

PERSONAE «MASCULINAS» NA VIDEOARTE DE MULHERES

Teresa Furtado

Universidade de Évora

Resumo Partindo de uma perspectiva feminista e de uma metodologia desconstrutivista, este artigo explora o modo como, desde a década de 60 até ao presente, diferentes videoartistas europeias e norte-americanas, incorporaram «masculinidades» na sua arte. Na década de 70, no âmbito da videoarte e da performance, experimentaram diferentes *personae* e trocaram os papéis culturais atribuídos ao género baseado na dicotomia masculino/feminino. Nos anos 80, as artistas da década precedente foram rejeitadas como «essencialistas» pelas teóricas do feminismo. A partir de meados da década de 80 até ao presente, assistimos a um ressurgir da paródia, do prazer e do corpo, sobretudo em vídeos de jovens artistas lésbicas que não se colocam à margem do tecido social, mas, pelo contrário, afirmam a sua alteridade com convicção e sem sentirem necessidade de validação da sua identidade de género, enquanto parte integrante do mesmo.

Palavras-chave Feminismo, videoarte, *personae*, masculinidades, transgressão.

Abstract

«Masculine» *personae* in women's video art

Starting from a feminist perspective and based on a deconstructive methodology, this article examines the way in which different European and North American video artists incorporated «masculinities» into their art. In the 70's, within the context of video art and performance, women artists experienced different *personae* and cultural role-playing ascribed to gender based on the masculine/feminine dichotomy. In the 80's, artists from the previous decade were rejected as «essentialists» by feminist theoreticians. From the mid 80's up to the present we witness a resurgence of parody, pleasure and the body, mainly in young lesbian artists' videos, which don't place themselves outside the margins of the social fabric but confidently assert their alterity feeling no need to validate their gender identity while completely integrated in the social framework.

Key-words Feminism, video art, *personae*, masculinities, transgression.

Résumé

Personae «Masculines» dans le vidéo art des femmes

A partir d'une perspective féministe et d'une méthodologie déconstructive, cet article examine la façon dont des différents artistes vidéo européennes et nord-américaines intègrent des «masculinités» dans leur art. Dans les années 70, dans le domaine de l'art vidéo et de la performance, elles ont expérimenté des différents *personae* et échangé de rôles culturels attribués au genre sur la base de la dichotomie masculin/féminin. Dans les années 80, les artistes de la décennie précédente ont été rejetés comme «essentialistes» par

les théoriciennes féministes. De la moitié des années 80 jusqu'à l'heure actuelle, nous avons assisté à une résurgence de la parodie, du plaisir et du corps, principalement dans vidéos de jeunes artistes lesbiennes qui ne se placent pas en marge du contexte social, mais, au contraire, affirment leur altérité avec conviction, sans ressentir la nécessité de validation de leur identité de genre, comme faisant partie de celui-ci.

Mots-clé Féminisme, art vidéo, *personae*, masculinités, transgression.

Introdução

Foram numerosas as mulheres artistas, atrizes, escritoras, fotógrafas, pintoras, *performers* e videoartistas que quiseram explorar as fronteiras culturais da feminilidade e incorporar masculinidades. Entre estas temos Vesta Tilley, Rosa Bonheur, George Sand, Claude Cahun e mais recentemente Eleanor Antin, Adrian Piper, Cecilia Dougherty, Nan Goldin, Cindy Sherman, Laurie Anderson, Suzie Silver e Aurora Reinhard. Houve diversos motivos e estratégias adoptados, por razões de sobrevivência material, pelo desejo de incorporar um *self* activo que a sociedade negava às mulheres, como estratégia política e transgressiva, como recusa de aceitação e actualização dos estereótipos associados aos papéis de género, como recusa do binómio masculino/feminino imposto pela normatividade heterossexual ou por uma questão de internalização da identidade de género¹ masculina.

Este ensaio apresenta como tema central as peças de vídeo de artistas europeias e norte-americanas nas quais as autoras incorporaram identidades tidas como masculinas dentro da norma heterossexual vigente. O conceito de masculinidade hegemónica ocidental², o modelo cultural ideal de masculinidade, é produzido e perpetuado através de um leque variado de textos culturais que se manifestam, nomeadamente, na televisão, imprensa, internet, publicidade e cultura popular, entre muitos outros discursos de poder. Esta ideologização das categorias sexuais, fundamentada nas diferenças biológicas, interfere no quotidiano e na função social dos sujeitos, consistindo numa forma de pensamento social que diferencia valorativamente os modelos de pessoa masculino e feminino (Amâncio, 1998).

Ao incorporarem traços da «masculinidade hegemónica» – dureza, domínio, sabedoria, controlo – as mulheres artistas transgrediram as normas da hete-

¹ Entendemos por identidade de género um conjunto de normas e comportamentos considerados socialmente adequados a cada um dos sexos (Amâncio, 1998).

² Segundo o antropólogo Miguel Vale de Almeida (2000: 15), a masculinidade hegemónica é «(...) o modelo central que subordina as masculinidades alternativas (de pessoas, grupos ou sociedades) e que é o modelo da dominação masculina, intrinsecamente monogâmica, heterossexual e reprodutiva».

rossexualidade e revelaram e desconstruíram o mito da masculinidade como algo essencial e evidente por si mesmo e como pertença exclusiva do sexo masculino (Halberstam, 1998).

A videoarte surgiu nos anos 60 e foi para as mulheres artistas um *medium* completamente novo e particularmente atractivo já que não tinha qualquer história de exclusão das mesmas. Ao contrário das demais formas artísticas, como por exemplo o cinema, estava livre dos códigos estéticos criados essencialmente pelos artistas e críticos de arte masculinos. Possibilitou rapidamente a passagem das mulheres do seu status passivo enquanto imagens, objectos do olhar masculino, a criadoras activas de imagens.

Estas artistas recorreram a diversas estratégias formais e conceptuais que desafiaram o poder patriarcal, influenciadas pelos debates culturais feministas sobre questões de género. Contribuíram para enriquecer as teorias feministas ao demonstrarem que, também no âmbito da arena artística, a masculinidade dominante opera como uma norma de género, sendo somente uma construção cultural, e, tal como a feminilidade, não é natural nem universal (*ibid.*, 1998).

A nossa análise recorre a uma metodologia feminista desconstrutiva – em oposição à essencialista que sublinha a existência dos pólos feminino e masculino, valorizando o primeiro – e pretende abraçar as diferentes estratégias transgressoras utilizadas pelas artistas. Procuramos ao longo deste ensaio contribuir para a análise da videoarte realizada por mulheres artistas que, no nosso entender, não foi ainda suficientemente estudada. Já em meados da década de 80, a investigadora e videoartista Catherine Elwes (1985: 190) referia um fenómeno que continua a ser pertinente nos nossos dias: «temas de espectadorismo feminino, sexualidade e (des)locação são ainda pobremente teorizados em relação à performance e ao vídeo que é assumido em geral operar do mesmo modo que o filme».

Videopersonae masculinas

Desde a década de 70 que numerosas investigadoras feministas vinham recorrendo às teorias da psicanálise para entender o modo como a masculinidade e feminilidade eram construídas pelos discursos patriarcais essencialistas vigentes na cultura ocidental. Laura Mulvey é uma autora feminista pioneira na análise da relação do aparelho cinemático com a diferença sexual. Segundo Mulvey (1973), o cinema era estruturado de acordo com fantasias masculinas voyeuristas e fetichistas. No seu artigo icónico «Visual Pleasures and Narrative Cinema» de 1973, afirma que o olhar controlador fetichista e voyeurista no cinema é masculino. Os espectadores são voyeurs privilegiados do espectáculo erótico que é o espaço obscurecido da sala de cinema encorajados a identificar-se com o olhar narcísico do herói. À heroína, o objecto passivo do olhar de ambos, tal como à espectadora mulher, era-lhe negado o olhar activo.

No âmbito da videoarte as artistas recorreram ao potencial reflexivo do vídeo, à sua capacidade de funcionar como espelho das suas diferentes subjectividades, para dialogarem com as suas potenciais *personae* e desafiarem a existência de identidades fixas normativas. Ligando a câmara a um monitor era possível, pela primeira vez, o visionamento imediato do registo efectuado em tempo real, algo que o filme não podia oferecer pois demorava semanas a ser revelado. Esta natureza reflexiva do vídeo, no sentido da imagem registada ser prontamente devolvida ao artista, adequava-se ao novo trabalho auto-reflexivo das mulheres pois permitia uma consciência crítica quase instantânea do registo efectuado. A arte feminista propunha-se criar uma imagem activa e dialogante da mulher. O movimento das mulheres da segunda vaga, que se iniciou na década de 60, recorreu a duas importantes estratégias (Elwes, 1985: 175). A primeira foi o activismo político colectivo, já utilizada anteriormente pelas sufragistas da primeira vaga³, que se manifestou nos movimentos pelos direitos civis das mulheres, e a segunda a exploração da subjectividade individual por meio da auto-análise, consubstanciada na famosa frase «o pessoal é político»⁴.

A artista americana de origem judaica Eleanor Antin descreve assim a sua noção de identidade no artigo «Autobiography of the Artist as an Autobiographer» publicado no Journal of the Los Angeles Institute of Contemporary Art, em Outubro de 1974 (Bloom e Fox, 1999: 58):

Eu estou interessada em definir os limites de mim própria, isto significa mover-me para fora, para dentro, para cima e para baixo das fronteiras de mim própria. Os auxiliares comuns para a autodefinição – sexo, idade, talento, tempo e espaço – são apenas limitações tirânicas sobre a minha liberdade de escolha (...).

Para Antin, inventar novas identidades foi a base da sua vida artística durante cerca de duas décadas. Nos seus vídeos e performances ao vivo trocou frequentemente os papéis culturais atribuídos ao género baseado na dicotomia masculino/feminino. Parafraseando Lisa Bloom (1999), as questões de género, bem como de etnicidade, estão sempre presentes no trabalho desta artista norte-americana de origem judaica. As suas histórias têm como protagonistas um elenco recorrente de *personae* – bailarina, estrela de cinema negra, enfermeira, e rei – que exploram diferentes aspectos da sua própria identidade.

A primeira *persona* que Antin explorou foi o seu *self* masculino idealizado e «perfeito», o homem arquetípico, o Rei. O assumir, por Antin, de um género que

³ Segundo Conceição Nogueira (2001: 135), «As principais reivindicações desta vaga [primeira] foram essencialmente pelo direito ao voto, pelo qual o movimento sufragista se caracterizou e pelo acesso ao estatuto de sujeito jurídico».

⁴ As feministas na década de 70 exigiram que assuntos considerados apolíticos segundo as perspectivas patriarcais dominantes, respeitantes à arena do pessoal e privado – como a sexualidade, a violência e a escravatura doméstica – «constituíssem matéria de deliberação pública, considerando que a sua privatização apenas as trivializa» (Maria João Silveirinha, 2006: 67).

não lhe era atribuído socialmente tinha como suporte teórico o postulado do movimento das mulheres que afirmava que o género era uma construção cultural e não um facto biológico. A artista acrescentou ao seu próprio rosto uma barba postiça, pedaço a pedaço e documentou esta transformação na sua videoperformance «The King», de 1972. Mais tarde, em 1974/75, desenvolveu outra *persona* baseada no retrato de Carlos I, rei de Inglaterra, por Van Dyke, o «King of Solana Beach».

A artista e filósofa afro-americana Adrian Piper criou, entre 1972 e 1976, a performance «The Mythic Being Cycle I» em que se travestia como homem para analisar o que o *self* podia significar dentro das normas sociais e políticas vigentes. Parafrazeando a autora feminista Lucy Lippard (1980: 5), o seu trabalho artístico tem como tema central a auto-análise e as fronteiras sociais provocadas pela xenofobia, racismo, sexismo e classicismo, tecendo comentários devastadores ao sistema social norte-americano. No texto «Some Political Self-Reflections» escrito por Piper (1980: 39), a artista refere que «A emergência completa da individualidade e autoconsciência pessoal é ao mesmo tempo a emergência da comunidade política e do empenho político».

Neste vídeo a artista, incorporando a *persona* de um jovem rapaz negro, veste-se com roupas afro, óculos escuros e bigode enquanto fuma um *Tiparillo*. Passeia-se por diferentes locais à volta da cidade dizendo um mantra – excertos do seu diário pessoal – e é seguida por curiosos atraídos pelo equipamento e pelos operadores de vídeo que a filmavam. Nesta videoperformance a artista questiona-se sobre o modo como a sua máscara, que intencionalmente transgride as normas de género, classe e raça, vai condicionar as percepções do público.

Em 1972 o crítico de arte britânico John Berger escreveu na sua obra «*Ways of Seeing*» que a performance era uma condição básica de ser mulher pelo que não carecia da presença de uma audiência real. Parafrazeando este autor, o carácter forte ou fraco da presença de um homem reflecte o poder físico, moral, temperamental, económico, social e sexual que exerce sobre os outros. Pelo contrário a presença de uma mulher, nos seus gestos, voz, opiniões, expressões e vestuário, reflecte a sua atitude para consigo mesma e o seu grau de vulnerabilidade perante os outros. Citando Berger (1999: 50), «Está quase sempre acompanhada pela imagem que tem de si. Desde a mais tenra idade, ela foi educada e persuadida a ver o que faz». A mulher incorpora dentro de si o vigilante e a vigiada. Elwes (1985: 170), mais tarde, acrescentaria que o terceiro elemento constitutivo da mulher é a pequena porção de subjectividade própria que consegue resistir à normalização, «A imagem [cultural] que nós [as mulheres] continuamos a produzir, não é criada por nós, mas as capacidades que desenvolvemos para a incorporação da «feminilidade» podem e devem ser exploradas para os nossos próprios fins». Segundo Elwes, devemos sair do velho esquema do vigilante e da vigiada, usurpando a autoridade do vigilante patriarcal e começando a representar os nossos próprios papéis.

Em 1976, Piper realizou uma performance vídeo no Whitney Museum de Nova Iorque intitulada «Some Reflective Surfaces», a primeira da artista orien-

tada especificamente para uma audiência, que traduz de um modo eficaz esta questão (*ibid.*, 1985). Com um bigode pintado, Piper dança ao som de uma banda sonora que combina três registos áudio diferentes. O primeiro é uma narrativa contada por si própria sobre a sua experiência como *go go dancer* nos bares de Nova Iorque em meados dos anos 60, o segundo é a música «Respect» da cantora Aretha Franklin, e a terceira a voz de um homem – o seu vigilante internalizado a que se refere Berger – que criticava os seus movimentos. A artista corrigia de seguida os seus movimentos de acordo com as ordens patriarcais.

No mesmo período da década de 70, a artista alemã de origem checa Katharina Sieverding explora, tal como as suas colegas norte-americanas, a relação entre identidade e cultura. O seu trabalho absorve, sintetiza e comenta a relação do indivíduo com a sociedade tecnológica. O sujeito, no seu trabalho artístico autobiográfico, apresenta-se como um centro de resistência a qualquer catalogação dentro das matrizes culturais e políticas normativas ocidentais. A artista, como refere Abigail Solomon Godeau (Peipon, 2007: 299), apresenta como tema central da sua obra o conceito de máscara e «sugere a intenção consciente de colocar em primeiro plano a contingência, maleabilidade e mobilidade da identidade feminina (...) [não obstante] o seu uso de uma escala gigantesca, sugere, por outro lado, uma focalização sobre si própria enquanto *persona*». A sua peça «Transformer», realizada em 1973/74, compõe-se de um conjunto de dois trabalhos, um constituído por uma instalação de fotografias e outro por uma projecção. O segundo consiste na projecção de três imagens lado a lado, uma da artista, outra do seu colaborador Klaus Mettig e, por último, uma terceira que combina os rostos de Sieverding e de Mettig numa nova identidade de género. Os rostos metamorfoseiam-se de fotograma para fotograma consoante a pose, a luz, a maquilhagem e outras manipulações técnicas da imagem como o efeito de silhueta, o alto contraste e o muito grande plano. Daqui resultam novos rostos que desconstroem a noção de um *self* unificado e exploram a posição desse novo Outro. A questão do olhar é também central no seu trabalho. Embora utilizando a técnica cinemática do grande-plano estático e fetichista, a artista confronta-nos com o seu olhar controlador, não permitindo ao espectador qualquer voyeurismo ou fetichismo.

De meados dos anos 70 a meados dos 80, muitas artistas feministas, como Martha Rosler, Mary Kelly, Barbara Kruger, influenciadas pelas teorias do pós-estruturalismo e da psicanálise, distanciaram-se do movimento de mulheres artistas dos anos 60 e 70. Criticaram a celebração por estas artistas de uma feminilidade inata e a recuperação de uma cultura tradicional feminina, crua, visceral e emotiva que levava as mulheres a separar a esfera cultural da biológica. Duvidavam do potencial subversivo do feminino pois temiam que as mulheres fossem excluídas das teorias da linguagem. O ensaio psicanalítico, determinante para a revisão das teorias essencialistas sobre masculinidade e feminilidade pelas teóricas feministas da década de 80, «Womanliness as a Masquerade» foi escrito em 1929 pela psicanalista Joan Riviere, colega de Freud. Este ensaio foi publicado

no número 10 do *Jornal Internacional de Psicanálise*, e apresenta como tema central o estudo de caso de uma mulher, profissional de sucesso, que procura a confiança dos homens através do *flirt*. Segundo a perspectiva freudiana de Riviere, ela desempenha o papel da feminilidade para evitar a ansiedade e também o castigo por parte dos homens. O seu sucesso «masculino» torna-a fálica mas ela, com receio de represálias, tenta escondê-lo por meio do *flirt*, desempenhando o papel de uma identidade «feminina» falsa. Para Riviere (2004: 131), não existe diferença entre feminilidade genuína e mascarada. A feminilidade é construída de acordo com códigos sociais através dos quais o sujeito feminino se torna mulher por um processo de mimese.

Na década de 80, a questão da feminilidade enquanto máscara bem como as teorias do olhar, continuaram a ser debatidas pelas autoras feministas do cinema que refutaram Mulvey. Mary Ann Doane, no seu ensaio de 1982 «Film and Masquerade: Theorizing the Female Spectator», acrescentaria às teorias de Mulvey que a diferença da posição entre homem e mulher não era apenas entre actividade e passividade, como argumentara Mulvey, mas sobretudo entre distância e proximidade em relação à imagem de si próprios no ecrã. Nos finais dos anos 80, Teresa De Lauretis, Annette Kuhn e a própria Mulvey, reconheceram que o modelo da mulher espectadora, ora experimentando uma identificação passiva com o objecto mulher no ecrã ora adoptando uma posição masculina activa à custa da abdicação do seu próprio género, era profundamente limitador. Segundo estas autoras são possíveis leituras da imagem cinematográfica da mulher a partir de posições críticas das/os espectadores.

Paródia e transgressão da cultura popular

Na década de 90 a arte e a cultura popular relacionaram-se de um modo simbiótico. Foram várias as mulheres artistas que se dedicaram a expor os estereótipos ligados ao género no contexto da cultura popular. Constituíram um núcleo de resistência aos *media* enquanto meios de formação social e foi neste tecido de oposição que surgiu na videoarte de mulheres uma tendência fundamentalmente paródica.

No seu ensaio «Female Transgression», de 1996, a autora Laura Kipnis refere que a técnica da inversão – um termo frequentemente utilizado pelo discurso psicanalítico quando se refere à homossexualidade – na medida em que não é considerado em si uma norma, pode ser uma estratégia política e estética para subverter as identidades fixas de homem e mulher. Segundo Kipnis (1996), existe um corpo crescente de vídeo informado por uma política *queer* que utiliza esta estratégia ao inverter as normas da heterossexualidade. Associa ainda à técnica de inversão a estética do grotesco, desenvolvida pelo teórico russo Mikhail Bakhtin. Este autor celebra o marginal e o festivo, a paródia e o exagero, e realça a exposição escandalosa do corpo e das máscaras de género e de tudo o que a

sociedade considera inapropriado para mostrar na esfera pública. Kipnis (*ibid.*: 341) adota o grotesco como estratégia feminista.

A artista americana Cecilia Dougherty explora as relações familiares, a troca de papéis de género, a identidade lésbica e a cultura popular. Utiliza estratégias do documentário e da biografia para analisar o modo como os ícones da cultura popular são construídos no contexto social. Na sua peça «*Grapefruit*», de 1989, baseia-se no livro homónimo escrito por Yoko Ono em 1964, um livro experimental ligado ao grupo Fluxus, de desenhos e projectos artísticos com instruções para os leitores. A narrativa do vídeo, que se desenvolve à volta de momentos cómicos da história de Lennon e Ono, não é linear mas fracturada, e inclui reinterpretações performativas paralelas. Ao elenco, formado por um grupo de mulheres e um dançarino homem, foi pedido pela artista que representassem episódios ruidosos das vidas dos Beatles e de Ono dos finais dos anos 60. Uma nova narrativa sobre o conto mítico dos Beatles emerge da combinação das recriações de mulheres *drag* dos anos 80. Nesta peça, a subcultura lésbica dos anos 80 apropria-se do território mítico heterossexual da cultura popular que consagrou os Beatles, os famosos rapazes cantores. Ao transgredir as normas de género da cultura popular, contribui para o entendimento do modo como esta constrói a diferença sexual ao elevar a estrelas figuras masculinas da música pop. Segundo a investigadora e videartista Vanalyne Green (2006), Dougherty habita literalmente a cultura dominante e reinventa um espaço social que inclui aqueles que se desviam da norma heterossexual. Green (*ibid.*: 27) considera a abordagem desta artista como uma invasão à cultura dominante.

É de salientar que já em 1972 a artista norte-americana Steina Vasulka parodiara os Beatles na sua peça de vídeo intitulada «*Let it Be*». A artista, retira a canção do seu contexto usual e atribui-lhe um tom perverso, ao cantar dessincronizada e ao mostrar um grande plano dos seus dentes e rosto contorcidos. Esta performance é simultaneamente agressiva, sensual e transgressora – a Virgem Maria é nomeada ao longo da música.

A artista norte-americana Suzie Silver investiga questões de género e sexualidade, no seu vídeo «*A Spy (Hester Reeve Does The Doors)*», de 1992, parodia de igual modo o mundo masculino do rock and roll. A artista *drag* Hester Reeve, em tronco nu, envergando uma barba e uma coroa de espinhos, mascarada de Jesus Cristo, acompanhada por raparigas em cuecas pretas que lembram os filmes pornográficos dos anos 60, canta a música erótica dos Doors «*Eu sou um espião na casa do amor. Eu sei o sonho com que tu sonhas, eu conheço o teu medo secreto mais profundo (...)*», referindo-se os desejos que nós tentamos reprimir e esconder de nós próprias/os e das/os outras/os. Ambos os cultos patriarcais do *rock and roll* e do cristianismo são aqui parodiados e transgredidos ao ser inserida uma mulher como protagonista central, conseguindo-se assim a descentralização do género masculino. Kipnis (1996) analisa esta obra e para isso recorre ao filme de Oliver Stone «*Doors*», e à relação entre o *rock and roll* americano dos anos 60 e a apologia de uma sexualidade mascu-

lina – *rock is cock* – em torno da qual se organizava a feminina. Este vídeo recorre à estética do grotesco pela paródia de género, a sua provocação à religião, pelo corpo feminino *drag* transgressor, pelo seu excesso e vulgaridade. A audiência é convidada ao espectáculo do olhar em lugar de o criticar ou subverter, como havia sido feito pelos discursos feministas da década de 80. Silver, juntamente com outras jovens videoartistas como Sadie Benning e Cecilia Condit, na sua maioria lésbicas, ao confrontarem-se com temas de sexo e representação rejeitam as máximas da teoria do filme feminista sobre o prazer visual e o olhar masculino. Os discursos moralistas das feministas, as suas interdições contra a sexualidade, humor, cultura popular e prazer fizeram com que o feminismo perdesse apoiantes. Segundo Kipnis (*ibid*: 334), as novas gerações de videoartistas recusam as já conhecidas «figurações feministas como opressor/vítima, sujeito que olha/sujeito que é olhado, pornografia masculina/erotismo feminino e em vez disso inventam novas formas políticas e tacteiam em direcção a novas formas de conhecimento e a novos temas políticos». O vídeo de Silver apresenta uma alternativa a uma cultura que organiza as suas indústrias da representação da diferença sexual em torno do poder fálico e ainda aos ditames do feminismo da década de 80 que excluía, do campo da representação, o desejo e a sexualidade da mulher.

Jane Gaines e bell hooks criticaram também as teorias feministas que recorriam a modelos freudianos e lacanianos da psicanálise e se baseavam apenas em critérios de género, negligenciando os de classe, raça e sexualidade. Tais teorias, esqueciam-se do modo como as mulheres de diferentes proveniências sócio-históricas experimentavam sistemas opressores. A sua história e o seu olhar haviam sido excluídos destes estudos que adoptavam uma perspectiva de mulher ocidental, branca e de classe média. A experiência das artistas dos anos 60 e 70 viria também a ser reabilitada e entendida como «essencialismo estratégico», nos anos 90, por jovens artistas que criticaram as teóricas dos anos 80 pelo seu didactismo e limitações emocionais. Citando a autora Helena Reckitt (2001: 11), estas artistas empregaram «um espírito refrescante de radicalismo político, um prazer visceral nas imagens e materiais, e uma articulação directa da experiência subjectiva».

Videomachona

Na década de 90 Judith Butler em conjunto com outras autoras, tais como Judith Halberstam, Eve Kosofsky Sedgwick e Laura Kipnis, contribuíram para a criação de ferramentas conceptuais indispensáveis para a análise e compreensão dos trabalhos de artistas que endereçam as questões *queer*.

Butler (2008) atacou o essencialismo da teoria feminista francesa e o estruturalismo em que este se baseava. Questionou as distinções tradicionais feministas entre sexo e género, argumentando que os conceitos básicos deste discurso são eles próprios produzidos por relações de poder. Destacou a linguagem da perfor-

mance e da performatividade e preteriu a da psicanálise, teoria que tinha sido fundamental para os argumentos dos anos 80. Segundo Peggy Phelan (2001: 43), Butler «demonstrou que a identidade de género era necessariamente instável e inacabada, uma performance permanentemente em curso». A identidade dos indivíduos constituía-se como norma, era naturalizada por meio da identificação com outros indivíduos e da repetição performativa da mesma. Todavia, a repetição e identificação performativa poderia servir os interesses da cultura conservadora, estabelecendo a heterossexualidade como regra obrigatória ou, alternativamente, resistir à significação cultural dominante e reforçar e revelar as suas ficções. Butler recorreu à ideia de «pastiche» de Fredric Jameson, entendida como uma forma pós-moderna do conceito de paródia, para definir o lesbianismo como uma paródia à heterossexualidade. O lesbianismo é uma paródia às normas da cultura heterossexual e a autora recusa o catalogar das lésbicas como o «outro» em relação à heterossexualidade. Além do mais, adopta o conceito de máscara de feminilidade de Riviere como estratégia para preservar ou, pelo contrário, transgredir as normas da heterossexualidade.

Segundo a autora Judith Halberstam (1998), a masculinidade feminina tem sido ignorada tanto pela cultura em geral como pelos estudos académicos da masculinidade. Por motivos ideológicos, tem sido associada ao indivíduo homem, ao poder do estado, ao privilégio social, à hereditariedade e à dominação. A «masculinidade dominante» surge da relação naturalizada entre sexo masculino e poder, não obstante, contaminada por factores como a classe e a raça que a atravessam e dividem o seu poder. A masculinidade torna-se possível de investigar quando deixa o corpo masculino de classe média branca e emerge nas masculinidades alternativas de lésbicas e transexuais «mulher/homem». O sexismo e a misoginia não são necessariamente características da masculinidade, embora historicamente seja difícil, se não impossível, desenredar a masculinidade da opressão da mulher. Halberstam argumenta que o desvio do género pelas raparigas é muito mais facilmente tolerado pela sociedade que o desvio do género pelos rapazes, e tende a ser associado com um desejo «natural» pelas liberdades e mobilidades gozadas pelos rapazes. A «maria-rapaz» é aceite socialmente enquanto não atinge a puberdade mas logo que esta começa, é exigida à rapariga comportamentos sociais que se conformem com os do seu género. A adolescência para os rapazes representa um ritual de passagem para um maior poder social mas para as raparigas é uma lição sobre constrangimento, castigo e repressão. Neste período, os instintos de maria-rapaz de muitas raparigas são remodelados em feminilidades condescendentes. Parafraseando Halberstam (*ibid*: 6), é surpreendente que sob tanta repressão social algumas raparigas emirjam no final da adolescência como mulheres masculinas.

Dougherty, no seu vídeo «Gay Tape: Butch and Femme», de 1985 explora as atitudes em relação à mulher «machona» na comunidade lésbica de Oakland na Califórnia. Este documentário consiste no registo de uma série de monólogos de quatro mulheres, clientes habituais de um bar para lésbicas, sobre o «performati-

var» do papel de «machona», (Green, 2006). O olhar controlador da câmara é anulado pela falta de direcção intencional da parte da artista em relação às protagonistas. Os monólogos não são planeados nem ensaiados, são sinceros e frequentemente contraditórios. A artista abdica de autoria em favor da revelação e evita retirar conclusões – as protagonistas existem como peritas no seu campo bem como indivíduos e podem dizer tudo o que lhes ocorra. Elas falam de modo improvisado sobre as suas amantes, os detalhes das suas identidades sexuais e as suas fantasias. A artista cria vídeos e filmes focados sobre os temas do lesbianismo e da cultura popular. Enquanto que nos seus primeiros trabalhos coloca o lesbianismo num território cultural separado da cultura dominante, nestes retrata a experiência lésbica no contexto do quotidiano familiar e social.

E é também contra a norma da masculinidade dominante que a artista finlandesa Aurora Reinhard convoca, na sua peça de vídeo «Boygirl», de 2002, três mulheres para falarem sobre as suas experiências e dar voz às comunidades de lésbicas. Este vídeo, que lida com temas de identidade, marginalidade e alteridade, foi apresentado pela artista no seminário «Act Out: Vídeo Performativo de Mulheres Artistas Nórdicas», que decorreu em Novembro de 2008 na Universidade de Évora. No seu trabalho a artista analisa o modo como as identidades de género são construídas e representadas socialmente. O seu modo de filmar não intrusivo, a partir de um ponto de vista fixo, sem recorrer a artifícios tecnológicos e cenografias, distancia estas imagens do realismo ilusório dos *reality show* televisivos que enfatizam e estigmatizam a diferença. Aqui é enfatizada a narrativa e não a imagem. As raparigas são as heroínas do filme, com quem sentimos familiaridade e empatia, assim que começam a falar. A artista, cujo corpo e voz se encontram ausentes, ao excluir-se da imagem, possibilita que o espectador se sente no seu lugar e que também ele coloque questões sobre o quotidiano destas raparigas. As fronteiras entre o lesbianismo, entendido como o «outro» lado da heterossexualidade, e a norma heterossexual vigente, são diluídas ao longo de todo o vídeo. Este vídeo mostra-nos o modo como estas raparigas se estabelecem a si mesmas como indivíduos, com identidades de género próprias que expõem a artificialidade da estrutura da heterossexualidade. Todas elas experimentam diferentes tipos de identidades de género. Uma das raparigas sente-se como um rapaz enclausurado num corpo de rapariga, outra não se sente nem como homem nem como mulher e a última delas recusa ser catalogada por meio das categorias heterossexuais e reivindica ser uma espécie de meio-termo: «Talvez eu seja simplesmente esplendidamente andrógina». Todas elas sentem que ao entrarem no mundo dos homens podem expandir as suas possibilidades ao se afastarem da posição feminina que as prende mais à aparência e normas sociais constrangedoras.

Conclusão

A partir de meados da década de 60, a videoarte, um *medium* novo e atractivo, que não possuía, como as demais formas artísticas, uma história de exclusão das mulheres artistas, possibilitou a passagem das mulheres do seu status passivo, enquanto imagens, a criadoras activas. No âmbito da videoarte e performance, artistas como Antin, Piper, Sieverding e Vasulka, influenciadas pelas teorias do feminismo da segunda vaga, questionaram os papéis sociais das mulheres e o pensamento social sobre o conceito de «Mulher». Criaram registos autobiográficos e experimentaram diferentes *personae* relacionadas com o género, raça e etnicidade, entre as quais as máscaras de «masculinidade». As artistas trocaram nas suas performances os papéis culturais atribuídos ao género baseado na dicotomia masculino/feminino, assumindo *personae* masculinas. Não tinham uma imagem ou paradigma único como alternativa à norma mas, ao despirem o colete de forças da norma e ao analisarem o que o *self* podia significar dentro dos preceitos sociais e políticos vigentes, as mulheres descobriram que podiam conceber-se a si próprias como criadoras da sua identidade e destino. Mulvey, autora feminista pioneira na análise da relação do aparelho cinemático com a diferença sexual, influenciou esta geração de artistas ao defender que o olhar controlador fetichista e voyeurista no cinema é masculino e que a mulher espectadora ora experimentava uma identificação passiva com o objecto mulher no ecrã ora adoptava uma posição masculina activa abdicando da sua identidade. O crítico de arte John Berger argumentou ainda que a mulher incorporava dentro de si o vigilante patriarcal e a vigiada. Mais tarde, Elwes defendeu que as mulheres deviam rejeitar esse modelo, usurpar a autoridade do vigilante patriarcal e representar os seus próprios papéis.

Nos anos 80, as artistas da década precedente foram rejeitadas como «essencialistas» pelas teóricas do feminismo, quando estas últimas adoptaram as teorias da psicanálise e pós-estruturalismo, e consideraram que a imagem do corpo feminino na arte devia ser evitada devido ao investimento masculino nessas representações. Além do mais, entenderam a autobiografia como um gesto individualista. O conceito da «feminilidade enquanto máscara» da psicanalista Joan Riviere, colega de Freud, foi determinante para a construção das teorias feministas do cinema de autoras como Doane, Kuhn e Lauretis que nos finais da década refutaram Mulvey e defenderam que são possíveis leituras da imagem cinemática da mulher a partir de posições críticas das/os espectadoras/os.

De meados da década de 80 até ao presente, assistimos a um ressurgir da paródia, do grotesco, do espectáculo do olhar, do prazer e do corpo, sobretudo em vídeos de jovens artistas lésbicas que não se colocam à margem, incluindo-se no tecido social.

Nos anos 90, a arte e a cultura popular relacionaram-se de um modo simbiótico. Artistas como Dougherty e Silver expuseram os estereótipos ligados ao

género no contexto do território mítico heterossexual da cultura popular que cria as suas indústrias da representação da diferença sexual em torno do poder fálico.

Silver, Benning, Condit e Dougherty, adoptaram de novo na videoarte os temas de sexo e representação do corpo da mulher. Rejeitaram a censura das teóricas feministas da década anterior sobre o prazer visual e a exclusividade do olhar masculino. Na área da videoarte de carácter documental, Reinhard e Dougherty retrataram a experiência lésbica no contexto do quotidiano familiar e social. Contribuíram com importantes peças de vídeo para o desmistificar do lesbianismo enquanto o «outro» da heterossexualidade e que expõem a artificialidade desta última estrutura.

Autoras como Butler, Gaines, hooks, Halberstam e Kipnis criaram ferramentas conceptuais indispensáveis para a análise e compreensão dos trabalhos de artistas que endereçam as questões *queer*. Gaines e hooks criticaram as teorias feministas que recorriam a modelos freudianos e lacanianos da psicanálise e se baseavam em critérios dicotómicos de género, negligenciando os de classe, raça e sexualidade. Butler atacou a teoria feminista francesa e defendeu que a identidade de género dos indivíduos se constituía socialmente como norma, sendo naturalizada por meio da identificação com outros sujeitos e da repetição performativa da mesma, e sendo instável e inacabada. Definiu o lesbianismo como uma paródia à heterossexualidade e recusou catalogá-lo como o «outro» da heterossexualidade. Halberstam argumentou que a masculinidade feminina tem sido ignorada pela sociedade em geral e pela investigação académica. A masculinidade hegemónica surge da relação naturalizada entre sexo masculino, poder do estado, privilégio social, hereditariedade e dominação e é contaminada por factores como a classe e a raça que a permeiam e desviam o seu poder. A masculinidade deve, deste modo, ser analisada nas masculinidades alternativas de lésbicas e transexuais.

Assim, a história da videoarte tem-nos apresentado uma incorporação progressiva de «masculinidades» pelas mulheres artistas. Esta passou de um registo experimental de troca de papéis de género, na década de 70, para a integração gradual e naturalização das «masculinidades», em particular por jovens artistas lésbicas desde meados da década de 80 até à actualidade. À medida que os conceitos de identidade se tornam cada vez menos estáveis, a crença de que a identidade de género é permanente e opressiva «parece» desaparecer do campo académico e da arena artística. Todavia, existe ainda, no que respeita à transformação das categorias de género, um enorme fosso entre o que é possível conceber ao nível da teoria e da arte e a experiência prática dos indivíduos no campo do quotidiano social.

Referências Bibliográficas

- Almeida, Miguel Vale de (2000), *Senhores de Si: Uma interpretação Antropológica da Masculinidade*, Lisboa, Fim de Século Edições, Lda.
- Amâncio, Lígia (1998), *Masculino e Feminino: A construção social da diferença*, Lisboa, Edições Afrontamento.
- Berger, John (1999), *Modos de Ver*, Lisboa, Edições 70.
- Bloom, Lisa; Fox, Howard N. (1999), *Eleanor Antin*, California, Los Angeles County Museum of Art.
- Butler, Judith (2008), *Gender Trouble*, New York, Routledge.
- De Lauretis, Teresa (1987), *Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction*, Bloomington, Indiana University Press.
- Doane, Mary Ann (1991), *Femmes Fatales: Feminism, film theory, and psychoanalysis*, London, Routledge.
- Dougherty, Cecilia, *Cecilia Dougherty*, [em linha] disponível em <http://www.ceciliadougherty.com> [consultado em 21.01.2009].
- Elwes, Catherine (1985), «Floating Femininity: A Look at Performance Art by Women» (164-193), in Kent, Sarah; Morreau, Jacqueline (eds.), *Women's Images of Men* [Cat.], New York, Writers and Readers Publishing.
- Elwes, Catherine (1996), «The pursuit of the personal in British Video Art», in Julia Knight (ed.), *Diverse Practices: A Critical Reader on British Video Art* (261-290), London, The Arts Council of England.
- Green, Vanalyne, «Vertical Hold: A History of Women's Video Art» in *Feedback: The Video Data Bank Catalog of Video Art and Artist Interviews* (23-30), Philadelphia, Temple University Press.
- Halberstam, Judith (1998), *Female Masculinity*, New York, Duke University Press.
- Kipnis, Laura (1996), «Female Transgression», in Renov, Michael; Suderburg, Erika (eds.), *Resolutions: Contemporary Video Practices* (333-345), Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Lippard, Lucy R. (1980), *Issue: Social Strategies by Women Artists* [Cat.], London, Institute of Contemporary Art.
- Mulvey, Laura (1989), *Visual and Other Pleasures*, London, The Macmillan Press Ltd.
- Nogueira, Conceição (2001), *Um novo Olhar sobre as Relações Sociais de Género: Feminismo e Perspectivas Críticas na Psicologia Social*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- Peipon, Corrina (2007), «Katharina Sieverding» in Butler, Cornelia (org.), *Wack! Art and the Feminist Revolution* (299-300), [Cat.], Los Angeles, The Museum of Contemporary Art.
- Phelan, Peggy (2001), «Survey» (15-39), in Reckitt, Helena; Phelan, Peggy (eds.), *Art and Feminism*, London, Phaidon Press.
- Piper, Adrian (1980), «Some Political Self-Reflections», in Lippard, Lucy R., *Issue: Social Strategies by Women Artists* (38-39), [Cat.], London, Institute of Contemporary Art.
- Piper, Adrian, *Adrian Piper Research Archive*, [em linha] disponível em <http://adrianpiper.org> [consultado em 01.02.2009].
- Reckitt, Helena (2001), «Preface» (11-14), in Reckitt, Helena; Phelan, Peggy (eds.), *Art and Feminism*, London, Phaidon Press.

- Riviere, Joan (2004), «Womanliness as Masquerade» (127-138), in Hinshelwood, R. D. (ed.), *Influential Papers from the 1920s*, London, Karnac.
- Silveirinha, Maria João (2006), «Obliterando o “Político”: O “Pessoal” no Espaço Público Mediatizado», in *ex æquo*, 14 , 67-92.
- Troy, Maria (2002), *I say I am: Women’s performance video from the 1970s*, [em linha], disponível em <http://www.vdb.org/resources/isayiam.pdf>, [consultado em 17.04.2004].

Teresa Furtado é videoartista, Professora Assistente no Curso de Artes Visuais-Multimédia e investigadora no Centro de História de Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora. Usufruiu de uma bolsa de doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito da preparação de uma tese teórico-prática na área da videoarte feminina intitulada *Estratégias Transgressoras na Videoarte de Mulheres. Crítica e Subversão das Estruturas Patriarcais Ocidentais*.

Correio electrónico: tvf@uevora.pt.

Artigo recebido em 30 de Abril de 2009 e aceite para publicação em 24 de Junho de 2009.