

Relato Curso *Frida Kahlo: conexões entre mulheres surrealistas no México*

Aula 1: Alteridade e corporeidade: adentrando as narrativas autobiográficas e os processos de construção poética de Frida Kahlo e das artistas surrealistas

O Curso *Frida Kahlo: conexões entre mulheres surrealistas no México* teve início com a aula de Galciani Neves, curadora, professora universitária e Coordenadora de Pesquisa e Projetos em Arte do Núcleo de Cultura e Participação do Instituto Tomie Ohtake. Sob o título ***Alteridade e corporeidade: adentrando as narrativas autobiográficas e os processos de construção poética de Frida Kahlo e das artistas surrealistas***, a aula foi desenvolvida com o intuito de adentrar a exposição partindo da construção de um terreno com conceitos críticos e reflexivos, dentre eles a contextualização das mulheres na historiografia da arte tradicional, a presença do surrealismo fora da Europa e as questões relativas à construção do sujeito.

I. As mulheres na historiografia da arte

As academias de belas artes passaram a aceitar mulheres tardiamente. No Brasil as mulheres puderam frequentar a Escola Nacional de Belas Artes, criada em 1816 com o nome Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, somente a partir de 1892. Na França, cujo modelo de academia foi seguido pelo Brasil, as mulheres foram aceitas em 1897 pela École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Vale mencionar que pouco antes disso as mulheres já eram aceitas nas escolas particulares de arte, como a Académie Julian, em Paris, que se destacou justamente por representar uma alternativa às mulheres não admitidas pela École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. No México as mulheres foram paulatinamente conquistando espaço na Academia de San Carlos, mas não podiam assistir às mesmas aulas que os homens. Em 1898 foi criada uma disciplina de desenho da figura humana específica para mulheres. Todavia, o que poderia significar um avanço, na verdade, reforçou uma exclusão. Afinal, nessas aulas as mulheres estavam autorizadas ao desenho de algumas partes do corpo, como pés, mãos e rosto - raramente podiam desenhar torsos - e continuavam submetidas a critérios depreciativos de gênero.

As mulheres figuram no sistema oficial das artes desde o final do século XIX e, mesmo assim, têm sido mencionadas de modo diferenciado pelo discurso oficial. A história da arte, que consiste em escolhas que se tornaram oficiais ao longo do tempo, encobriu muitos sujeitos, principalmente as mulheres. Para dar conta da inserção da mulher no sistema da arte foi cunhado o termo “arte feminina”, inventado na França ao longo do século XIX. Essa nova categoria aglutinava a produção das mulheres artistas de acordo com critérios de gênero, subjugando as qualidades artísticas e equiparando-as aos artistas amadores. As mulheres foram isoladas de maneira depreciativa e confinadas à produção de gêneros menores, como a natureza-morta, e aos espaços domésticos.

Os críticos legitimavam a produção das mulheres por meio da comparação com a produção dos homens. Assim, as mulheres mencionadas na história da arte, quando não ocupavam o papel de musa, estavam vinculadas aos homens como aprendizes, amantes, alunas e seguidoras, raramente como criadoras autônomas. O campo da arte, que historicamente reafirma hierarquias de gênero, a partir do século XX se tornou um lugar de questionamento de hierarquias e desenvolvimento das ferramentas críticas das mulheres. Em 1971 Linda Nochlin notabilizou-se por escrever um dos primeiros artigos sobre o assunto, *Why have there been no great women artists?*, no qual abordou a invisibilidade das mulheres na historiografia da arte principalmente a partir das condições de produção e das possibilidades técnicas. A saber, um dos principais empecilhos alegados contra a admissão de mulheres nas academias era a impossibilidade do estudo do nu, visto que tal atitude conflitaria com os códigos sociais da época em questão.

THE ADVANTAGES OF BEING A WOMAN ARTIST:

Working without the pressure of success
Not having to be in shows with men
Having an escape from the art world in your 4 free-lance jobs
Knowing your career might pick up after you're eighty
Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled feminine
Not being stuck in a tenured teaching position
Seeing your ideas live on in the work of others
Having the opportunity to choose between career and motherhood
Not having to choke on those big cigars or paint in Italian suits
Having more time to work when your mate dumps you for someone younger
Being included in revised versions of art history
Not having to undergo the embarrassment of being called a genius
Getting your picture in the art magazines wearing a gorilla suit

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD

The advantages of being a woman artist, Guerrilla Girls, 1989.

As mulheres que optavam por atividades ligadas à criação intelectual encontravam diversas dificuldades e, até mesmo, impedimentos. Além das contradições ligadas às escolhas, como a convivência entre o espírito criador e o confinamento ao espaço doméstico e às atribuições familiares, havia uma hierarquia severa entre homens e mulheres. É importante abordar tais questões para que seja possível uma reflexão sobre a representatividade das mulheres no sistema de arte do México e sobre a trajetória de Frida Kahlo.

2. Conjugar o surrealismo fora da Europa

A proximidade entre o movimento Surrealista e artistas mexicanos foi marcada por alguns acontecimentos, como o encontro entre Antonin Artaud e María Izquierdo (1936), a passagem de Andre Breton pelo México (1938) e a Exposição Internacional do Surrealismo na galeria de Ines Amor (1940). Ainda assim, vale citar que as artistas mexicanas já estavam anteriormente familiarizadas com as vanguardas europeias, tanto pelas pesquisas em revistas e correspondências quanto pelas viagens e pelo contato com artistas europeus.

Andre Breton via no México uma espécie de “surrealismo nato”, principalmente devido ao fato de que o surrealismo praticado na Europa cultivava interesse por ideias de primitivismo, liberdade e ritos indígenas que coexistiam no México ainda que sem manifesto. A hiper-realidade mexicana, na época, se construía a partir de uma mescla com o fantasioso e o absurdo. Assim, planos do real e do fantástico se entrecruzavam como registros do vivido, materializando-se em elementos recontextualizados em outros cenários e lógicas de construção.

No início do século XX o México passava por um processo de construção de “mexicanidade”, produto das mudanças decorrentes da Revolução Mexicana. Enquanto os artistas homens se preocupavam com uma representação contígua a um projeto oficial de mexicanidade, algumas artistas mulheres se colocavam como o próprio sujeito da mexicanidade. Às mulheres “interessava mais ser o povo do que representar o povo”. Desse modo, junto à linha tênue que dividia real e fantástico, estava o borramento das fronteiras entre sujeito íntimo e sujeito público, principalmente por parte das mulheres. As imagens de veio surrealista, no México, funcionavam como estratégias de autoconhecimento a partir da construção de narrativas autobiográficas livres de padrões.



El abrazo de amor del Universo, la Tierra, México, Diego, yo y el señor Xólotl; Frida Kahlo, 1949.

3. A construção do sujeito

Ainda que essas mulheres tratassem do íntimo e pessoal, estavam motivadas por experiências e questões sociais e culturais. Afinal, ninguém está imune aos problemas sociais e a arte é também corroída e atravessada pela cultura. Narrar o mundo e compartilhar a experiência pessoal faz parte de uma construção num âmbito coletivo. Assim, o sujeito se constrói na relação com o outro, com o mundo, com a linguagem. As artistas se apresentaram como seres autorais enquanto seres sociais, como “sujeitos em ação enquanto autorias se constituíam”. A produção das mulheres engajadas e sensíveis à hiper-realidade mexicana constituía uma via de mão dupla. A autodefinição, a criação de si, interessava como narrativa dirigida ao outro, interessava como estratégia de “especular-se ativamente diante do mundo”.

Frida Kahlo foi a encarnação da diversidade no corpo. Incorporou personagens distintos, aglutinou e sobrepôs camadas de significação a cada sujeito encenado. A partir do uso de cores contrastantes, perspectivas inventadas e formas muito simbólicas, pintou a realidade sensível, abordou uma narrativa contida entre a realidade e a imaginação. A narrativa autobiográfica de Frida Kahlo cria tramas concomitantemente pessoais e universais. No caso de Las dos Fridas, há uma “força de indefinição e de drama” na construção. Além do sonho e do fantástico há um engajamento e uma porosidade a um contexto sócio-político-cultural específico, o que se faz notar nas indumentárias que remetem a tipos mexicanos de distintas épocas. O fantástico, em Frida, é atravessado pelo contexto.



Las dos Fridas, Frida Kahlo, 1939.



Autorretrato, Rosa Rolanda, 1952.

No Autorretrato de Rosa Rolanda (1952) vemos símbolos tradicionais do México misturados a elementos da dança e símbolos de contextos modernos vivenciados pela artista. Assim como na pintura Las dos Fridas, trata-se de um sujeito múltiplo, que encena e enfrenta as diversas camadas de identidade e não se estabiliza num modelo estanque.

Em Bridget Tichenor e Remedios Varo é perceptível o apelo ao uso de máscaras, disfarces e encenações em ambientes carregados de simbologia. Em Tichenor é característica marcante a intensificação da imensidão do espaço, enquanto que em Remedios Varo a teatralidade e a arquitetura simbólica constituem parte primordial do contexto.



Líderes, Bridget Tichenor, 1967.



Mujer saliendo del psicoanalista, Remedios Varo, 1960.

Junto à performatividade do corpo estiveram os estudos do eu e das condições que cercavam o corpo feminino, bem como experiências sensoriais e práticas de expressão. Em Lola Álvarez Bravo e

Kati Horna a encenação faz-se presente de maneira bastante potente. Além da discussão do corpo encenado há a abordagem das poéticas e políticas do espaço doméstico, negado como espaço puro e pacífico.



Oda a la necrofilia, Kati Horna, 1962.

A natureza-morta, gênero “menor” ao qual as mulheres eram direcionadas pelas academias, foi subvertido por María Izquierdo. Junto com outras artistas Izquierdo produziu as chamadas Naturezas Vivas, pinturas que abordam uma natureza cheia de erotismo, muitas vezes antropomorfizada e carregada de símbolos e potência narrativa.

Mesmo que inseridas num sistema da arte dentro do México, na época, as artistas estavam eclipsadas pelas pinturas monumentais dos nomes masculinos ligados ao muralismo, movimento que alcançou grande reconhecimento dentro e fora do México. Além disso, a associação entre as mulheres e a arte se dava, tradicionalmente, no campo do hobby.

Visto que a produção estaria ligada a critérios de gênero, presa à alcunha “arte feminina”, seria incompatível com os cânones que fosse feita de maneira profissional e ganhasse as exposições e o mercado. A partir das lógicas surrealistas as mulheres construíram um espaço alternativo para a apresentação e debate de suas obras, um espaço no qual as obras não estariam subjugadas a características de gênero, não obstante as abordassem. As mulheres construíram uma rede de relações, um território comum

de atuação onde disfarces, máscaras, religiões ocultas, magia, alquimia, sincretismo, trajes e adereços típicos funcionavam como recursos para abordar o tema da identidade, encenada e transitória, e os papéis de gênero.

Referências

NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women artists? New York: Basic Books, 1971. Disponível em: <http://davidrifkind.org/fiu/library_files/Linda%20Nochlin%20%20Why%20have%20there%20been%20no%20Great%20Women%20Artists.pdf>. Acesso em: 20 de novembro de 2015.

ROJAS, Elizabeth Fuente. Mujeres artistas en la Academia de San Carlos. Disponível em: <http://www.posgrado.unam.mx/publicaciones/ant_omnia/20/11.pdf>. Acesso em: 3 de dezembro de 2015.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. Disponível em: <<http://www.labrys.net.br/labrys11/escrivaines/anapaula.htm>>. Acesso em: 1 de dezembro de 2015.