anos, onde os seus pais a incentivam a prosseguir estudos superiores em detrimento de uma vida doméstica. No final da década de oitenta, na altura em se gradua, começa por empregar a colagem e a *assemblage* como campos exploratórios e depois, a partir de 1990, começa as suas experiências de costura. Mas Ghada não se limita à bidimensionalidade e, mais tarde, utiliza também uma diversidade de técnicas, métodos, suportes e materiais: vídeo, fotografia, performance, instalação e

---

<sup>88</sup> Ghada Amer cit. por MARTÍNEZ, Rosa – Sobre el amor, el nuevo feminismo y el poder: conversación entre Ghada Amer y Rosa Martínez. In AIZPURU, Margarita (dir.) – *Zona Emergente*, p. 80. [trad. pessoal]

escultura.



Fig. 61 - Ghada Amer, pormenor de *Deux Coussins*, c. 1995. Bordado em fronha, duas almofadas, 60 x 60 x 30 cm (cada).

Fig. 62 - Ghada Amer, *Le Salon Courbé*, c. 2007. Papel de parede, dois cadeirões, um sofá e um tapete de lã e seda bordados, dimensões variadas.

Ghada Amer convive com a tradição do labor, uma vez que todas as mulheres da sua família bordam. Apesar da pluralidade de ferramentas que utiliza, a linha, a agulha e o dedal são as mais frequentes para compor superfícies têxteis envolvidas pela abundância de longas linhas soltas e entrelaçadas – *threaded drips*<sup>89</sup> (gotejamento de fios), processo que aplica a partir de 1993. Nas suas telas, onde emprega pintura e bordado, aparecem figuras femininas em poses eróticas num misto de tolerância, provocação e desejo, em forma repetitiva, tal como a técnica manual que é usada – o bordado – e que tradicionalmente rotulado como “trabalho de mulheres”. A artista apropria-se de imagens retiradas de revistas pornográficas que representam as fantasias masculinas, na qual as suas personagens se apresentam maquilhadas e com um alto poder sedutor: cabelo comprido, seios proeminentes, salto alto, ligas, acessórios de prazer sexual, etc.; identifica o paradigma de branca-loira-magra como o escolhido e predominante nestas publicações. A técnica (o bordado doméstico) associada com o conteúdo sexual sugerem uma intimidade contra a opressão que, pesadamente, a mulher carrega. A artista torna-se, deste modo, uma voz ativa feminina contrapondo o domínio sexual masculino, apesar do seu namorado, o iraniano Reza Farkhondeh, a partir do ano 2000, participar nas suas obras, então surgindo dualidades: masculino / feminino, individual / coletivo e pintura / bordado.

Nas mãos de Ghada, e por vezes de colaboradores seus, o *labor* evoca uma

<sup>89</sup> Termo utilizado pela curadora, professora e crítica de arte Maura Reilly. Cf. REILLY, Maura – *Ghada Amer*, p. 13.

simbologia eternamente associada à feminilidade e à domesticidade, onde o fio cose narrativas e retratos ligados ao cânone feminino. Portanto, não é surpresa nenhuma quando se ouve dizer que as diferenças de gênero estão presentes nas práticas artísticas. Isto aplica-se não só, como já referido, nas artes tradicionais ligadas à essência feminina mas, também, à exposição da sexualidade do corpo, como elemento de banalidade. Na sua obra, encontra-se uma ambiguidade entre objeto e sujeito, pelo vínculo ao uso do corpo feminino; e mostra-se, através da linha e da agulha, a mulher em lides domésticas, em atos repetitivos, retratando como as mulheres são socialmente vistas.

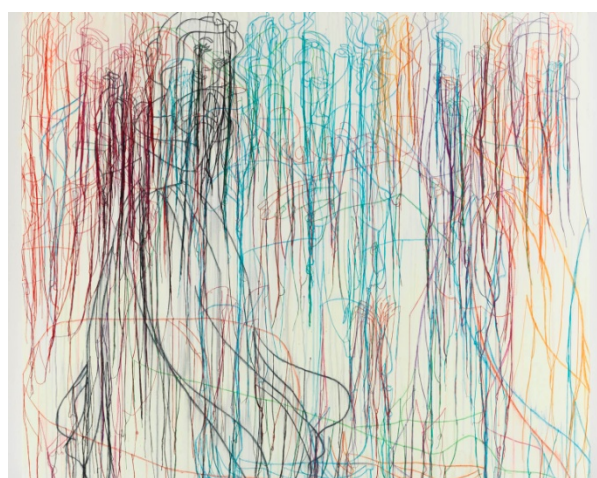
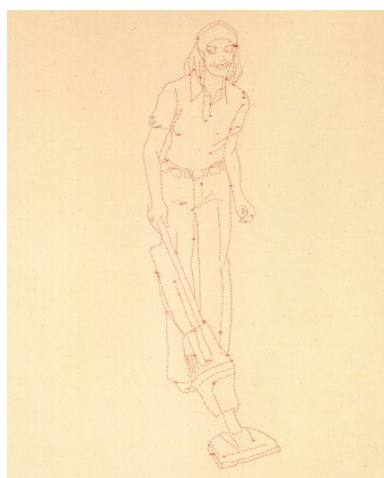


Fig. 63 - Ghada Amer, *Cinq Femmes au Travail* (1 de conjunto de 4), c. 1991. Bordado em tela, 62,9 x 55,2 cm.

Fig. 64 - Ghada Amer, *Snow White Without the Swarves*, c. 2008. Acrílico, bordado e gel médium sobre tela, 127 x 152,4 cm.

A sua primeira “pintura-bordada”, *Cinq Femmes au Travail* (1991) [fig.63], é composta por quatro telas e cada uma delas reporta para os espaços (imaginários) e as atividades da esfera doméstica destinadas às mulheres – cozinhar, limpar, ir às compras e cuidar dos filhos (a quinta, imaterial, atribui-se à própria artista no ato de bordar) – que remetem para, por exemplo, a pintura de gênero de Berthe Morisot ou Mary Cassatt. Aqui, manipula a linha de forma ordenada e limpa, sem fios soltos, que posteriormente adota como linguagem, apresentando apropriações de imagens em narrativas do quotidiano feminino.

A obra da artista, uma filha da geração feminista de setenta, torna o pessoal em público, contraste encontrado entre a técnica utilizada e o tema aplicado: o bordado evoca submissão e quietude, a pornografia evoca emancipação e ação, embora ambos

ligados à interioridade. Os seus trabalhos tornam o espectador em *voyeur* e contrapõem-se aos valores sociais e culturais e, como mulher de educação muçulmana, esta temática é um tabu, pois o corpo da mulher é algo negativo, mas abordá-lo contra os costumes islâmicos é a sua forma de revolta. Assim, Amer usa a sedução como uma arma poderosa da mulher.

Noutras obras, Ghada copia textos e definições – dicionário, História, mitos, contos infantis – e apropria-os em bordados como uma voz masculina austera, visto que são escritos por homens. A artista utiliza também padrões florais e desenhos infantis que são retirados de ilustrações de livros para colorir, e introduz referências de revistas femininas – moda, conselhos, ideais de beleza. O ideal de feminilidade, que aborda estereótipos de amor e romance, encontrados nos contos de fadas, histórias para crianças, mitos ou bonecas – “Cinderela”, “Branca de Neve”, “Alice no País das Maravilhas”, Barbie, etc. – são igualmente criticados no seu processo criativo contra o paradigma da hierarquia patriarcal, onde as normas apresentadas na literatura infantil, que conduzem a educação da criança, evocam a esfera doméstica. A crítica à construção social de género – homem (resistência; armas) / mulher (delicadeza; bonecas) – patente desde cedo nas histórias infantis, levam o comportamento feminino a fantasias. Assim, o modelo jovem-branca-virtuosa, eternizado nos contos de fadas e princesas, faz com a criança o eleja, igualmente ao arquétipo da história em si para se sentir amada. «Quando somos meninas, os contos de fadas fazem-nos acreditar que somos todas princesas e que vamos encontrar um príncipe um dia e viver felizes para sempre».<sup>90</sup> Em *Snow White Without the Swarves* (2008) [fig.64] o entrelaçamento das linhas oculta a nudez do corpo feminino, na parte central da tela, por entre duas “Branca de Neve”, por vezes parecendo um emaranhado de fios, numa composição dinâmica e gestual. A sua instalação *La Belle au Bois Dormant* (1995), que inclui um vestido branco, invoca a indumentária de uma noiva onde é bordado a branco todo o conto da “Bela Adormecida”. *Barbie Aime Ken, Ken Aime Barbie* (1995-2000) é outra instalação, formada por dois fatos completos de tamanho real como se fossem coletes de força paralisando os movimentos, que emite um discurso desfavorável ao romantismo proposto na infância ao bordar repetida e compulsivamente o título da obra, tal como o amor eterno, que se lê e ouve, vezes sem conta, nas narrativas finalizadas por “E

---

<sup>90</sup> Ghada Amer cit. por REILLY, Maura – *Op. cit.*, p. 17.

viveram felizes para sempre”. Ghada tem interesse em desmistificar o que estes contos transmitem em relação à influência psicológica que exercem sobre a criança, o seu cariz sexual (que desperta na infância), a violência, a repressão, etc. O comportamento da mulher sob o modelo de passividade, obediência, silêncio ou docilidade encontrados anteriormente na História do *labor* e ideologia de feminilidade são, desta forma, espelhados na sua obra; assim, a criadora contraria ou questiona o dogma heterossexual e machista estabelecido.

A artista também aborda a guerra e a paz, criticando a violência e o ódio patentes entre a multiculturalidade, entrando num território político mais amplo. É o caso da instalação *Le Salon Courbé* (2007) [fig.62] que tem a aparência de uma salinha luxuosa e é formada por papel de parede, dois cadeirões, um sofá e um tapete de lã e seda bordados. Nesta obra, como aliás em outras da artista realizadas no espaço público, está inscrita a definição da palavra “terrorismo” em árabe, em todos os seus elementos, na qual as cores e padrões remetem para a decoração encontrada nas famílias egípcias abastadas com mobiliário romântico, pós-colonial e burguês.<sup>91</sup> Aqui há reminiscências visuais dos movimentos *Arts & Crafts* e *Pattern & Decoration*: a decoração, o artesanal e o ornamental. Os seus trabalhos com linguagem politicamente mais abrangente começam no seguimento dos atentados do 11 de setembro em Nova Iorque (onde Ghada vive e trabalha desde 1996) e, a partir desse catastrófico incidente, vê a multiculturalidade de modo diferente, uma vez que os americanos olham todo o povo muçulmano como potencialmente terrorista. Nestas obras, as palavras amor, liberdade, segurança, paz, terror, dor, medo e morte estão, implícita ou explicitamente, patentes.

---

<sup>91</sup> Cf. *Ibid.*, p. 42.

#### 4. HERANÇA: O BAÚ, A GAVETA E O ARMÁRIO – UM TRABALHO PRÁTICO<sup>92</sup>

A infância é certamente maior que a realidade. Para experimentar, através da nossa vida, o apego que sentimos pela casa natal, o sonho é mais poderoso que os pensamentos. São os poderes do inconsciente que fixam as mais distantes lembranças.<sup>93</sup>

Para finalizar, neste último capítulo, apresento uma abordagem e reflexão sobre a produção artística que tenho desenvolvido, sustentada na pesquisa teórica elaborada. Esta componente prática tem vindo a consolidar-se à medida que vou escrevendo e pesquisando a parte teórica. Neste projeto individual, saio da “zona de conforto”, a pintura que tenho realizado, explorando agora novos caminhos e técnicas de uma forma paralela – «para lá da pintura» – mas com alguma ligação e coerência com o trabalho anterior.

A “Casa” surge como elemento principal do meu trabalho e é a partir daí que tudo nasce e floresce. A casa é, enquanto espaço interior que alberga a intimidade, o lugar onde nascem os sonhos nos momentos de solidão, abrindo espaço ao devaneio, e é também o nosso cantinho, associado a narrativas e histórias pessoais e posteriores lembranças. Assim, o lar reporta, também, ao primitivismo da infância: a essência e a pureza. As memórias e as narrativas de infância e adolescência são, também, evocadas e firmadas em valores do espaço interior, como se a nossa história estivesse tatuada na nossa intimidade.

A referência e ligação ao *femme* é absolutamente vincada neste trabalho prático. Este movimento-técnica não pode assentar melhor para descrever a linguagem utilizada: uma sinergia de atividades e técnicas tradicionalmente associadas ao género feminino. O *Femme* menciona, também, o facto das mulheres colecionarem coisas, reciclando e dando-lhes nova vida ou função decorativa, o que está aqui igualmente patente. Deste modo, este projeto individual surge de uma “herança” ligada ao *labor* feminino, sob hierarquia avó-mãe, bem como de objetos que recolho, coleciono e preservo da minha infância – matrizes de bordados, bonecas e respetivos adereços, literatura infantil, ferramentas de costura, acessórios de retrosaria, objetos *kitsch*,

---

<sup>92</sup> Neste capítulo escrevo na primeira pessoa do singular para uma maior relevância da minha intimidade com o meu trabalho.

<sup>93</sup> BACHELARD, Gaston – *Op. cit.*, p. 35.

decorativos e domésticos, etc. – e que uso com caráter narrativo. Os pequenos detalhes e objetos que guardo da minha avó materna, modista de profissão, surgem no processo artístico como uma herança têxtil e ornamental. Aqui, mais uma vez, o livro *As Mulheres do meu País* torna-se menção relevante no desenvolvimento deste capítulo pelo retrato feito ao labor e trabalho de mulheres, trabalhadoras anónimas, onde é descrita a atividade da classe costureira como um «trabalho monótono, caprichoso, que obriga a fazer, desfazer e refazer várias vezes a mesma coisa, num ambiente atafalhado de tecidos, onde tudo tem que ser meticoloso».<sup>94</sup> Os cenários manobrados no processo criativo de Paula Rego lembram este universo, onde a artista utiliza a textura nas suas obras, através de colagens e têxteis, bem como menciona constantemente a exploração e violência sobre o corpo feminino. A sua tapeçaria *Batalha de Alcácer-Quibir* (1960-70), por exemplo, faz referência a tudo o que é feito com as mãos – a luta e o tecer – e invoca outra batalha, a guerra de Troia, e o mito de Penélope. Mas também Fátima Vaz (1946-1990), pintora portuguesa prematuramente desaparecida, usa com resultados interessantes, se bem que sem sentido político, os meios têxteis em trabalho de *patchwork*.

As minhas idas a casa da minha avó (rua Alexandre Herculano, Lisboa), talvez duas vezes por ano nas férias escolares (na altura em que vivo na pacata vila de Sangalhos, distrito de Aveiro), e o facto de ela trabalhar em casa, onde a vida quotidiana pessoal e profissional caminham quase em sintonia, faz-me viver aqueles momentos do seu mundo privado, que homenageio com nostalgia. Assim como recordo com saudade as nossas saídas, no autocarro nº 9 (no qual eu “exijo” esperar por um de dois andares, capricho de criança!), às retrosarias e lojas de têxteis da baixa para executar os trajes de “etiqueta” ou, simplesmente, casuais. Estes, depois de serem engomados de forma exímia, são guardados num *closet* (entrada proibida a crianças) onde, sorrateiramente, eu entro e contemplo o panorama. O culto da perfeição, beleza, bom-gosto, vaidade e elegância femininos sempre presentes, principalmente patentes nos trajes de cerimónia, faz-me levantar algumas críticas destas construções sociais. Ainda sou “premiada” através da minha boneca de eleição, a Barbie – o suprassumo da elegância – com dois vestidos de noiva (presentes em *Lar Doce Lar*, fig.79), e outros igualmente

---

<sup>94</sup> LAMAS, Maria – *Op. cit.*, p. 382.

ornamentados, elaborados por ela. Isto é enraizado de tal modo na minha infância que, agora, concetualizo e materializo com uma visão mais clara, crítica, distanciada e pertinente. O cenário adornado e decorativo – da casa-atelier – pactua (mas por outro lado perturba) com as indumentárias que são ali executadas: flores de plástico, souvenirs, quinquilharia, etc. Estes objetos, guardados e preservados daquele espaço interior, narram memórias de infância; lembranças que conservo com saudade e que este ano materializo em práticas artísticas. A beleza e a elegância são palavras de ordem naquele ambiente familiar. E, de facto, em *Herança: o baú, a gaveta e o armário*, a mulher é a personagem principal onde a materialidade do tecido (uma presença assídua em todo o projeto) lembra uma intimidade corporal e, igualmente, suavidade, delicadeza e docilidade.

Posto isto, o meu interesse pelas técnicas decorativas e femininas, já referidas, e o uso da colagem ou ligação com materiais como papéis, tecidos, rendas, linhas, etc., associadas à representação do corpo implícito do *labor* feminino, visam todo um universo que se relaciona com o mundo privado.

As técnicas manuais – através de atos repetitivos, minuciosos e lentos – tradicionalmente ligadas ao feminino levam-me a um interesse e um aprofundamento em desvendar histórias e sensibilidades de mulheres – anónimas, conhecidas ou familiares – e a levantar questões da sua privacidade na esfera doméstica. A ambivalência entre a opressão (obrigação) e o prazer (voluntário) encontrada nestas técnicas [ver: considerações finais] faz-me ir mais além, na prática e na teoria, de modo a descortinar este “mistério”. Ora, a técnica principal manejada, o bordado, por ser um método muito demorado, limita-me de certa maneira, já que é executado a solo, sem colaboração, na quantidade de trabalhos a apresentar e, logo, alguns projetos ficam na gaveta ou encontram-se em progresso. Quero salientar que, ao assumir um trabalho sem colaboradores, procuro perceber o que incontáveis gerações de mulheres sentem por entre silêncio, tédio, perseverança, paciência ou mesmo deleite, sensibilidades que não se pode descrever e comprovar sem experimentar e usufruir todo o processo. Assim sendo, e longe de obrigações de outros tempos, (com)partilho um excerto de um texto de Lourdes Castro a propósito dos seus lençóis bordados da série *Sombras deitadas* (1968-72): «[...] Faço-os eu própria porque realmente tenho prazer em bordá-los, fico

muito sossegada, é uma forma de concentração e meditação. Às vezes ouço música e muitas vezes não penso em nada [...]».<sup>95</sup> É uma homenagem, também, a todas as mulheres anónimas, silenciadas pelo poder ou figura patriarcal, mas essencialmente às minhas raízes e à figura maternal referida anteriormente.



Fig. 65 - Lara Roseiro, *Memories*, 2012-13. Bordados sobre panos e acessórios, 25,5 x 25,5 x 4,5 cm (cada).

*Memories* [fig.65] contém vários aspetos autobiográficos, por entre croché, bordado, renda e costura herdados da minha mãe e avó, ao longo de histórias armazenadas e de uma herança recolhida. Através de ferramentas de costura, matrizes e

<sup>95</sup> Lourdes Castro – Sombras deitadas [1969]. In PEREIRA, Maria José Moniz (coord.) – *Lourdes Castro: Além da Sombra*, p. 54.

fragmentos manuais utilizados e outros objetos obsoletos, *Memories* visa perpetuar e materializar memórias pessoais gravando por meio do bordado – ponto atrás – palavras associadas à identidade feminina que são, constantemente, referidas nos livros analisados: *home, domesticity, femininity, silence, patience, intimacy, love, immaculacy, purity, family, nature, perseverance, pleasure, chastity, desire, ideology, piety, hostage, enclosure, innocence, loneliness, elegance, flower, beauty, private, precious, virtuous*, etc. Eis alguns dos perfis ou estereótipos examinados: Virgem Mártir, heroínas da bíblia, santa da fertilidade, esposa / mulher nobre, medieval, renascentista, etc. Para além de uma obra íntima implica, pois, transformar e humanizar um passado de histórias num presente com marca narrativa. As palavras bordadas contêm uma aparência inacabada, entre fios soltos / pendurados e entrelaçados, evocando Penélope que espera e (des)espera, faz e desfaz, cose e descose o seu trabalho, talvez a delicadeza e paciência feminina de um fazer intemporal, que não tem pressa...está em espera eterna. Deste modo, abordo questões de artesanato tradicionais e sensibilidades femininas, através de técnicas de labor, bem como da minha relação hierárquica familiar. Estes naperons, lenços, pegas, panos para guardar o pão, etc., evocam a servidão, assim como o amor que a mulher concede à figura patriarcal através do *labor*.

A monotonia e repetição das tarefas domésticas são, também, abordadas, explorando o espaço privado e a (consequente) esfera doméstica conectados ao mundo feminino, bem como é evocado o paradigma do labor como promotor de virtudes femininas – castidade, humildade, obediência, passividade e piedade – em clausura e silêncio. O trabalho prático que apresento está, pois, ligado a uma domesticidade e feminilidade que são inculcadas, desde muito cedo, às mulheres. Assim, apresento uma crítica a estes dogmas estabelecidos: a responsabilidade doméstica das atividades do lar e as tradições culturais e históricas femininas.

*Jogo da velha* [fig. 66 e 67] é composto por um tecido para proteção de tábua de engomar, onde bordo uma grelha (linhas paralelas e perpendiculares) que sugere a organização da mulher, a clausura, as matrizes dos bordados e o jogo do galo.<sup>96</sup> Esta obra relembra o jogo psicológico que a figura masculina exerce sobre a mulher, aparecendo recortes de figuras femininas, retirados de livros de literatura infantil, em

---

<sup>96</sup> Também conhecido como jogo da velha. É atribuído, este nome, pelo facto de ser habitual, em Inglaterra, senhoras se reunirem ao fim da tarde para beber chá, conversar e bordar, sendo que as mais idosas, por terem dificuldade na visão substituem o bordado por este simples jogo. Cf. PINHEIRO, Kátia – *Jogo da velha ou jogo do galo*. [Consult. 03-09-2013] disponível em <http://www.blogdacrianca.com/jogo-do-galo-ou-jogo-da-velha/>

atividades domésticas e em poses que insinuam sensualidade.

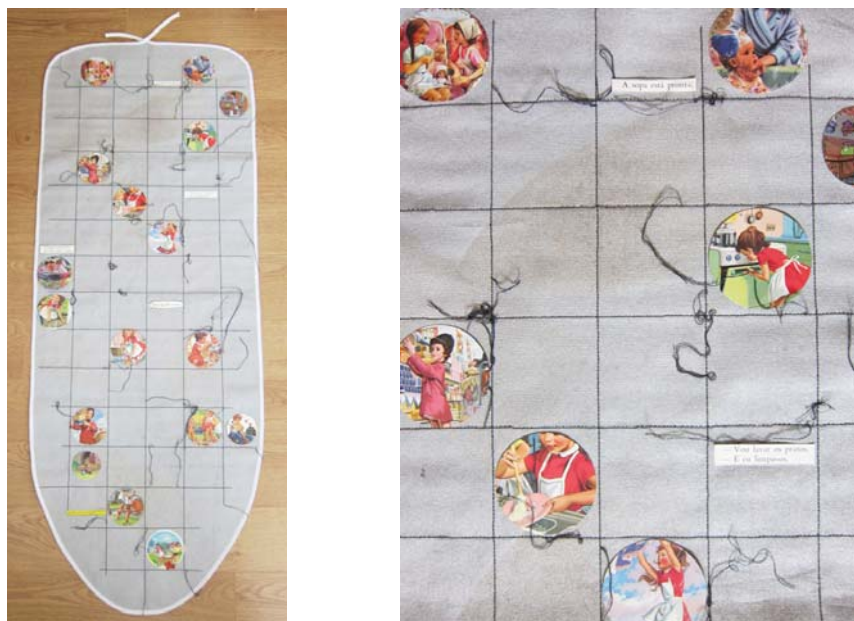


Fig. 66 e 67 - Lara Roseiro, *Jogo da velha*, 2013. Bordado e recortes em papel sobre protetor de tábua de engomar, 133 x 51 cm.

As referências do bordado amador de utilidade doméstica do século XVII e da era vitoriana, como por exemplo em lenços, lençóis, colchas, panos, almofadas, toucas ou aventais remetem para as instalações apresentadas. Aqui, a presença feminina é exibida através da minúcia, paciência, tenacidade e silêncio inerentes à rotina doméstica, uma habilidade tradicional face à submissão que lhe é historicamente própria.



Fig. 68 e 69 - Lara Roseiro, *Memórias de um passado #1*, 2013. Bordado sobre avental, 54 x 103 cm.



Fig. 70 - Lara Roseiro, *Memórias de um passado #2*, 2013. Bordado sobre avental, 67 x 67 cm.

O avental *Memórias de um passado #1* [fig. 68 e 69] é uma homenagem às mulheres da lavoura nacional, no qual estão bordados – ponto atrás – os versos de uma cantiga popular portuguesa: «Hei-de cantar e dançar / Enquanto solteira for / Ao depois de casadinha / Quem manda é o meu amor».<sup>97</sup> Neste avental, na parte superior está um recorte do livro *Anita dona de casa* na qual a sua posição é sedutora, quase como uma *pin-up*. A quadra do avental *Memórias de um passado #2* [fig.70] retrata o tema amorcasamento, muito frequente em cantos do povo: «Quando eu era solteirinha / Usava fitas aos molhos / Agora que sou casada / Trago lágrimas nos olhos».<sup>98</sup> As cantigas populares antigas revelam desabafos ou confidências do foro pessoal e íntimo da mulher, como que um alívio assente num paradigma comum: a escravidão e a submissão perante o homem. Estes versos não só aparecem em cantorias, como também em lenços de namoro, aventais e algibeiras dos fatos das lavradeiras, no qual o casamento surge como um objetivo idealizado, um sonho de menina ou um expoente máximo para a realização da mulher, não passando, algumas vezes, de uma ilusão.<sup>99</sup>

<sup>97</sup> LAMAS, Maria – *Op. cit.*, p. 83.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>99</sup> Tenciono vir a trabalhar noutros projetos sobre adágios populares, como por exemplo os provérbios citados na página 6, havendo muito por explorar.



Fig. 71 e 72 - Lara Roseiro, *O véu*, 2013. Bordado sobre tecido e bastidor redondo de madeira, 190 x 70 cm.

A instalação *O véu* [fig.71 e 72] é constituída por um manto (do vestido de noiva da minha mãe) branco – pureza, castidade, virtuosidade, amor divino e eterno – preso a um bastidor redondo em madeira com a citação bordada: «– Mãe, que cousa é casar? / – Filha, é fiar, parir e chorar».<sup>100</sup> Este dito popular insinua que, mesmo informada, a mulher sonha e deseja com o momento do casamento e, “incapaz” de uma independência, entrega-se a humilhações de costumes e tradições.

«I wound my schemes on my distaff / I would weave that mighty web by day / But then by night, by torchlight / I undid what I had done – Penelope, *The Odyssey*» lê-se num pormenor de *Sampler (Starting Over)* (1996) de Elaine Reichek. Em *Waiting #1* [fig.73] adapto estes versos, bordando-os em ponto atrás numa capa de almofada, através de fios dourados e vermelhos. Estas cores, usadas nos bordados eclesiásticos, concedem sentimento, desejo e paixão – vermelha – assim como luz e espírito divino – dourada – conferindo protagonismo ao momento em que Penélope tece a mortalha para o seu sogro. A fronha de almofada (onde a minha mãe guarda o vestido de casamento) *Waiting #2* [fig.74] remete, também, para o aconchego assente no campo dos valores do pensamento e da solidão, aparecendo repetidamente a palavra *waiting* em cores muito claras – inocência e passividade. Ambas sugerem uma ideia de descanso eterno e

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 109.

confortável, bem como as qualidades já referidas da mulher tecedeira: a espera, o sonho e a intimidade, immortalizando o bordado doméstico.

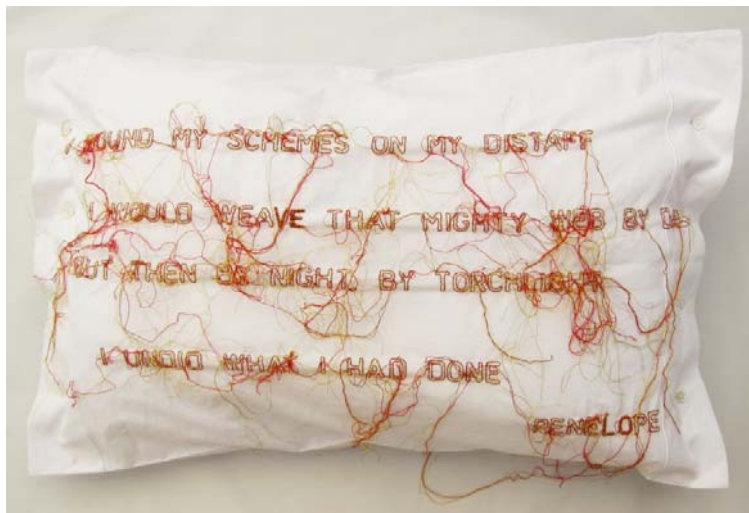


Fig. 73 - Lara Roseiro, *Waiting #1*, 2013. Bordado sobre fronha e almofada, 47 x 72 x 12 cm.

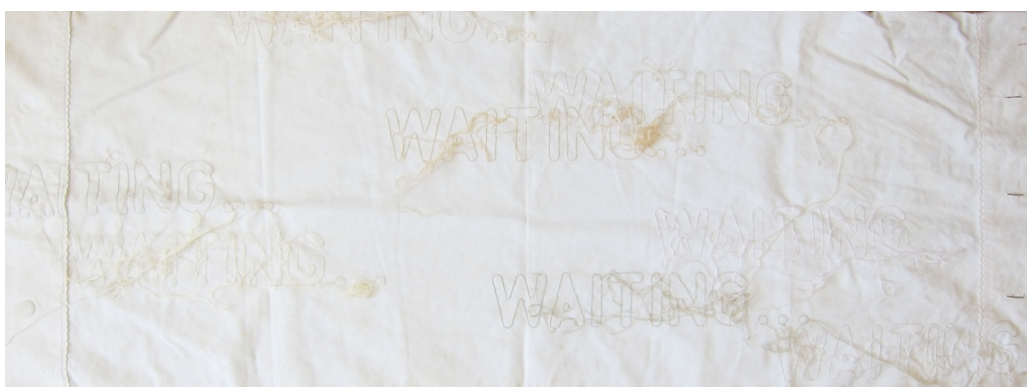


Fig. 74 - Lara Roseiro, *Waiting #2*, 2013. Bordado sobre fronha de almofada, 38 x 98 cm.

A instalação *Hora que passa* [fig.75] é constituída por uma cama em que a cobertura (*quilt*) é um lençol bordado – ponto pé-de-flor e ponto de cadeia – com corpos de mulheres (*pin-ups*) em elementos de *patchwork*, que expressam sensualidade (provocação e desejo), intimidade e privacidade, quer pela pose, quer pelo material usado. Mais uma vez, o aspeto inacabado, cheio de fios soltos, remete para o mito de Penélope: o fazer, o desmanchar, o refazer. Aqui, também, pode existir uma crítica à sexualidade e feminilidade instituídas, assim como ao papel da mulher em constante espera e incerteza demarcados pela fidelidade femininas encontradas já anteriormente na mitologia.



Fig. 75 - Lara Roseiro, *Hora que passa*, 2012-13. Instalação composta por colchão, bordados e tecidos sobre lençol, 2,30 x 1,68 cm.



Fig. 76 - Lara Roseiro, *A Espera...*, 2012-13. Bordados e tecidos sobre pano, 1,50 x 1,45 cm.

O *quilt* *A Espera...* [fig.76], bordado com o ponto pé-de-flor e ponto de cadeia, concebido como objeto parietal, remete para as ilustrações com *pin-up's* do pós-guerra dos anos 50/60, das *girlie magazines*, com reminiscências burlescas, utilizadas por homens que as fixam nas paredes como forma de contemplação e “decoração”. A figura masculina aparece no papel de *voyeur*, e as poses com elevado poder sedutor suscitam as suas fantasias contrapondo-se aos valores sociais e culturais.

Como referido no capítulo 1, na grande marcha de mulheres de 1908, em Londres, organizada pela *Women's Social and Political Union*, surgem *banners* com

frases de caráter político: «*Learn and Live*», «*Dare to be free*», «*Courage, Consistency, Success*», «*Alliance and Defiance*».<sup>101</sup> Ora eu aproprio-me destas e bordo-as em leques [fig.77 e 78] que pertenciam à minha avó (figura firme e emancipada para a altura) adquiridos numa viagem qualquer no país vizinho. O movimento do leque evoca códigos de comunicação em gestos, de certo modo, “burgueses” e “livres”, podendo imaginar-se, por exemplo, uma mulher abastada ou nobre do início do século passado que, não podendo estar presente naquela marcha, por razões de classe social e familiar, agora demonstraria o seu desagrado e revolta através do leque que ostenta. A cor dourada simboliza riqueza, superioridade, poder e algo majestoso, ou seja, torna-se um *banner* ajustado à sua categoria.



Fig. 77 - Lara Roseiro, *Alliance and Defiance*, 2013. Bordado sobre leque, 24 x 44 cm.



Fig. 78 - Lara Roseiro, *Learn and Live*, 2013. Bordado sobre leque, 23 x 43 cm.

As *assemblages* que apresento, através de objetos da infância – coleção e arquivo – dando um novo sentido aos mesmos, em conjunto com um contexto social, humano e político (para reflexão), bem como um caráter ornamental – popular e tradicional – têm as características abordadas em *femme*. No decorrer deste processo criativo, a representação da banalidade, do quotidiano, do vulgar e do decorativo por meio da eleição de objetos que se associam a uma tradição de labor feminino estão carregados de histórias e passados desconhecidos (embora familiares), onde adapto, transformo, organizo, enquadro, seleciono, cito ou aproprio.

A instalação *Lar Doce Lar*<sup>102</sup> [fig.79] recorre a objetos e cenários decorativos e a bonecas Barbie (Mattel, 1959) com indumentárias e acessórios (elementos da cultura popular ou de massas) apropriados a atividades domésticas. Esta boneca icónica remete

<sup>101</sup> PARKER, Rozsika – *Op. cit.*, p. 198.

<sup>102</sup> É minha intenção que esta instalação esteja em constante progresso, através de objetos que vou apropriando.

para um ideal feminino: corpo perfeito numa fada do lar – a supermulher. Na instalação, as bonecas ao surgirem dentro de caixas enfatizam a mulher em clausura como refém de domesticidade – psicológica (beleza) e física (corpo) – abordando o conflito público / privado. A cor, a textura e o ornamento utilizados nas *assemblages* são características fulcrais no cenário, onde aparecem outros objetos que realçam o tema e a configuração da casa. O isolamento, a solidão, a opressão e a submissão são materializados através de tecidos e pequenos objetos decorativos (tradicionalmente colecionados por mulheres) carregados de significados e memórias pessoais.

Na infância, as bonecas ensinam as meninas a ser maternais, domésticas, passivas e protetoras, sentença (e punição) que força, na primeira fase da vida, um comportamento posterior. O ideal de feminilidade (aparentando ser inato), assente também em estereótipos de amor e romantismo ao próximo, que é narrado em contos de fadas e princesas, evoca continuamente a interioridade do lar. Mas esta obra remete também para a pintura de género, exibindo cenas de interior com mulheres em atividades domésticas, bem como a mulher enquanto objeto de contemplação. Suscita, pois, uma reflexão sobre os modelos de construção social de género – mulher enquanto delicadeza, boneca ou vaidade – patentes nas histórias infantis e que levam a um comportamento de fantasias, assim como ao consumo de prazeres materiais. A presença da carruagem principesca pintada a dourado invoca o poder, o vazio e a fantasia contidos em “A Cinderela”.

Por outro lado, *Lar Doce Lar* manifesta um discurso desfavorável ao amor eterno e ao romantismo determinados na infância, ouvindo e lendo-se, vezes sem conta, a finalização “E viveram felizes para sempre”...





Fig. 79 - Lara Roseiro, projeto *Lar Doce Lar*, 2012-presente. Objetos para instalação, dimensões variadas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos documentos analisados eis que se eleva, com alguma frequência, uma ambivalência entre opressão (obrigação patriarcal) e satisfação (deleite) no *labor*: «[...] Acho que é agradável, mas eu tenho de ter uma inspiração emocional, tem que existir uma pessoa importante para quem eu borde». <sup>103</sup>

Os sentimentos são complexos, entre poder (imposto) e prazer (espontâneo), e autores (masculinos) encorajam as mulheres a olhar o *labor* doméstico como um chamamento e amor ao próximo através da exaltação da agulha e de outras atividades do lar (repetitivas, monótonas e ligadas à servidão), fazendo-as considerar autónomas e poderosas mas... tornando-as impotentes e em clausura. Ora, este falso poder começa na infância simbolizando uma aliança entre mãe e filha, revelando amor e obediência mas, no fundo, representa uma força imposta e recusa da individualização da criança e, mais tarde, da mulher. Por exemplo, os sentimentos controversos que aparecem em *samplers* demonstram afeto e gratidão e, por outro lado, negação e insatisfação nos diários pessoais das crianças. Louise Bourgeois, artista habituada desde a sua infância a costurar visto que a sua família tem uma oficina de restauro de tapeçarias antigas, admite essa satisfação como fonte de prazer criativo: «Sempre tive um fascínio pela agulha, pelo poder mágico da agulha. A agulha é usada para reparar o estragado. É um grito contra o esquecimento», <sup>104</sup> bem como o amor já referido anteriormente (citação 33). O bordado vitoriano, presente em todas as classes, apresenta, também, valores opostos: causa de infelicidade pelas restrições – atividade e espaço – que são concedidas às mulheres; mas é o único consolo, e acaba também visto como uma arma de combate à preguiça e a pensamentos sombrios. Ou seja, a opressão encontrada em torno do paradigma do labor (bem como de qualquer atividade criativa artesanal), dentro do espaço doméstico, enfraquece o prazer que a mulher aí pode alcançar, por ser considerado um trabalho supérfluo, decorativo e pouco valorizado.

Uma técnica tão ancestral, através de fios e agulhas, existe como que vulgarizada presentemente na produção contemporânea, quer como homenagem

---

<sup>103</sup> Michèle Roberts cit. por PARKER, Rozsika – *Op. cit.*, p. 213. [trad. pessoal]

<sup>104</sup> Louise Bourgeois cit. por Ilka Becker – Louise Bourgeois: bobinas, rolos e visões. In GROSENICK, Uta (ed.) – *Op. cit.*, p. 63.

consciente ao trabalho tradicionalmente feito por mulheres quer, apenas, como simples meio operativo acessível.<sup>105</sup> Assim, o labor apresenta-se na criação artística atual sem limite de contexto, raça, idade, nacionalidade e cultura, em artistas de renome e práticas de vanguarda, ultrapassando questões de género; há um grande impacto dos estímulos que rodeiam o artista e, conseqüentemente, sobre a sua produção artística, com maior relevância nas obras autobiográficas (através de reminiscências e lembranças) e na relação hierárquica. Atualmente, esta popularização do labor, elaborado por qualquer pessoa ou grupo (muitas vezes de carácter político), é divulgada em blogues e redes sociais: “Granda Malha” [Portugal], “A Agulha Inquieta” [Portugal], “Triko Arte” [Espanha], “Knitting Relay” [Itália], etc.

A feminilidade não se trata de uma condição inata da mulher mas é, historicamente, uma construção ideológica produzida por um grupo social machista, patriarcal e poderoso, assente num padrão com valores impostos em silêncio, castidade e obediência desde a ancestralidade, como Penélope personifica, bem como muita da cultura popular ou, mais recentemente, dos discursos dos meios de comunicação. Assim, o *labor* tem sido uma forma de manter a mulher dentro de uma esfera privada, doméstica e restrita, apesar da sua evolução se ter processado tanto a nível social como artístico, manifestando-se mais como individualidade do que feminilidade. Por conseguinte, a sentença e a autoridade patentes na literatura infantil, nos modelos ideais de beleza, nas histórias românticas do príncipe encantado e nos clichés de amor eterno – “E viveram felizes para sempre” – surgem até quase impercetivelmente, mais cedo ou mais tarde, quando a mulher segue estes modelos de dependência de modo inconsciente, colaborando na construção e manutenção do paradigma.

Quer-se salientar, nesta parte conclusiva, o notável impacto do feminismo dos anos setenta – talvez o “movimento” internacionalmente mais influente do pós-guerra – por ser coeso, pela união entre as mulheres (muitas vezes em projetos de colaboração) e pela adesão estética e crítica, que tem alterado a ideologia patriarcal através da consciencialização de estratégias políticas. Assim, a participação ativa na vida política e social, através de manifesto (escrito, performativo, etc.), luta, resiliência, união ou resistência, leva a revolucionar as práticas artísticas e o discurso visual e estético do

---

<sup>105</sup> Assumo, pessoalmente, que a linha que as separa é muito ténue: a materialidade visual que o têxtil, o bordado ou o ornamento dão ao meu processo criativo é tão importante quanto a admiração que tenho por uma arte tão antiga, delicada e tradicionalmente feminina.

panorama artístico. Deste modo, a arte feminista enfatiza a experiência de ser mulher e assume a posição de uma arte de vanguarda – novos estilos, materiais, conceitos e técnicas. Portanto, esta mudança na produção artística é bastante significativa e, desse modo, o sistema galerístico vai revelando maior número de mulheres artistas. Contudo, atualmente as estatísticas não enganam, se bem que diversos fatores podem estar em causa para (ainda) não existir equilíbrio, havendo necessidade de continuar a combater os estigmas.<sup>106</sup>

A parte teórica desta dissertação, através de um caminho de investigação, escrita e pensamento autónomo, é fundamental para o enriquecimento da componente prática – *Herança: o baú, a gaveta e o armário* – e contribui para aprofundar conhecimentos até aqui desconhecidos ou pouco explorados. Desta maneira, torna o trabalho prático mais consistente e esclarecido no intuito, também, de dar continuidade a um rumo por meio de novas formas artísticas – «para lá da pintura» –, bem como valorizar um discurso em torno deste projeto individual. E, com toda esta pesquisa, há um crescimento enquanto pessoa e “fazedora de coisas artísticas”, olhando de forma diferente a obra de arte, realçando-a com um pensamento mais crítico e refletivo.

---

<sup>106</sup> Por experiência, considero, também, que a rotulada “arte decorativa / aplicada” ainda é criticada e censurada por alguns colecionadores, galeristas, autores e até mesmo colegas artistas, sendo necessário continuar a consciencializá-los de que se trata de um meio, processo, método ou conceito iguais a tantos outros.

## BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. – *Dicionário Enciclopédico Alfa*. Lisboa: Publicações Alfa, 1992.
- AA.VV. – *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. 10ª edição. Lisboa: Editorial Confluência, 1954.
- AIZPURU, Margarita (dir.) – *Zona Emergente*. Sevilha: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2001.
- AMSTRONG, Carol; ZEGHER, Catherine (eds.) – *Women artists at the millennium*. Massachusetts and London: October Books, 2006.
- BACHELARD, Gaston – *A Poética do Espaço* [1957]. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BAUDELAIRE, Charles – *O Pintor da Vida Moderna* [1863]. 4ª edição. Lisboa: Nova Vega, Limitada, 2006.
- BERGER, John [et.al.] – *Modos de ver* [1972]. Trad. Ana Maria Alves. Lisboa: Edições 70, 1982.
- BERNADAC, Marie-Laure; OBRIST, Hans-Ulrich (eds.) – *Louise Bourgeois: destruction of the father, reconstruction of the father. Writings and interviews 1923-1997*. London: Violette Editions, 1998.
- BRAGA, Isabel (coord.) – *Rua Ana Jotta: Retrospectiva*. Porto: Fundação de Serralves, 2005.
- BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D. (eds.) – *Feminism and Art History: questioning the litany*. New York: Harper & Row, 1982.
- *The power of feminist art: the American movement of the 1970's, history and impact*. New York: Harry N. Abrams Inc., 1994.
- BUTLER, Cornelia [et.al.] – *Wack!: art and the feminist revolution*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2007.
- CARLOS, Isabel (dir.) – *Ana Vidigal: menina limpa, menina suja*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- CHADWICK, Whitney – *Women, art, and society* [1990]. 2ª edição. London: Thames and Hudson, 1996.
- CHADWICK, Whitney; COURTIVRON, Isabelle (eds.) – *Significant Others: Creativity and Intimate Partnership*. London: Thames and Hudson Ltd, 1993.
- CHAMPIGNEULLE, Bernard – *A Arte Nova* [1972]. Trad. Maria Jorge Viana. Lisboa: Editorial Verbo, 1973.
- CHIPP, Herschel Browing – *Teorias da Arte Moderna* [1968]. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

DEEPWELL, Katy (ed.) – *New feminist art criticism*. Manchester; New York: Manchester University Press, 1995.

FARO, Pedro – Menina Limpa, Menina Suja. *L+Arte*. Nº75 (set. 2010), 18-22.

FREUD, Sigmund – A feminilidade [1933]. In *Textos essenciais da Psicanálise II: A Teoria da Sexualidade*. Mem Martins: Publicações Europa-América, Lda., 1989. p. 156-177.

GOUMA-PETERSON, Thalia – *Miriam Schapiro: a retrospective: 1953-1980*. Ohio: College of Wooster, 1980.

– *Miriam Schapiro: shaping the fragments of art and life*. New York: Harry N. Abrams, 1999.

GROSENICK, Uta (ed.) – *Mulheres artistas nos séculos XX e XXI*. Trad. Carlos Sousa de Almeida. Köln: Taschen, 2002.

GUERRILLA GIRLS – *The Guerrilla Girls' bedside companion to the history of western art*. Middlesex: Penguin Books Ltd, 1998.

HERKENHOFF, Paulo – *Louise Bourgeois*. São Paulo: Fundação de São Paulo, 1997.

KANDINSKY, Wassily – *Do Espiritual na Arte* [1954]. 2ª edição. Trad. Maria Helena de Freitas. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.

LAMAS, Maria – *As Mulheres do meu País*. Lisboa: Actúalis, 1948.

LARANJEIRO, Maria José (dir.) – Mulheres artistas: argumentos de género. *Margens e confluências: um olhar contemporâneo sobre as artes*. Guimarães: Escola Superior Artística do Porto. Nº 11/12 (dez. 2006).

LÉGER, Fernand – A estética da máquina, o objeto fabricado, o artesão e o artista. In *Funções da pintura* [1965]. Lisboa: Bertrand, s/d. p.53-62.

LOEB, Judy (ed.) – *Feminist Collage: Educating Women in the Visual Arts*. London; New York: Teachers' College Press, 1979.

MARTÍNEZ, Rosa – Sobre el amor, el nuevo feminismo y el poder: conversación entre Ghada Amer y Rosa Martínez. In AIZPURU, Margarita (dir.) – *Zona Emergente*. Sevilha: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2001. p.75-95.

MATISSE, Henri; FOURCADE, Dominique (ed.) – *Escritos e Reflexões Sobre Arte*. Lisboa: Ulisseia, 1972.

MATTOSO, José (dir.); ALMEIDA, Ana Nunes de (coord.) – *História da Vida Privada em Portugal: Os Nossos Dias*. Lisboa: Círculo de Leitores e Temas e Debates, 2011, vol. 4.

MOURÃO, Catarina; CASTRO, Lourdes – *Pelas Sombras* [registo vídeo, DVD]. Lisboa: Midas Filmes, 2010. (83 min.)

NÉRET, Gilles – *Henri Matisse: Recortes*. Köln: Taschen, 1998.

NOCHLIN, Linda – *Woman, art, and power and other essays* [1988]. London: Thames and

Hudson, 1989.

PARKER, Rozsika – *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* [1984]. London, New York: I.B. Tauris, 2010.

PEREIRA, Maria José Moniz (coord.) – *Lourdes Castro: Além da Sombra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna, 1992.

POLLOCK, Griselda – *Vision and Difference: femininity, feminism and the histories of art*. London and New York: Routledge, 1988.

RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy (eds.) – *Art and feminism* [2001]. London: Phaidon Press, 2012.

REILLY, Maura – *Ghada Amer*. New York: Gregory Miller R. & Co., 2010.

RIEMSCHEIDER, Burkhard (ed.) – *1000 pin-up girls* [1997]. Köln: Taschen, 2008.

RINGGOLD, Faith – *We flew over the bridge: The memoirs of Faith Ringgold*. Boston: Little, Brown and Co., 1995.

ROBINSON, Hillary (ed.) – *Feminism-art-theory: an anthology 1968-2000* [2001]. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2006.

ROSEN, Randy – Rediscovering decorative Traditions. *In Making Their Mark: Women Artists move into the mainstream, 1970-85*. New York: Abbeville Press Publishers, 1989. p. 155-167.

SABINO, Isabel – *A pintura depois da pintura*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes de Universidade de Lisboa, 2000.

SPURLING, Hilary [et.al.] – *Matisse, His Art and His Textiles: The Fabric of Dreams*. London: Royal Academy of Arts, 2004.

TIMMER, Petra (ed.) – *Sonia Delaunay: tecidos simultâneos*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2001.

WEISS, Peg (ed.) – Are you Ready to Memorialize Kandinsky? *Art Journal*. New York: The College Art Association of America. Vol.43, nº1 (Spring 1983).

WOOLF, Virginia – *Um quarto só para si* [1929]. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005.

#### REFERÊNCIAS ONLINE

ART IN THE STUDIO – *Betye Saar: Cages* [2011]. [Consult. 16-05-2013] disponível em <http://artinthestudio.blogspot.pt/2011/01/betye-saar-cage.html>

BARBOZA, Ana Teresa – site oficial [Consult. 23-05-2013] disponível em <http://anateresabarboza.blogspot.ca>

BANKSY – site oficial [Consult. 15-07-2013] disponível em <http://www.banksy.co.uk/>

CARDOSO, Pedro Valdez – site oficial [Consult. 23-05-2013] disponível em <http://pedrovaldezcardoso.com/>

CREATIVE IDLE – *Art-iculate - Tracey Emin Love Is What You Want* [2011]. [Consult. 03-07-2013] disponível em <http://creative-idle.blogspot.pt/2011/07/art-iculate-tracey-emin-love-is-what.html>

EMIN, Tracey – site oficial [Consult. 03-07-2013] <http://www.traceyeminstudio.com>

ESCSFMcultura – *Ana Vidigal no Fator Influência* [registo vídeo public. a 03-02-2013] (21:56 min.) [Consult. 09-07-2013] disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=CdOeRgwmgKA>

FONDAZIONE GIORGIO CINI – *Penelope's Labour: Weaving Words and Images* [registo vídeo public. a 17-06-2011] (3:16 min). [Consult. 07-11-2012] disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=6MFJD61m6fM>

GRAHAM, Beryl – *Sewn Diptych Artwork*. [Consult. 22-05-2013] disponível em <http://www.berylgraham.com/cv/sub/diptych.htm>

HORODNER, Stuart – *Janine Antoni* [1999]. [Consult. 16-05-2013] disponível em <http://bombsite.com/issues/66/articles/2191>

HUGO, Juan – *Division of Labor: "Women's Work" in Contemporary Art* [1996]. [Consult. 23-05-2013] disponível em [http://www.frieze.com/issue/review/division\\_of\\_laborwomens\\_work\\_in\\_contemporary\\_art/](http://www.frieze.com/issue/review/division_of_laborwomens_work_in_contemporary_art/)

INFOPÉDIA – *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2003-2013. Disponível em <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/>

KELLY, Mary – site oficial [Consult. 31-05-2013] disponível em <http://www.marykellyartist.com>

LIPPARD, Lucy R. – *Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s*. *Art Journal*. Vol.40 (Fall – Winter 1980), 362-365. [Consult. 16-05-2013] disponível em <http://artjournal.collegeart.org/wp-content/uploads/2011/01/Lippard-Sweeping-Exchanges-Smith.pdf>

MACHADO, Rosário Sousa (coord.) – *Ana Jotta: s/he is her/e*. Lisboa: Culturgest, 2008. [Consult. 02-05-2013] disponível em [http://www.culturgest.pt/docs/aj\\_chiado8.pdf](http://www.culturgest.pt/docs/aj_chiado8.pdf)

NAPIKOSLI, Linda – *Women's Liberation Movement: Feminism Glossary Definition*. [Consult. 21-05-2013] disponível em <http://womenshistory.about.com/od/feminism-second-wave/a/Womens-Liberation.htm>

PAVORD, Anna – *Passion portraits: A stunning new exhibition reveals the delicate beauty of Mary Delany's 'paper mosaiks'* [06-02-2010]. [Consult. 25-03-2013] disponível em <http://www.independent.co.uk/property/gardening/passion-portraits-a-stunning-new-exhibition-reveals-the-delicate-beauty-of-mary-delanys-paper-mosaiks1888475.html>

PINHEIRO, Kátia – *Jogo da velha ou jogo do galo*. [Consult. 03-09-2013] disponível em <http://www.blogdacrianca.com/jogo-do-galo-ou-jogo-da-velha/>

PONTE, Carolina – site oficial [Consult. 23-05-2013] disponível em <http://www.carolinaponte.com.br/>

PROJETO LEONILSON – site oficial [Consult. 23-05-2013] disponível em <http://www.projetoleonilson.com.br/site.php>

RAMONEDA, Josep – *Exposición Las casas del alma (5.500 a.C. - 300 d.C.). Maquetas arquitectónicas de la antigüedad: Origen y modelo.* [1997]. [Consult. 23-05-2012] disponível em [www.cccb.org/es/publicacio-las\\_casas\\_del\\_alma-34962](http://www.cccb.org/es/publicacio-las_casas_del_alma-34962)

REICHEK, Elaine – site oficial [Consult. 23-04-2013] disponível em <http://www.elainereichek.com>

RINGGOLD, Faith – site oficial [Consult. 19-06-2013] <http://www.faihringgold.com/>

ROQUE, Priscila – *Entre os pontos bordados de F. Marques Penteado* [2012]. [Consult. 16-05-2013] disponível em <http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/47440>

SAAR, Betye – site oficial [Consult. 16-05-2013] disponível em <http://www.betyesaar.net>

SARAIVA, Catarina – site oficial [Consult. 23-05-2013] disponível <http://catarinasaraiva.com/>

SCHAPIRO, Miriam; MEYER, Melissa – Waste Not Want Not: An Inquiry into What Women Saved and Assembled – FEMMAGE. In *Heresies: Women's Traditional Arts, The politics of Aesthetic.* New York: The Women's Slide Registry. Vol.1, nº4 (Winter 1977-78), 66-69. [Consult. 13-11-2012] disponível em <http://melissameyerstudio.com/documents/Femmage.pdf>

SCHEUING, Ruth – site oficial [Consult. 13-06-2013] <http://www.ruthscheuing.com>

SMART, Sally – site oficial [Consult. 16-01-2013] disponível em <http://www.sallysmart.com/>

SWARTZ, Anne (ed.) – *Pattern and Decoration: An Ideal Vision in American Art, 1975-85.* New York: Hudson River Museum, 2007. [Consult. 02-01-2013] disponível em <http://books.google.pt/books?id=VVIVs1GBGHIC&dq=%22Pattern+and+Decoration%22&printsec=frontcover&q=&hl=pt-PT>

THE AIDS MEMORIAL QUILT – *History of the Quilt.* [Consult. 17-06-2013] disponível em <http://www.aidsquilt.org/about/the-aids-memorial-quilt>

VALE, João Pedro – site oficial [Consult. 23-05-2013] disponível em <http://www.joaopedrovale.com/>

VASCONCELOS, Joana – site oficial [Consult. 23-05-2013] disponível em <http://www.joanavasconcelos.com/index.aspx>

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM – site oficial [Consult. 23-04-2013] disponível em <http://www.vam.ac.uk/>

VIDIGAL, Ana – site oficial [Consult. 08-07-2013] <http://anavidigal.blogspot.pt>

WILDING, Faith – *Monstrous domesticity* [1995]. [Consult. 09-01-2012] disponível em <http://www.feministezine.com/feminist/domesticity.html>

## FONTES DAS IMAGENS

Fig. 1 - Leandro Bassano, *Penelope*, c. 1575-85. In *es.wikipedia.org* [citada a 14-12-2012] disponível em [http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Leandro\\_Bassano\\_-\\_Penelope.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Leandro_Bassano_-_Penelope.jpg)

Fig. 2 - Ana Vidigal, *Penélope*, c. 2000. In *cam.gulbenkian.pt* [citada a 05-12-2012] disponível em <http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?article=71326&visual=2&langId=1&ngs=1&queryParams=,autor%7CVidigal%20Ana&queryPage=0&position=7>

Fig. 3 - Freiras anónimas, veste litúrgica *The Syon Cope*, c. 1300-20. In *vam.ac.uk* [citada a 24-04-2013] disponível em <http://www.vam.ac.uk/content/articles/i/english-embroidery-introduction/>

Fig. 4 - Henri Matisse, casula (frente), c. 1950-2. In *artelista.com* [citada a 24-04-2013] disponível em [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=79556](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79556)

Fig. 5 - Miriam Schapiro, *The Golden Robe*, c. 1979. In *wikipaintings.org* [citada a 21-01-2013] disponível em <http://www.wikipaintings.org/en/miriam-schapiro/the-golden-robe1979>

Fig. 6 - Mary Wakeling, *Sampler*, c. 1742. In *vam.ac.uk* [citada a 23-04-2013] disponível em <http://www.vam.ac.uk/content/articles/s/sampler-culture-clash/>

Fig. 7 - Elaine Reichek, *Sampler (Kruger / Holzer)*, c. 1998. In *brooklynmuseum.org* [citada a 13-01-2012] disponível em [http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist\\_art\\_base/gallery/elaine\\_reichek.php?i=1755](http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/elaine_reichek.php?i=1755)

Fig. 8 - Mary Delany, *Passiflora laurifolia: bay leaved*, c. 1777. In *britishmuseum.org* [citada a 25-03-2013] disponível em [http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight\\_objects/pd/m/mary\\_delany,\\_passiflora\\_laurif.aspx](http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/pd/m/mary_delany,_passiflora_laurif.aspx)

Fig. 9 - Ferramentas de bordado de Mary Delany. In *enfilade18thc.wordpress.com* [citada a 30-04-2013] disponível em <http://enfilade18thc.wordpress.com/tag/mary-delany/>

Fig. 10 - Jean Siméon Chardin, *La Mère laborieuse*, c. 1740. In *larousse.fr* [citada a 12-12-2012] disponível em [http://www.larousse.fr/encyclopedie/image/Laroussefr\\_-\\_Article/1310951](http://www.larousse.fr/encyclopedie/image/Laroussefr_-_Article/1310951)

Fig. 11 - Berthe Morisot, *In the Dining Room*, c. 1875. In *en.wikipedia.org* [citada a 14-12-2012] disponível em [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Berthe\\_Morisot\\_003.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Berthe_Morisot_003.jpg)

Fig. 12 - Mary Cassatt, *Lydia crocheting in the garden*, c. 1880. In *wikipaintings.org* [citada a 14-12-2012] disponível em <http://www.wikipaintings.org/en/mary-cassatt/lydia-crocheting-in-the-garden-at-marly1880>

Fig. 13 - Mary Linwood, c. 1789. In *christies.com* [citada a 02-05-2013] disponível em <http://www.christies.com/lotfinder/lot/a-fine-embroidered-picture-by-mary4759111-details.aspx?intObjectID=4759111>

Fig. 14 - Mona Hatoum, *Hair Necklace*, c. 1995. In *phillipsdeputy.com* [citada a 08-02-2012] disponível em <http://www.phillipsdeputy.com/auctions/lot-detail/MONA->

HATOUM/UK010106/34/3/1/12/detail.aspx

Fig. 15 - William Morris, *Trellis*, c. 1862. In *en.wikipedia.org* [citada a 19-12-2012] disponível em [http://en.wikipedia.org/wiki/File:William\\_Morris\\_design\\_for\\_Trellis\\_wallpaper\\_1862.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:William_Morris_design_for_Trellis_wallpaper_1862.jpg)

Fig. 16 - Henri Matisse, *O periquito e a sereia*, c. 1952. In *cooperscorner.info* [citada a 18-01-2013] disponível em <http://cooperscorner.info/?tag=the-parakeet-and-the-mermaid>

Fig. 17 - Marcha no Hyde Park, em Londres. In *womenshistorykent.org* [citada a 03-05-2013] disponível em <http://www.womenshistorykent.org/themes/suffrage/womenssunday.html>

Fig. 18 - Rina Goldfield, *Banner "Dare to be Free"*, c. 2009. In *daygleeson.com* [citada a 02-05-2013] disponível em <http://daygleeson.com/breaking/exhibition/>

Fig. 19 - Betye Saar, *The Liberation of Aunt Jemima*, c. 1972. In *brooklynmuseum.org* [citada a 16-05-2013] disponível em [http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist\\_art\\_base/gallery/BetyeSaar.php](http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/BetyeSaar.php)

Fig. 20 - Betye Saar, *The Loss*, c. 1977. In *hesitationwaltz.com* [citada a 23-05-2013] disponível em <http://www.hesitationwaltz.com/2008/11/handkerchief-willow-and-urn2006.html>

Fig. 21 - Janine Antoni, *Slumber*, c. 1993. In *c4gallery.com* [citada a 16-05-2013] disponível em <http://www.c4gallery.com/artist/database/janine-antoni/janine-antoni.html>

Fig. 22 - Janine Antoni, *Slumber*, c. 1993. In *guildess.wordpress.com* [citada a 16-05-2013] disponível em <http://guildess.wordpress.com/2011/03/10/day-4-janine-antoni/>

Fig. 23 - Claire Zeisler, *Red Wednesday*, c. 1967. In *tumblr.com* [citada a 04-06-2013] disponível em <http://www.tumblr.com/tagged/claire%20zeisler>

Fig. 24 - Magdalena Abakanowicz, *Black Garment*, c. 1969. In RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy – *Art and feminism*. p.57.

Fig. 25 - Su Richardson, pormenor de *Burnt Breakfast*, c. 1975-77. In *cocinoyalgomas.es* [citada a 21-05-2013] disponível em <http://www.cocinoyalgomas.es/?p=2067>

Fig. 26 - Faith Wilding, *Crocheted Environment*, c. 1971. In *faithwilding.refugia.net* [citada a 16-12-2012] disponível em <http://faithwilding.refugia.net/72whsewmb.jpg>

Fig. 27 - Faith Wilding, *Womb Room*, c. 1996. In *faithwilding.refugia.net* [citada a 16-12-2012] disponível em <http://faithwilding.refugia.net/96womb.jpg>

Fig. 28 - Mary Kelly, *Post-Partum Document* (pormenor, 2 de conjunto de 4, c. 1973), c. 1973-79. In *brianprince.com* [citada a 06-06-2013] disponível em [http://www.brianprince.com/file\\_cabinet/marykelly/SCRIPT/ppd.html](http://www.brianprince.com/file_cabinet/marykelly/SCRIPT/ppd.html)

Fig. 29 - Mary Kelly, *Post-Partum Document* (pormenor, 1 de conjunto de 31, c. 1974), c. 1973-79. In *brianprince.com* [citada a 06-06-2013] disponível em [http://www.brianprince.com/file\\_cabinet/marykelly/SCRIPT/ppd.html](http://www.brianprince.com/file_cabinet/marykelly/SCRIPT/ppd.html)

Fig. 30 e 31 - Beryl Graham, pormenores de *Sewn Diptych*, c. 1984. In *berylgraham.com* [citada a 22-05-2013] disponível em <http://www.berylgraham.com/cv/sub/diptrcu.htm>

Fig. 32 - Mike Kelley, *Frankenstein*, c. 1989. In *initialaccess.co.uk* [citada a 09-02-2012] disponível em <http://www.initialaccess.co.uk/artist.php?aid=42&id=8>

Fig. 33 - Pedro Valdez Cardoso, *Liturgical cleaning kit*, c. 2006-11. In *pedrovaldezcardoso.com* [citada a 12-06-2013] disponível em <http://pedrovaldezcardoso.com/2011liturgicalcleaningkit.html>

Fig. 34 - Hannah Höch, *As minhas máximas domésticas*, c. 1922. In *zubetta.free.fr* [citada a 13-12-2012] disponível em <http://zubetta.free.fr/P6%20lisaa/Artistes%20divers/HOCH%20Hannah/>

Fig. 35 - Sonia Delaunay, *Couverture*, c. 1911. In GROSENICK, Uta (ed.) – *Mulheres artistas nos séculos XX e XXI*, p. 99.

Fig. 36 - Pormenor de *Heresies I, #4*. In *Heresies: a Feminist Publication on Art and Politics. Women's Traditional Arts, The politics of Aesthetic*, p. 66.

Fig. 37 - Hannah Stockton Stiles, *Land and Sea Quilt*, c. 1830. In *studydroid.com* [citada a 02-01-2013] disponível em <http://www.studydroid.com/index.php?page=viewPack&packId=22217>

Fig. 38 - Miriam Schapiro, *Anonymous Was a Woman* (2 de conjunto de 10), c. 1977. In GOUMA-PETERSON, Thalia – *Miriam Schapiro: shaping the fragments of art and life*, p. 93.

Fig. 39 - Miriam Schapiro, pormenor de *The Dollhouse*, c. 1972. In *americanart.si.edu* [citada a 29-11-2012] disponível em <http://americanart.si.edu/luce/zoom.cfm?key=338&artistmedia=0&subkey=184429>

Fig. 40 - Miriam Schapiro, *Connection*, c. 1976. In RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy – *Art and feminism*, p. 75.

Fig. 41 - Robert Zakanitch, *Blue Bird (Lace series)*, c. 2001. In *wikipaintings.org* [citada a 27-12-2012] <http://www.wikipaintings.org/en/robert-zakanitch/blue-birds-lace-series2001>

Fig. 42 - Miriam Schapiro, pormenor de *Anatomy of a kimono*, c. 1976. In *studyblue.com* [citada a 21-01-2013] disponível em <http://www.studyblue.com/notes/n/art-history-final/deck/3098410>

Fig. 43 - Miriam Schapiro, *Wonderland*, c. 1983. In BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D. – *The power of feminist art: the American movement of the 1970's, history and impact*. New York: Harry N. Abrams Inc., 1994. p. 84.

Fig. 44 - Miriam Schapiro, *Murmur of the Heart*, c. 1980. In GOUMA-PETERSON, Thalia – *Miriam Schapiro: a retrospective: 1953-1980*, p. 75.

Fig. 45 - Artista anónima, *Quilt*, c. 1690-1720. In *collections.vam.ac.uk* [citada a 17-06-2013] disponível em <http://collections.vam.ac.uk/item/O89094/patchwork-bed-cover-unknown/>

Fig. 46 - Harriet Powers, *Pictorial Quilt*, c. 1895-98. In *jonjost.files.wordpress.com* [citada a 19-06-2013] disponível em <http://jonjost.files.wordpress.com/2010/05/33746716a-quilt-by-harriet-powers-circa-the-late1890s.jpg>

Fig. 47 - *The Names Project AIDS Memorial Quilt*, 1985-presente. In *1.bp.blogspot.com* [citada a 19-06-2013] disponível em <http://1.bp.blogspot.com/>

123pAbm4glc/ULm\_TZwcDrI/AAAAAAAAAKY/8fh0f\_ua3DI/s1600/quilt\_aids-.jpg

Fig. 48 - Pormenor de *The Names Project AIDS Memorial Quilt*, 1985-presente. In *matchbin-assets.s3.amazonaws.com* [citada a 19-06-2013] disponível em [http://matchbin-assets.s3.amazonaws.com/public/sites/990/assets/K005\\_A\\_Panel\\_from\\_the\\_AIDS\\_Memorial\\_Quilt.jpg](http://matchbin-assets.s3.amazonaws.com/public/sites/990/assets/K005_A_Panel_from_the_AIDS_Memorial_Quilt.jpg)

Fig. 49 - Faith Ringgold, *The Men: Mask Face Quilt #2*, c. 1986. In *quiltstudy.org* [citada a 20-06-2013] disponível em [http://www.quiltstudy.org/exhibitions/online\\_exhibitions/perspetives/art\\_quilt4.html](http://www.quiltstudy.org/exhibitions/online_exhibitions/perspetives/art_quilt4.html)

Fig. 50 - Faith Ringgold, *Who's Afraid of Aunt Jemima?*, c. 1983. In *blackmachorevisited.blogspot.pt* [citada a 19-06-2013] disponível em <http://blackmachorevisited.blogspot.pt/2012/02/whose-afraid-of-aunt-jemima-painted.html>

Fig. 51 - Tracey Emin, *Quilts*, várias datas. In *creative-idle.blogspot.pt* [citada a 19-02-2013] disponível em <http://creative-idle.blogspot.pt/2011/07/art-iculate-tracey-emin-love-is-what.html>

Fig. 52 - Tracey Emin, *Psycho Slut*, c. 1999. In *lehmannmaupin.com* [citada a 13-01-2012] disponível em <http://www.lehmannmaupin.com/artists/tracey-emin#19>

Fig. 53 - Ana Jotta, *Sem título*, c. 1995. In BRAGA, Isabel (coord.) – *Rua Ana Jotta: Retrospectiva*, p. 164.

Fig. 54 - Ana Jotta, *The Ant Song*, c. 1994. In BRAGA, Isabel (coord.) – *Rua Ana Jotta: Retrospectiva*, p. 158.

Fig. 55 - Lourdes Castro, *Sombras deitadas*, c. 1969. In *3.bp.blogspot.com* [citada a 16-12-2012] disponível em [http://3.bp.blogspot.com/\\_nLZ2jY-DM-w/S7NiKiTXP4I/AAAAAAAAAJdo/vPliafUMuEc/s1600/LurdesSombra1+copy+2.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_nLZ2jY-DM-w/S7NiKiTXP4I/AAAAAAAAAJdo/vPliafUMuEc/s1600/LurdesSombra1+copy+2.jpg)

Fig. 56 - Ruth Scheuing, pormenor de *The White Pieces*, c. 2010. In *craftandtheneweconomy.wordpress.com* [citada a 13-06-2013] disponível em <http://craftandtheneweconomy.wordpress.com/speakers/ruth-scheuing/>

Fig. 57 - Ana Vidigal, *Sem título*, c. 1984. In *cam.gulbenkian.pt* [citada a 09-07-2013] disponível em <http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?article=70323>

Fig. 58 - Ana Vidigal, *Twin Peaks*, c. 2006. In *cam.gulbenkian.pt* [citada a 09-07-2013] disponível em <http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?article=70323&visual=2>

Fig. 59 - Ana Vidigal, *Woman's work is never done* (projeto *Casinhas*), c. 2002. In CARLOS, Isabel (dir.) – *Ana Vidigal: menina limpa, menina suja*, p. 164.

Fig. 60 - Ana Vidigal, *Woman's work is never done* (projeto *Casinhas*), c. 2002. In CARLOS, Isabel (dir.) – *Ana Vidigal: menina limpa, menina suja*, p. 167.

Fig. 61 - Ghada Amer, *Deux Coussins*, c. 1995. In REILLY, Maura – *Ghada Amer*, p. 246-247.

Fig. 62 - Ghada Amer, *Le Salon Courbé*, c. 2007. In *francescaminini.it* [citada a 22-07-2013] disponível em [http://www.francescaminini.it/frontend/works\\_det/43/4](http://www.francescaminini.it/frontend/works_det/43/4)

Fig. 63 - Ghada Amer, *Cinq Femmes au Travail* (1 de conjunto de 4), c. 1991. In REILLY,

Maura – *Ghada Amer*, p. 52.

Fig. 64 - Ghada Amer, *Snow White Without the Swarves*, c. 2008. In [barjeelartfoundation.org](http://www.barjeelartfoundation.org) [citada a 23-12-2012] disponível em <http://www.barjeelartfoundation.org/artist/egypt/ghada-amer/>

Fig. 65 - Lara Roseiro, *Memories*, 2012-13.

Fig. 66 e 67 - Lara Roseiro, *Jogo da velha*, 2013.

Fig. 68 e 69 - Lara Roseiro, *Memórias de um passado #1*, 2013.

Fig. 70 - Lara Roseiro, *Memórias de um passado #2*, 2013.

Fig. 71 e 72 - Lara Roseiro, *O véu*, 2013.

Fig. 73 - Lara Roseiro, *Waiting #1*, 2013.

Fig. 74 - Lara Roseiro, *Waiting #2*, 2013.

Fig. 75 - Lara Roseiro, *Hora que passa*, 2012-13.

Fig. 76 - Lara Roseiro, *A Espera...*, 2012-13.

Fig. 77 - Lara Roseiro, *Alliance and Defiance*, 2013.

Fig. 78 - Lara Roseiro, *Learn and Live*, 2013.

Fig. 79 - Lara Roseiro, projeto *Lar Doce Lar*, 2012-presente.