REVISTA DA FUNDARTE
ANO 23
NÚMERO 57
OUTUBRO A DEZEMBRO DE 2023
FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE ARTES DE MONTENEGRO



REVISTA 57
SABERES ACADÊMICOS E SEUS RESULTADOS: CONCEPÇÕES EM ARTE

A AUTORREPRESENTAÇÃO COMO PRÁTICA DE SI: DESESTABILIZANDO DISCURSOS NORMATIVOS SOBRE A MULHER ARTISTA

SELF-REPRESENTATION AS A PRACTICE OF THE SELF: DESTABILIZING NORMATIVE DISCOURSES ABOUT FEMALE ARTISTS

Eva Alves Lacerda
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, SC/Brasil

Silvana Barbosa Macedo
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, SC/Brasil

Resumo: Este artigo é uma pesquisa em arte sobre a produção de um autorretrato que parte da questão: Como a autorrepresentação feminina pode colaborar para contrapor os enunciados normativos sobre a mulher? Para isso, o objetivo é pesquisar o discurso artístico como estratégia feminista de criação de subjetividades não dominadas pelo poder patriarcal; conceituar práticas de si como possibilidade que as artistas feministas têm recorrido para discutir relações de poder na esfera privada; analisar o processo criativo de um autorretrato pictórico como prática de si na construção de discursos que contrapõem narrativas cristalizadas sobre a mulher.

Palavras-chave: Feminismo. Processo Criativo. Pintura.

Abstract: This article is a research in art about the production of a self-portrait that starts from the question: how can female self-representation collaborate to counteract normative statements about women? For this, I aim to research the artistic discourse as a feminist strategy for creating subjectivities not dominated by patriarchal power; conceptualize practices of the self as a possibility that feminist artists have used to discuss power relations in the private sphere; to analyze the creative process of a pictorial self-portrait as a self-practice in the construction of discourses that oppose crystallized narratives about women.

Keywords: Feminism. Creative process. Painting.

Introdução

Este artigo aborda o processo criativo de um autorretrato que compreende o corpo e o discurso sobre si como prática crítica à violência de gênero a partir de um enfoque feminista. Amparo-me nos processos criativos poéticos para construir enunciados que colaboram para desestabilizar identidades femininas cristalizadas e

Eva Alves Lacerda; Silvana Barbosa Macedo – A AUTORREPRESENTAÇÃO COMO PRÁTICA DE SI: DESESTABILIZANDO DISCURSOS NORMATIVOS SOBRE A MULHER ARTISTA. Revista da FUNDARTE. Montenegro, v.57, nº57, p. 1-18, e1261, 2023.
Disponível em https://seer.fundarte.rs.gov.br



produzir subjetividades que escapam à reprodução de discursos de poder que concebem as assimetrias entre gêneros. Considerando isso, este artigo busca responder à seguinte pergunta: Como a autorrepresentação feminina pode colaborar para contrapor os enunciados normativos sobre a identidade feminina?

Para isso, este texto foi organizado em três momentos: primeiro, abordo o conceito de práticas de si em Foucault (*apud* TVARDOVSKAS, 2013*)* como proposta discursiva que as artistas feministas têm historicamente recorrido para tornar objeto de discussão as questões da esfera privada e individual como terreno de disputas de poder. Recorro ainda aos estudos de Rolnik (2018) e Tvardovskas (2013) para estabelecer articulações entre arte, poder e políticas de subjetivação.

Em seguida, procuro situar como o discurso artístico tem sido utilizado no movimento feminista como estratégia de criação de subjetividades não dominadas pelo poder patriarcal. Por fim, discorro sobre o processo criativo de uma pintura que foca na produção pictórica de autorretrato que parte do corpo e de práticas de si para construção de discursos sobre si que extrapolam as narrativas cristalizadas sobre o corpo feminino.

Para alcançar os objetivos elencados, amparo-me numa metodologia de pesquisa em arte, na qual a artista investiga seu próprio processo criativo articulando conceitos operatórios com seu fazer artístico. Para isso, como artista, lanço mão da palavra para situar uma expansão da compreensão dos trabalhos artísticos produzidos, bem como evidenciar questões técnicas que fizeram parte do processo criador, entendidas, aqui, não como mero conjunto de procedimentos operacionais, mas como processos de escolhas articuladas a conceitos teóricos e processos mentais que constituem a instauração da obra.

Faço assim uma incursão na produção de um texto de artista que estabelece um fluxo contínuo entre prática e teoria, no qual a reflexão escrita parte dos processos empíricos do gesto criador, e a criação desdobra-se dos conceitos teóricos mobilizados no processo. Nesse caminho, tomo a licença de flexionar



determinadas normas acadêmicas de escrita para considerar as particularidades que a produção de conhecimento dentro da área de poéticas visuais implica. Conforme afirma Rey (2002), a pesquisa em arte é *cem/sem* modelos, de forma que cada artista constrói um caminho de escrita e formato de pesquisa. Portanto, as discussões situadas nos tópicos a seguir derivam da construção de um caminho de escrita atravessada por um percurso poético e artístico feminista.

Arte como estratégia de resistência e tensionamento do patriarcado

Quando o movimento feminista articulou-se em muitas áreas do conhecimento a partir da segunda onda, na década de 1960, também borrou as fronteiras entre as relações de poder no espaço privado. O tensionamento das estruturas de poder que se pautavam no gênero colocou em xeque a solidez e a cristalização dos discursos sobre identidade, evidenciando sua dimensão social. Essa resistência à cristalização da identidade feminina ocorreu também no terreno da arte a partir das produções feitas por mulheres críticas à violência patriarcal. O campo da arte tornou-se um espaço fecundo da insubordinação da identidade feminina a partir da construção de discursos que contrapunham narrativas normativas sobre a mulher.

Para Tvardovskas (2013), a arte produzida na perspectiva feminista tem recorrido a estratégias narrativas que abordam a identidade feminina a partir de produções que enfocam o corpo, a autobiografia e a memória como forma de tencionar discursos hegemônicos sobre o que é uma mulher, ou melhor, a respeito das diversidades em torno das mulheridades.

Compreender o potencial construtivo de novas identidades da produção artística feminista perpassa por conceber a identidade como processo cultural que se dá por meio de práticas de subjetivação ou posições de sujeito frente aos discursos com os quais somos interpeladas/es. Nesse sentido, partindo de uma abordagem pós-estruturalista, a identidade é compreendida como processo, contrapondo-se a uma concepção identitária essencialista. Poder e representação

compartilham uma íntima relação, já que todo discurso está inserido em relações culturais que, por sua vez, se inserem em relações de poder.

Partindo desse pressuposto, as imagens operam também como produtoras de discursos com os quais podemos estabelecer identificação, ao menos temporariamente. É nesse ponto que a produção artística, como discurso visual, configura-se como meio pelo qual é possível construir subjetividades e narrativas de resistência das identidades femininas à dominação patriarcal capitalista.

Rolnik (2018) argumenta que a forma como o capitalismo financeirizado tem se organizado nesse último século compreende uma noção de poder descentralizada. Para a autora, o poder não se dá apenas nas relações de trabalho e lucro, mas também ocorre no plano das políticas de subjetividades. A violência exercida pelo capitalismo acontece pela expropriação da possibilidade de criação da

Dessa forma, para pensar a maneira como as relações de poder e a violência do capitalismo e do patriarcado acontecem na contemporaneidade, é preciso expandir a questão para além da macropolítica. Discutimos, portanto, relações de poder que operam nas políticas de subjetivação, que, por sua vez, acontecem numa esfera da micropolítica.

Consideramos como macropolítica, as relações de poder que se dão no plano social, é a luta relativa a direitos civis, ao movimento social organizado, a relação com o estado e tudo o que ocorre na esfera macro. Por outro lado, denominam-se micropolíticas as relações de poder que operam na esfera micro, privada e individual, isto é, implicam necessariamente colocar como centro do debate a produção de subjetividades (ROLNIK, 2018).

Para Rolnik (2018), existem variadas formas de subjetivação, em que, em seus polos opostos, estão a subjetivação reativa e a subjetivação ativa. A primeira diz respeito à produção de subjetividades marcadas pela dominação, em que há uma reprodução das relações de poder hegemônicas vigentes. Em oposição a essa forma reativa de subjetivação, as subjetividades ativas são aquelas que se valem de

sua pulsão criadora para produzir outras formas de existência. São, portanto, uma forma de subjetivação que se dá pela resistência à dominação e pelo exercício da liberdade a partir da criação de formas de existir.

Rolnik (2018) argumenta que o regime capitalista deste século reinventou-se a partir da dominação das subjetividades. O poder opera semelhante à lógica de um cafetão para com sua vítima. Para a autora, a cafetinagem é um tipo de violência que instrumentaliza a força de trabalho de sua vítima, operando por meio da sedução. A vítima do cafetão tende a não perceber a violência que sofre, ao contrário, idealiza-o, e isso é o que a leva a entregar-se ao abuso. Da mesma forma, o inconsciente colonial capitalístico ou inconsciente colonial cafetinístico opera a partir da sedução, expropria a pulsão criativa ao produzir subjetividades dominadas, fazendo prevalecer uma experiência reativa que tende a reproduzir as relações de poder.

A ruptura com a cafetinagem só é possível a partir do momento em que a vítima identifica o modo de subjetivação vigente e o abuso sofrido, para, então, investigar meios de se livrar dele. Isto é, romper a lógica da dominação exige tomar posse da pulsão criativa que implica a produção de subjetividades ativas, criadoras de modos de vida não dominados.

Os estudos feministas pós-estruturalistas têm se debruçado a compreender como o poder opera na esfera micropolítica produzindo subjetividades sobre o corpo feminino e como é possível resistir e se apropriar novamente da pulsão criadora. Nesse sentido, o conceito de “escrita de si” ou “práticas de si” de Foucault, citado por Tvardovskas, aproxima-se dos estudos feministas pós-estruturalistas que buscam compreender as relações de poder micropolíticas, ou seja, as práticas de resistência que se dão no indivíduo, a partir de uma espécie de tomada de responsabilidade sobre si mesmo, que implica em um processo de criação de novas formas de existir (TVARDOVSKAS, 2013). Essa abordagem que se ampara na esfera micropolítica



não tem um sentido narcisista nem busca compreender o indivíduo de forma isolada, mas amplia a discussão das relações de poder para a dimensão da cultura.

Para Tvardovskas (2013), Foucault denomina como técnicas de si as práticas que intencionam a transformação ou atenção a si mesmo. Para o autor, nem toda prática de si é libertadora. O autor argumenta que a confissão, por exemplo, como uma prática religiosa, também caracteriza-se como um discurso sobre si mesmo no qual a pessoa que confessa participa em parte da sua autoconstituição. Contudo, a confissão está subordinada ao juízo de uma figura de autoridade que participa na construção de subjetividades a partir de relações de poder de dominação. Além disso, nem toda autobiografia caracteriza-se como prática de autoconstituição não dominada, as práticas de si que operam pela resistência às subjetividades reativas são aquelas que se dão a partir de um pensamento crítico. Para Tvardovskas (2013, p. 18),

> [...] as autobiografias de mulheres podem ser vistas como técnicas de si contemporâneas, já que nelas o sujeito ocupa um papel central em sua autoconstituição. Nestes casos, uma autobiografia não se constitui como uma espécie de confissão e deixa de necessariamente reiterar discursos normativos, passando a ser compreendida como um processo de subjetivação, que criticamente examina esses discursos.

Partindo do pressuposto de que os enunciados produzidos a partir de poéticas visuais transformam a cultura e são constituidores de subjetividades, as produções artísticas femininas são discursos de resistência contra os enunciados permeados pelas relações de poder patriarcais.

Nesse processo de construção de subjetividades, o corpo opera como fonte de conhecimento e espaço de resistência. O corpo torna-se objeto especialmente pertinente para os estudos feministas pós-estruturalistas, uma vez que compreender a relevância do corpo na constituição das subjetividades perpassa por tecer críticas à visão iluminista dualista que separa mente/razão e corpo/emoção (TRIZOLI, 2018). Essa perspectiva iluminista que estabelece a cisão entre sujeito racional e sujeito

corpóreo foi estrategicamente utilizada para a construção de um discurso que aproxima a mulher do corpo e da emoção, e o homem, da mente e da cultura, estabelecendo uma hierarquia baseada na premissa equivocada de que o sujeito racional é incorpóreo. A crítica feminista a essa perspectiva partiu da denúncia do poder patriarcal sobre os corpos femininos a partir de uma política de subjetivação que intenciona a dominação (TVARDOVSKAS, 2013; TRIZOLI, 2018).

Além disso, o movimento que se desdobrou a partir dos anos de 1960 e buscou romper as fronteiras entre arte e vida favoreceu movimentos artísticos latino-americanos a integrar arte, política e corpo. Nesse sentido, obras feministas, por vezes, trazem o corpo feminino como assunto atrelado a um gesto autobiográfico tencionando a autoridade do discurso masculino sobre o corpo da mulher.

No campo da pintura, a perspectiva feminista da História da Arte vem recuperando o trabalho de muitas artistas que, historicamente, têm explorado a arte como ferramenta discursiva para construção de uma narrativa sobre a mulher que parte da experiência feminina, como possibilidade de confrontação da perspectiva masculina patriarcal. Um exemplo desse protagonismo feminino no campo da pintura é o caso da versão de Artemísia Gentilieschi (1593-1623) do tema bíblico *Suzana e os velhos*, que relata uma situação de abuso contra o corpo feminino. No conto, dois anciãos espiam Suzanna enquanto a moça se banha nua em um lago. Os anciãos abordam-na e chantageiam Suzanna para que tenha relações sexuais com eles, caso ela se recusasse, eles falsamente a acusariam de estar sozinha com um rapaz. O conto aborda o tema do falso testemunho e foi retratado por diversos artistas ganhando uma série de versões. A Figura 1 mostra o mesmo conto retratado pela perspectiva de Tintoretto (1518-1594), do lado direito, e pelo olhar de Artemisia, no lado esquerdo.





Figura 1 - *Artemisia Gentileschi, Suzana e os Anciões*, 1610, óleo sobre tela, 170 cm x 121cm
Fonte: https://www.wikiart.org/pt/artemisia-gentileschi/suzana-e-os-ancioes-1610
Tintoreto, *Suzana e os Velhos*, 1555, óleo sobre tela, 146,5 x 193,5 cm
Fonte: https://virusdaarte.net/tintoretto-suzana-e-os-velhos/

Enquanto Tintoretto escolhe retratar Suzana como um corpo à disposição do olhar masculino, Artemísia enfoca a violência sofrida por Suzana ao optar por pintar o momento em que a jovem é abordada pelos velhos. A expressão de angústia no rosto da personagem denota uma escolha da artista de representar a cena a partir de uma perspectiva feminina diante da violência sofrida.

Apesar de a obra não se caracterizar como um autorretrato, ao ser elaborada a partir da perspectiva feminina como crítica à violência de gênero, Artemísia constrói outros modos de perceber a situação na qual a violência sexual sobre o corpo feminino não é normalizada. Tendo a própria artista sido vítima de uma violência sexual, a cena ganha ainda outras nuances quando se considera que a autora parte de uma perspectiva de uma mulher que já sofreu abuso. A forma como a artista produz discursos sobre o tema a partir de sua vivência aproxima o gesto criativo de Artemísia da noção de práticas de si.

Identificando-se ou não com o movimento feminista, no campo da pintura, em especial na América Latina, muitas artistas utilizaram-se do gênero do autorretrato



como forma de contraposição à noção cristalizada da identidade feminina. É o caso de artistas como Frida Kahlo (1907-1954), Cristina Salgado (1957-), Nicola Constantino (1964-), dentre outras.

Com suas imagens poéticas, a produção artística feminista tem proposto, com base na autobiografia, formas de conduzir sua própria existência a partir de micropolíticas ativas. Destaco ainda as autobiografias que discorrem sobre o cotidiano e o próprio trabalho artístico como possibilidades de confrontar o lugar da mulher na arte, uma vez que, ao longo da história, as mulheres participaram da arte muito mais como modelos do que como artistas criadoras. O próprio gesto de ocupar o espaço da criação como artista é, por si só, uma forma de resistência e de confrontamento da identidade feminina entendida como passiva, incapaz de produção intelectual, como objeto de contemplação e não como sujeito criador.

Nochlin (2016) argumenta que, ao longo dos séculos, a mulher foi proibida de exercer determinadas atividades. As estruturas educacionais e instituições sociais foram organizadas de forma que a mulher foi relegada ao papel doméstico, privado, afetivo e materno. Quando consideramos que artistas surgem dentro de uma determinada condição social que os/as permite explorar, aprender e se inserir no campo da arte, começamos a entender as estratégias de exclusão das mulheres do sistema de arte ao longo dos séculos, salvo raras exceções. No século XVII e XVIII, por exemplo, a incursão em uma determinada profissão é, em sua maioria, passada de pai para filho. Esse fato corrobora a grande quantidade de artistas homens que tiveram pais artistas. A mesma continuidade não era esperada das filhas de artistas, não havia incentivo social e institucional para que as filhas seguissem a carreira dos pais, pelo contrário, o papel social que se esperava da mulher era o da vida doméstica. Com tantos empecilhos culturais e sociais, afirmar-se como artista era e ainda, e por si só, uma atitude de resistência.

Autorrepresentação como práticas de si: processo criativo

Neste tópico da pesquisa, debruço-me a discorrer sobre os processos criativos que envolveram a produção de uma pintura que teve a autorrepresentação como tema. As produções elaboradas e analisadas neste artigo desdobram-se de uma pesquisa poética na qual venho explorando relações entre tempo e pintura e que vem se desdobrando ao longo de sete anos. As produções foram mudando de tema e de foco conforme meu processo foi sendo contaminado pelas discussões feministas com as quais tive contato após minha entrada no doutorado integrado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina. Destaco, em especial, a disciplina de *Arte Contemporânea, Feminismos e Estudos de Gênero,* que promoveu discussões feministas que abordaram os desdobramentos do movimento nas artes visuais e na contemporaneidade.

A aproximação com as questões de gênero mobilizou-me a pensar minha perspectiva como mulher pintora no meu próprio trabalho, trazendo novos temas e formas de pensar minha imagem na produção que vinha desenvolvendo até então.

A princípio, o trabalho que vinha desenvolvendo buscava explorar as relações entre tempo e pintura no gênero da paisagem a partir de uma noção de pintura em campo expandido: incorporei às telas o movimento mecânico de máquinas de relógio com o objetivo de incorporar à imagem o tempo como duração. O resultado foi também uma fragmentação da imagem. A partir dessas primeiras experimentações que usaram o relógio como suporte para a pintura, iniciei uma série de investigações que buscaram explorar o movimento como fator temporal na imagem, utilizando diversos dispositivos mecânicos como máquinas de corda advindas de caixinhas de música e motores de passos instalados nas telas. A Figura 2[1] mostra uma compilação de trabalhos em que utilizei movimento mecânico e pintura para tensionar as relações temporais da imagem a partir do gênero da paisagem.

[1] *Link* de acesso ao vídeo de funcionamento da obra Pinturas Móveis: *link* retirado para não comprometer avaliação às cegas.

Além dessa estrutura mecânica no suporte dos trabalhos, busquei contrapor pinturas do céu que observei e registrei em momentos diferentes do dia, para construir um trabalho que almeja retratar a fluidez de tudo que está inserido no transcorrer do tempo. Essas pinturas refletem meu olhar instigado pela transitoriedade de tudo que se move na rede de vida da qual sou parte.



Figura 2 - Autora, Colagem com imagem das obras Pinturas-relógio #1, #2 e #3 e Pinturas Móveis, 2023, colagem digital, fotografia de Primo José Colli Arneiro

Fonte: Acervo da artista.

A partir dessas experimentações, que exploraram formas de tensionar a estaticidade da imagem pictórica e o desejo de inserir a passagem do tempo no espaço da pintura, passei a explorar o gênero do retrato. A série de pinturas produzida para a exposição *Inacabamentos* (2022) abordou a figura humana por meio do retrato e trouxe novas questões e discussões que inevitavelmente respingaram nas questões relativas à identidade e às subjetividades.

As pinturas da exposição *Inacabamentos* apresentam retratos feitos a óleo sobre tela com anexo de discos de PVC revestidos com lona, de forma que parte da pintura é realizada sobre a tela e parte sobre os discos formando uma figura coesa.

Os discos são movidos de forma cíclica a partir de motores de passos[2] instalados na tela maior, desencaixando partes da imagem conforme se movem.

Os movimentos dos discos causam um desencaixe na figura, o retrato não pode nunca ser observado de forma estática. O ato de retratar, por vezes, foi utilizado como forma de eternizar a imagem do retratado. Aqui, aproprio-me do gênero para produzir um jogo de inversões nas quais, ao mesmo tempo que me proponho a congelar a imagem dos retratos, os rostos não podem ser observados de forma estática devido ao movimento cíclico dos discos. As obras jogam com a ambiguidade de invocar o gesto da permanência e da efemeridade na pintura.

> Os retratos são fragmentados em partes que não necessariamente alinham-se em um mesmo movimento temporal, fazendo com que segmentos do corpo ocupem um lugar fora do comum ou esperado. Um olho, por exemplo, pode aproximar-se da boca e de outros pedaços do rosto de maneira não convencional, criando uma distorção na imagem ali capturada e representada. É uma imagem que sempre muda, assim como o sujeito presente é sempre outro; ainda que esta impermanência não seja totalitária, da mesma forma que a estabilidade é momentânea e passageira. (BENATTI, p. 13, 2023).

Ao adentrar o gênero do retrato propondo o desencaixe por meio da instabilidade das imagens, as obras adentram o terreno da identidade como processo contínuo de transformação. A noção de uma identidade essencialista é rejeitada pela contínua transformação das imagens. As peças não se encaixam de forma permanente, mas apenas passam rapidamente por um lugar previamente definido a elas, para depois circundar novamente outros espaços em torno de uma cabeça que vira, revira e gira constantemente.

Durante a produção dessa série de retratos, meu contato com as discussões sobre gênero e feminismo motivaram-me a abordar a minha identidade feminina em minhas produções. Para isso, decidi partir do gênero do autorretrato para pensar as questões ligadas à identidade feminina a partir da minha própria experiência como

[2] O motor de passos é um tipo de motor elétrico de rotação que se caracteriza pela alta precisão do controle do seu eixo.

mulher. A partir dessa aproximação com os estudos feministas e a minha produção que já vinha explorando o gênero da figura humana e as discussões sobre identidade, elaborei a obra apresentada na Figura 3[3].



Figura 3: Autora, Autorretrato, 2022, óleo sobre tela com motor de passos, 111 cm x 75 cm, fotografia de Bula Jr.

Fonte: Acervo da autora.

Produzida em óleo sobre tela com motor de passos, a obra representa minha imagem em corpo inteiro e tem dois discos acoplados no lugar da cabeça. Quando os discos colocam-se em movimento, o rosto fragmenta-se, desfaz-se. Figura e fundo mesclam-se continuamente, conforme mostra a sequência de *frames* da Figura 4.

[3] *Link* para vídeo da obra Autorretrato: *link* retirado para não comprometer avaliação às cegas.

REVISTA DA FUNDARTE
ANO 23
NÚMERO 57
OUTUBRO A DEZEMBRO DE 2023
FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE ARTES DE MONTENEGRO
REVISTA 57
SABERES ACADÊMICOS E SEUS RESULTADOS: CONCEPÇÕES EM ARTE



Figura 4: Autora, Detalhes do movimento da obra Autorretrato, 2022, colagem digital, fotografia de Bula Jr.

Fonte: Acervo da autora.

O movimento cíclico e de fragmentação do rosto/cabeça faz a alusão à noção de uma identidade não cristalizada, mas que está sempre por fazer-se. Num gesto de demarcação identitárias, optei por me pintar segurando uma paleta e um pincel. Objetos que enfatizam uma posição de artista, profissão historicamente dominada por homens. Ao fazer essa autoafirmação como protagonista no campo da arte, alinho-me também a uma tradição de autorretratos de pintoras com paleta e pincel na mão, presente na História da Arte ocidental[4].

Pode-se pensar também que a relação entre uma cabeça que gira constantemente esteja diretamente ligada às ferramentas artísticas na mão, pois abre-se a possibilidade de se pensar que o motor propulsor do movimento da cabeça venha do fazer das mãos. Proponho aqui uma inversão do pensamento cartesiano colonizador europeu, pois o que move o pensamento parte da potência do corpo criador. É a mão que pinta que abre as brechas na cabeça pensante, em fluxo contínuo no processo de me construir. Uso também um “motor de passos” para

[4] Alguns exemplos de pintoras que se pintam com paleta e pincel nas mãos são Genevra Cantofoli (1618-1672), Elisabetta Sirani (1638-1665), Artemisia Gentileschi (1593-1653) - (ver MASP Palestra | Quando as mulheres (se) pintam | 14.9.2019. Profa Dra. Maria Cristina Pereira: https://youtu.be/0Gno4ap0LiM). (PEREIRA, 2019).

Eva Alves Lacerda; Silvana Barbosa Macedo – A AUTORREPRESENTAÇÃO COMO PRÁTICA DE SI: DESESTABILIZANDO DISCURSOS NORMATIVOS SOBRE A MULHER ARTISTA. Revista da FUNDARTE. Montenegro, v.57, nº57, p. 1-18, e1261, 2023.
Disponível em https://seer.fundarte.rs.gov.br

fazer mover a cabeça, dessa forma ela se liga também ao lugar onde os pés pisam, indicando um pensamento situado, que busca conscientizar-se das suas raízes e do chão que me sustenta.

Mesmo girando, o olhar parece continuar a confrontar o espectador. Esses olhos que se deslocam também indicam um ponto de vista movente. Como os retratos do céu vejo-me, também, inserida igualmente num fluxo de vida em permanente dinamismo. A impermanência e a circularidade do tempo estão no cerne dessas séries de pinturas. Céu e terra, dentro e fora, tudo é fluxo.



Figura 5 - Autora, Detalhe da obra Autorretrato, 2022, recorte digital, fotografia de Bula Jr.
Fonte: Acervo da autora.

Há, portanto, uma dimensão política que perpassa o ato de me autorretratar na posição de artista que atravessa as discussões sobre a escrita de si abordada



anteriormente neste artigo. A autobiografia aqui é uma estratégia de construção de discurso sobre a minha imagem como uma mulher artista.

A experiência do corpo tem uma potencialidade que varia de acordo com o contexto em que o corpo está inserido. O corpo feminino vem, portanto, carregado pelas questões, pelos atravessamentos e afetamentos que permeiam a noção do que seja ser mulher. A imagem do corpo feminino fragmentado denota questões relativas à desestruturação das identidades, mas também abre espaço para pensar nas possibilidades de reinvenção de si, de crítica ao racionalismo que separa mente e corpo e às categorias fixas de gênero.

Considerações Finais

A partir das discussões pautadas neste artigo, é possível observar como o feminismo pós-estruturalista vem encampando discussões relativas às relações de poder que se dão na esfera micropolítica a partir das políticas de subjetivação. A crítica feminista sobre o pensamento dualista que opõe mente e corpo vem discutindo a centralidade da experiência corporal na construção de subjetividades. Compreende-se que a contemporaneidade evidencia uma organização do poder capitalista e patriarcal que opera de forma descentralizada a partir da dominação das subjetividades. Nesse sentido, o feminismo pós-estruturalista tem colocado como centro do debate estratégias para enfrentamento da dominação patriarcal no campo micropolítico a partir da construção de subjetividades não dominadas.

Com relação à pergunta inicialmente lançada, como a autorrepresentação feminina pode colaborar para contrapor os enunciados normativos sobre a identidade feminina, demonstramos como o movimento feminista nas artes visuais tem reinterpretado os trabalhos de artistas mulheres que trabalharam com a autorrepresentação, e também instigado a produção de autobiografias e o uso do corpo como ponto de partida para contestação dos discursos dominantes sobre a mulher, contrapondo a perspectiva masculina a partir da condução dos discursos

sobre si mesmas. Para isso, a prática da escrita de si é empregada como forma de tomar o lugar de criadora de si mesma e de formas de existência não dominadas.

A breve análise da produção do meu autorretrato em pintura como tomada de posição como pintora, artista e criadora, evidenciou para mim mesma o poder de alinhar minha imagem com os gestos de outras artistas que vieram antes de mim, e que também se voltaram para a autobiografia como estratégia de tomar o lugar de autoria para si. Nesse trabalho, a fragmentação do corpo, assim como as pinturas do céu em movimento, opera como metáfora da transformação, da identidade como processo em eterna mutabilidade e do refazer-se como possibilidade de criar-se.

Referências:

BENATTI, Lucas. Sobre a (im)permanência e a captura pictórica do tempo. *In*: LACERDA, Eva. *Inacabamentos*. Florianópolis: Edição da autora, 2023

NOCHLIN, Linda. *Por que não Houve Grandes Mulheres Artistas?* Tradução Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

PEREIRA, Maria Cristina. *Quando as mulheres (se) pintam.* 2019. Disponível em: https://youtu.be/0Gno4ap0LiM). Acesso em: 23 ago. 2023.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. *In*: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. *O meio como ponto zero.* Porto Alegre: Editora da Universidade do Rio Grande do Sul, 2002, p.123-140.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição:* notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

TRIZOLI, Talita. *Atravessamentos feministas:* um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70. 2018. Tese (Doutorado em Filosofia e Educação) - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Dramatização dos corpos:* arte contemporânea de mulheres no Brasil e na Argentina. 2013. Tese (Doutorado em História Cultural) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.



Eva Alves Lacerda
Pesquisadora, artista visual e professora. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) - 2016, é mestre em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação (PPE) da UEM (2018). Doutoranda em Processos Artísticos Contemporâneos pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UDESC. Membra do Grupo de Pesquisa Articulações Poéticas. Atua como professora formadora nos cursos de Design e Artes Visuais EAD da Unicesumar. Desenvolve pesquisa sobre os seguintes temas: Pintura Contemporânea, Estudos Culturais e Feminismo.
ORCID: http://orcid.org/0000-0003-1008-9224
E-mail:evaalveslacerda@gmail.com

Silvana Barbosa Macedo
Artista Visual, Professora efetiva da Universidade do Estado de Santa Catarina, com experiência na área de Artes, com ênfase em multimeios e pintura, investigando principalmente os seguintes temas: arte e biologia, ecologia e feminismos descoloniais. PhD Fine Arts (2003) e MA Fine Arts (1999) - Northumbria University, Newcastle, UK. www.silvanamacedo.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4741-0595
E-mail: silvanamacedo9690@gmail.com

Disponibilidade dos dados da pesquisa: o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo está publicado no próprio Artigo.
Recebido em 15 de junho de 2023
Aceito em 31 de julho de 2023
Editor: Júlia Maria Hummes
ISSN 2319-0868
Qualis A1 em Arte, Educação, Filosofia, História, Interdisciplinar, Linguística e Literatura



Creative Commons Não Comercial 4.0 Internacional de Revista da FUNDARTE está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional.
Baseado no trabalho disponível em https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte.
Podem estar disponíveis autorizações adicionais às concedidas no âmbito desta licença em https://seer.fundarte.rs.gov.br/.