

**SOBRE SER LÉSBICA E ARTISTA:
REFLEXÕES SOBRE FOTOGRAFIA DE ALICE AUSTEN**

**BEING LESBIAN AND ARTIST:
REFLECTIONS ABOUT ALICE AUSTEN'S PHOTOGRAPHY**

Lívia Auler / UFRGS

RESUMO

A partir de revelações de que mulheres artistas sempre produziram, mas foram largamente ignoradas na história da arte, reflito inicialmente sobre a dupla invisibilidade da artista lésbica. Para isso, sustento-me em textos de historiadoras da arte que tiveram importantíssimo valor ao impulsionar essas discussões, junto com a onda feminista dos anos 1970, e também de escritoras lésbicas, que expressam a condição de marginalidade das mesmas. Como provocação para esta escrita, trago uma imagem feita por Alice Austen, fotógrafa lésbica que atuou no final do século XIX e início do século XX. A partir da fotografia "Trude & I", são feitas diversas relações, reflexões e indagações sobre o assunto que me proponho investigar. O que uma mulher lésbica – aqui, especialmente a artista – precisa fazer para ser vista, considerada e respeitada?

PALAVRAS-CHAVE: História da arte, Artes visuais, Lesbianidade, Mulheres artistas, Artistas lésbicas

ABSTRACT

From revelations that female artists have always produced, but were largely ignored in art history, I initially reflect on the double invisibility of the lesbian artist. I rely on texts by art historians that have been extremely important in promoting these discussions, along with the feminist wave of the 70s, and also by lesbian writers, who express their marginality. As a provocation to this writing, I bring an image made by Alice Austen, a lesbian photographer who acted in the late nineteenth and early twentieth centuries. From the photograph "Trude & I" are made several relations, reflections and inquiries on the subject that I propose to investigate. What does a lesbian woman - here, especially the artist - need to do to be seen, considered, and respected?

KEYWORDS: Art history, Visual arts, Lesbianism, Women artists, Lesbian artists

A história da arte, assim como qualquer história ou narrativa, está permeada por questões de poder. As linguagens, assim como outras formas de expressões não-verbais, trabalham em um nível profundo que controla o que pode ser dito, e até o que pode ser pensado, e por quem. A arte, sendo uma prática cultural e ideológica, também constitui o discurso de um sistema social e está atrelada a seus mecanismos de poder. É importante pensar “como, segundo que condições e sob que formas alguma coisa como um sujeito pode aparecer na ordem dos discursos? Que lugar ele pode ocupar em cada tipo de discurso, que funções exercer, e obedecendo a que regras?” (FOUCAULT, 2001, p. 287). Apesar de as regras não serem exatamente estáticas, alguns pontos, vendo historicamente, são claros: a narrativa da história foi dominada por homens.

Mulheres artistas sempre estiveram ali, apesar de dificilmente aparecerem nas narrativas hegemônicas da história da arte. Elas produziram suas próprias variantes e significados, desafiando e rompendo as formas como a mulher era representada historicamente. Mas tais intervenções, na forma que foram feitas, podem ter sido descartadas, ignoradas, redefinidas e eventualmente eliminadas (POLLOCK; PARKER, 2013). Isso aconteceu, e ainda acontece, porque o poder para determinar o que é ‘arte elevada’ ou ‘historicamente significativa’ permaneceu/permanece nas mãos de instituições dominadas pelo masculino.

Nós nunca falamos de uma arte masculina, ou de um artista homem, nós simplesmente falamos arte e artista. Mas a arte dos homens só pode manter seu privilégio e dominância nas páginas da história da arte se tiver um negativo em contraponto a seu positivo¹ (POLLOCK; PARKER, 2013, p. 80).

O ensaio *Por que não houve grandes mulheres artistas?* (2016), de Linda Nochlin, originalmente publicado em 1971, é uma das principais referências para o início da reflexão sobre os lugares ocupados pelas mulheres na história da arte, além de ser um dos inauguradores do pensamento feminista nesse campo. A autora, assim como Griselda Pollock e Rosizka Parker, disserta sobre os mecanismos de poder na arte e o ‘Mito do Grande Artista’. Assim, essas questões se colocam como base para pensarmos em um dos principais pontos que serão abordados neste artigo: por que não houve grandes artistas lésbicas?

Se as mulheres, como um grupo social, já foram bastante ocultadas historicamente, podemos pensar na mulher lésbica como duplamente invisível. Pois o padrão

heterossexual, assim como o lugar privilegiado do gênero masculino, ainda é mantido dentro da organização da sociedade. A heterossexualidade compulsória tem se fixado através do apagamento e da destruição de registros, memória e imagens documentando a realidade da existência lésbica (RICH, 2010). A sensualidade erótica entre mulheres – quando não feita como um produto para a apreciação masculina – “tem sido, seguramente, o fato mais violentamente apagado da experiência feminina” (RICH, 2010, p. 40).

Dessa forma, um dos grandes motivos para a mulher lésbica não ter sido reconhecida como artista e/ou não ter sido devidamente representada dentro da história da arte é, provavelmente, por ela fugir da lógica patriarcal. Monique Wittig (1992) chegou à provocação de que “a lésbica não é uma mulher”, pois o conceito de mulher está estritamente relacionado a um sistema patriarcal e heterossexual, do qual a lésbica se recusa a fazer parte.

Como um exemplo do inegável apagamento da homossexualidade feminina nas narrativas biográficas, é interessante observar o livro *A Female Focus: Great women photographers* (HORWITZ, 1996). A autora não só oculta a homossexualidade de duas fotógrafas, Alice Austen e Berenice Abbott, como afirma que elas eram solteiras – sendo que a primeira viveu com a mesma parceira, Gertrude Tate, durante 50 anos, e Abbott teve um relacionamento de 30 anos com Elizabeth McCausland.

Este artigo concentrar-se-á especialmente na fotógrafa Alice Austen. Mas, antes de falar especificamente sobre ela e sua obra, é interessante comentar, mesmo que brevemente, sobre o início da identificação da mulher lésbica como um grupo, uma categoria. Para isso, é necessário pensar nos anos durante e após a 1ª Guerra Mundial, pois eles reconfiguraram a sociedade e abriram alguns espaços e profissões para as mulheres. Junto com isso também apareceram novas categorias sociais possíveis, como as mulheres adultas não casadas, mulheres solteiras, celibatárias ou, ainda, as mulheres sem homens – termos que, por muito tempo, podem ter contribuído para encobrir a palavra lésbica.

É nesse contexto, do período entre guerras, que Tirza True Latimer explora o surgimento de um senso de identidade coletiva entre as mulheres lésbicas. No livro *Women Together / Women Apart – Portraits of Lesbian Paris*, ela fala especificamente da capital francesa, onde um número maior de artistas lésbicas

passaram a se mostrar publicamente e a retratar a vida entre mulheres. Como exemplo crucial dessa época temos a artista Romaine Brooks, italiana que passou grande parte da vida em Paris. Ela foi uma das primeiras artistas a direcionar seu trabalho conscientemente para gerar uma nova imagem visual da mulher lésbica (Chadwick, 2012).

Anteriormente a isso, Alice Austen, nos Estados Unidos, também já estava criando a sua própria imagem da mulher que ama e se relaciona com outras mulheres. Apesar de todas as dificuldades e preconceitos advindos daquele tempo, ela registrou seu círculo de amigas – que, muitas vezes, aparecem explicitamente entre casais de mulheres. Seu arquivo conta com mais de 8.000 imagens e pode ser acessado no site do museu *Alice Austen House*.

Alice Austen² nasceu em 1866, na Staten Island, pertencente ao distrito de Nova York (EUA), e cresceu como a única criança na *Clear Comfort* – casa dos avós, onde vivia sua mãe e alguns tios. Quando ela tinha dez anos, seu tio, capitão da marinha, trouxe para casa uma câmera fotográfica (acredita-se que era uma *dry plate* de fabricante britânico). Apesar da idade, ela ouvia com atenção as explicações sobre a câmera e logo teve permissão para manuseá-la. O outro tio, Peter, professor de química, ensinou Alice a lidar com os químicos e realizar as impressões. Quando ela completa 18 anos, suas fotografias já tinham uma qualidade considerada profissional.

A fotógrafa costumava participar de diversos eventos sociais e era bastante popular na Staten Island. Inclusive, foi a primeira mulher do local a ter um carro, com o qual podia ir para todos os lugares levando seus pesados equipamentos e registrando tudo o que a interessava. Além dos casais de mulheres, ela registrou muitas paisagens da ilha em que morava, cenas urbanas de Nova York, autorretratos e seu cotidiano com familiares e demais amigos. Também existem muitos registros de mulheres praticando esportes, como ginástica e tênis, que era o seu grande hobby. Outro esporte que estava se tornando a “febre” nacional era o ciclismo. Violet Ward, uma grande amiga sua, escreveu o livro *Bicycling for Ladies* (no qual ela assina como Maria E. Ward), que foi publicado em 1896 e trazia fotografias feitas por Alice – este é considerado um dos únicos trabalhos comerciais em sua carreira.

Em 1899, durante uma viagem de verão, Alice conhece Gertrude Tate em um hotel chamado *Twilight Rest*. As duas ficam rapidamente amigas e, a partir daí, surge

AULER, Lívia. Sobre ser lésbica e artista: reflexões sobre fotografia de Alice Austen, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3202-3212.

também uma grande história de amor. Gertrude, que era professora do jardim da infância e também instrutora profissional de dança, passou a visitar Alice regularmente e as duas também começaram a passar longas férias de verão juntas na Europa. Mas apenas em 1917 que as duas passaram a morar juntas, na *Clear Comfort*, mesmo com a desaprovação da família.

Apesar de ter levado uma vida com diversos privilégios, depois da crise de 1929 a situação financeira foi ficando cada vez mais complicada. Foi preciso vender a casa, os pertences e até mesmo seus trabalhos e equipamentos como fotógrafa. Alice e Gertrude tentaram abrir seu próprio negócio, uma loja de chás, mas também não foi o suficiente para manterem-se. A família de Gertrude ofereceu suporte, mas somente para ela. Então, a partir de 1950, Alice foi para uma casa de repouso direcionada a pessoas sem condições financeiras. Nessa casa de repouso ela faleceu, em 1952, e teve um funeral simples. Alice e Gertrude gostariam de ter sido enterradas juntas mas, como esperado em uma sociedade patriarcal e heteronormativa e, ainda, naquela época, as famílias ignoraram o desejo do casal e as deixaram separadas.

É importante, neste momento, destacar que, ao longo de sua trajetória, Alice Austen buscou incansavelmente a visibilidade das mulheres, especialmente em momentos de união – o que gera uma potencialidade ainda maior. Ela foi uma artista que desafiou, em diversos sentidos, a sociedade tradicional que a cercava e a qual, até o fim de sua vida, tentou invisibilizá-la como lésbica. Depois da morte, como é possível observar em algumas biografias, o apagamento persiste.

Após ter apresentado considerações que julguei importantes – invisibilidade da mulher artista e dupla invisibilidade da mulher lésbica, início de um senso de identidade coletiva entre as mulheres lésbicas e, posteriormente, um pouco da história de Alice Austen – sigo com uma descrição mais aprofundada da imagem que me proponho a analisar.



Figura 1: Alice Austen (1866–1952). Trude and I masked, short skirts, 1891.
Fotografia analógica.
Alice Austen House, Staten Island (EUA).

“Trude and I masked, short skirts”, também chamada apenas de “Trude & I”, foi capturada no dia 6 de agosto de 1891, às 23h – segundo as anotações junto ao negativo. Trata-se de uma fotografia analógica, em preto e branco, feita com uma câmera de modelo Stanley 35, lentes Waterbury, e 11ft. de diafragma. Todas as informações constam no site oficial do acervo da fotógrafa.

Na imagem, a fotógrafa posa juntamente com sua amiga – ou mais do que amiga, não há relatos em relação a isso – Gertrude Eccleston. Elas estão no dormitório de Gertrude na reitoria, pois seu pai era ministro episcopal. Apesar do primeiro nome idêntico, não se trata de Gertrude Tate, a qual Alice conheceu apenas em 1899.

Observando, primeiramente, os aspectos mais formais da imagem, é possível identificar um forte padrão geométrico. São diversas linhas retas, tanto horizontais como verticais: o chão, a cama, as cortinas e os próprios corpos das retratadas. As pernas também fazem um desenho interessante, pois cada uma delas está com uma das pernas reta, como apoio, e a outra inclinada – ambas com a mesma inclinação, deixando-as quase paralelas, e acompanhando mais sutilmente a inclinação de uma cadeira que se encontra no canto esquerdo da imagem, e que aparece incompleta, cortada.

Os braços formam igualmente uma composição instigante, pois cada uma delas coloca na cintura o braço que está em direção oposta da outra, ou seja, mais perto das extremidades da fotografia. Reforçada pela linha vertical reta (imaginária) que corta o quadro bem ao centro, as outras linhas – compostas pela cortina, principalmente –, e mais a posição de ambas, como descrita, a imagem passa a

ideia de um espelho; de duplo, de reflexo. Outro aspecto que certamente reforça isso é o fato de estarem vestidas iguais: sapato formal preto, meia-calça preta, anáguas brancas e máscaras brancas (as cores são aqui descritas com base na fotografia em preto e branco e, portanto, não se tem certeza sobre as verdadeiras cores).

Gertrude e Alice estão com o rosto inclinado uma para a outra, o que as deixa de perfil para quem olha. No centro da imagem – considerando o eixo vertical – quase se tocam os cigarros que cada uma delas segura em sua boca. É importante destacar que, de acordo com a lei daquela época e local, mulheres poderiam ser presas pelo simples ato de fumar. O que elas insinuam fazer na fotografia é, portanto, uma ação bastante transgressora.

Mas outra insinuação extremamente transgressora, acredito, está apresentada na imagem. O cigarro que cada uma tem em sua boca também se inclina em direção à boca da outra e, assim, as extremidades dos cigarros quase se tocam. Seria isso a insinuação de um beijo? Considerando a trajetória de vida e as relações da fotógrafa, arrisco afirmar que sim. Portanto, para esta análise, considero que a imagem apresenta duas mulheres que insinuam fumar, ato declaradamente proibido, e também beijarem-se, ato ainda mais complexo do que apenas proibido por lei.

Outros dois pontos essenciais não podem passar despercebidos na imagem: questões entre o público e o privado e a intenção de teatralidade. O jogo entre público e privado que a imagem nos apresenta parece-me fundamental. O local é um quarto, a vestimenta é íntima, os cabelos estão soltos, existe uma cama atrás delas, envolta pela cortina que ocupa boa parte da imagem. Enfim, elas estão em um ambiente privado e parecem estar totalmente à vontade e no controle do que fazem. A questão do público, por sua vez, está totalmente ligada ao próximo ponto: à teatralidade.

O lugar, por mais que saibamos que seja um quarto, tem um ar diferente, ambíguo. Pode parecer que elas estão em um palco, com um cenário de panos ao fundo e com a cortina prestes a fechar, ou recém aberta. Aqueles palcos de circo, no estilo de teatro de arena, pequenos, antigos, com clima intimista. A cadeira, que aparece discretamente no canto esquerdo, passa a ter um papel maior – agora que podemos ver a imagem como um teatro e, portanto, pensar em um espectador ali sentado, um espectador que pode ser nós, ser cada pessoa que olha. Outros elementos cruciais

para o tom de teatralidade são os papéis no chão, colocados aparentemente de forma desprezível, como se fosse um roteiro para o ensaio de uma peça. E, mais evidentemente, as máscaras – importante acessório para os teatros, os bailes, como alegoria de disfarces, fantasias, ilusões e enganos.

Portanto, o jogo não está apenas no local – ora quarto, ora palco – mas está também nas vestimentas e acessórios. As roupas íntimas, anáguas e meias-calças, estão em total contraste com os sapatos – muito parecidos e provavelmente para uso externo – e com as máscaras, as soberanas do teatro antigo. A partir disso, chego a pensar que toda a construção da imagem foi pensada com a ideia de encenação, de performance – o que hoje poderíamos chamar de fotoperformance, mas que não existia naquele momento, pelo menos não da forma que vemos contemporaneamente. Nada está ali por acaso e, aparentemente, tudo foi pensado para ser enquadrado exatamente daquela forma.

Como consequência dessas reflexões, algumas perguntas são suscitadas: como elas estão em um ambiente fechado, íntimo, por que o ato de fumar não é consumado? Será que é pelo registro fotográfico, que seria um testemunho? Por que apenas a insinuação de fumar? Por que apenas a insinuação de um beijo? Ambas são coisas tão terríveis, tão proibidas e pecaminosas, que não podem estar registradas em uma fotografia? Nem por duas criaturas mascaradas, aparentemente não identificáveis?

Talvez o potencial, a força desta imagem esteja na falta de respostas prontas ou, principalmente, o poder que tem de não responder e apenas jogar mais interrogações. E, como as perguntas são infinitas, deixarei mais algumas, as quais vão totalmente ao encontro do que me proponho a investigar e pesquisar. Independentemente de época e local, o que duas mulheres precisam fazer para poderem demonstrar, mesmo que minimamente, o desejo e a atração que sentem uma pela outra? Elas precisam estar fechadas em um quarto, insinuando fumar, um ato considerado proibido? Precisam estar encenando, como se fosse uma peça de teatro sendo desenvolvida dentro de uma fotografia? Elas precisam estar mascaradas? Enfim, elas precisam de tudo isso, de todo esse circo, para apenas sugerir um beijo, um carinho entre mulheres?

Para pensar nisso é interessante colocar em visão, também, as ideias levantadas por Michel Foucault (2001) no texto “O que é um autor?”. Será que importa quem

fala? É possível um apagamento do autor? E se esse autor for uma mulher, continua sendo possível? Afinal, o que é uma autora?

No momento em que o “O”, masculino, impera como um falso-neutro, ao mesmo tempo em que o “A”, feminino, é carregado de diversos pesos, medidas e feridas, será que é possível simplesmente dizer que não faz diferença o gênero da pessoa que escreve? Ao meu ver, ela, a autora, ainda tem muito a declarar, neste mundo de homens, e não seria assim tão fácil deixar-se apagar. Afinal, ela é sempre algo diferente do grande gênio, do grande artista, do grande escritor.

Qualquer argumento que defenda que a ‘arte não tem gênero’ ignora a diferença da experiência de homens e mulheres nas estruturas sociais de classe e de divisão sexual dentro de nossa sociedade, e seus efeitos historicamente variados sobre a arte produzida por homens e mulheres (POLLOCK; PARKER, 2013, p. 48).

A ideia de anacronismo, como proposta por Didi-Huberman (2015) no livro *Diante do Tempo*, pode ser uma ferramenta interessante para olharmos, do hoje e do agora, em direção a essas questões. Essa história com inúmeras lacunas, incontáveis desvios, apagamentos e negações. Talvez seja somente com esse método anacrônico, de remontar o tempo a partir da atualidade, mas tendo consciência das distensões e aproximações entre esses períodos distintos, que seja possível um resgate dessa ainda-não-história.

É apenas quebrando o contínuo da história, revertendo o ponto de vista, como propõe Didi-Huberman, que será possível colecionar os trapos, os restos, as latências. Assim, como uma trapeira munida desses pedaços, torna-se possível ir, aos poucos, percebendo como encaixar retalhos cada vez maiores e mais resistentes para que, no futuro, os abismos e tempestades possam ser de menor intensidade. Pensando dessa forma anacrônica e, portanto, não progressista da história, não podemos falar de um futuro como um lugar fixo e decisivo. Portanto, é importante vislumbrar um futuro com menores abismos, sim, mas também ter a consciência de que novos penhascos se formarão e, com eles, aparecerão novos desafios, novas ferramentas e formas de resistência, luta e conciliação. O movimento é constante e vital.

Sendo assim, a ideia, aqui, é de olhar para uma produção do passado e sugerir novas e diferentes formas de leitura e abordagem que, provavelmente, apenas são possíveis com esse distanciamento temporal. É escavar as coisas, coloca-las de

cabeça para baixo, revolucioná-las – como propõe o modelo dialético de Walter Benjamin – para vislumbrar novos pontos de apoio. É mudar a perspectiva, romper com o contínuo da história, renunciar ao modelo secular de progresso histórico. É compreender que a história é feita de quedas e irrupções. É tentar, assim como Benjamin, colocar o saber em movimento, em constante deslocamento. Fazer tudo isso apoiada na esperança dos recomeços. Que podem ser eternos, mas cada um traz frescos fervores e triunfos.

Considerações finais

Com este artigo busco trazer reflexões e um diálogo mais amplo e aberto sobre as questões da mulher lésbica no campo das artes visuais – esta que, como vimos, pode ser considerada duplamente invisível. Apesar das dificuldades e apagamentos, são muitas as mulheres que se relacionavam – e se relacionam – com outras mulheres e, mesmo com registros escassos, algumas delas deixaram rastros que atualmente podem ser revistos e reinterpretados.

Segundo a fotógrafa e pesquisadora Tessa Boffin, existe pouquíssima representação para a quantidade de “desejos” entre mulheres, mas “os fardos impostos por esta escassez de representação podem, entretanto, ser superados se formos além de nossos arquivos empobrecidos para criar novos ícones” (VICINUS, 1996, p. 123). E é nessa busca por novos ícones, pela sustentação de novas imagens, que esta pesquisa está – e continuará – sendo realizada.

Notas

¹ As traduções dos textos em língua inglesa foram feitas pela autora deste artigo.

² Todas as informações sobre a vida de Alice Austen, para compor esta breve biografia, foram retiradas do site *Alice Austen House* e do artigo de Ann Novotny, contido na revista “HERESIES: A Feminist Publication on Art and Politics”.

Referências

- ALICE AUSTEN HOUSE. Alice Austen - Her life. Disponível em: <<http://aliceausten.org/her-life/>>. Acesso em: 10 de abril de 2018.
- BENJAMIN, Walter. Passagens. Organização da edição brasileira por Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2009.
- BUTLER, Cornelia. WACK! Art and the feminist revolution. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2007.
- CHADWICK, Whitney. Women, Art, and Society. London: Thames & Hudson, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo – História da Arte e anacronismos das imagens. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- FOUCAULT, Michel. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. São Paulo: Forense Universitária, 2001.

- HORWITZ, Margot F. *A Female Focus: Great women photographers*. Franklin Watts, 1996.
- LATIMER, Tirza True. *Women Together/Women Apart: Portraits of Lesbian Paris*. New Jersey: Rutgers University Press, 2005.
- NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?*. Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.
- NOVOTNY, Ann. Alice Austen's World. *HERESIES: A Feminist Publication on Art and Politics*, Vol. 1, No. 3, Fall 1977.
- POLLOCK, Griselda; PARKER, Rozsika. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. New York: I.B. Tauris, 2013.
- RICH, Adrienne. *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*. Tradução: Carlos Guilherme do Valle. In: *Revista Bagoas*, n. 05, p. 17-44, 2010.
- VICINUS, Martha. *Lesbian Subjects: A Feminist Studies Reader*. Indiana: Indiana University Press, 1996.
- WARD, Maria E. *Bicycling for Ladies*. New York: Brentano, 1896.
- WITTIG, Monique. *The Straight Mind and other Essays*. Boston: Beacon, 1992.

Lívia Bittencourt Auler

Mestranda em Artes Visuais – ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte, pelo PPGAV–UFRGS e graduanda em Artes Visuais – Bacharelado, na mesma instituição. A primeira formação foi em Comunicação Social – Jornalismo, pela PUCRS. Em suas pesquisas, dedica-se às relações entre artes visuais e questões que permeiam o feminismo e a homossexualidade feminina. Faz parte do coletivo “Nítida – fotografia e feminismo”, onde pesquisa sobre as mulheres na história da fotografia.