

**Aspectos sobre a representação feminina na história da arte**

Paola Sayuri Prado\*

**Resumo:** O presente artigo tem por objetivo discutir algumas questões referentes a maneira pela qual as mulheres foram representadas na história da arte ao longo dos tempos, atentando especialmente para o quanto essas formas de representação denotam diversos tipos de relações de dominação entre os sexos. Desse modo, o artigo se divide em duas partes. Na primeira delas, pretendemos analisar as teorias de dois críticos de arte que tematizam o papel da mulher nas representações artísticas, a saber, John Berger e George Duby. Na segunda parte, nosso objeto serão as atividades de dois grupos feministas que denunciam essa atitude excludente do mundo da arte em relação às mulheres, são elas: as sufragistas de Londres e Manchester e o coletivo Guerrilla Girls. Pretendemos evidenciar, por meio do estudo comparado entre os referidos críticos e grupos feministas, que há uma clara postura do *establishment* artístico ocidental de relegar as mulheres a uma condição de objeto de contemplação masculina, negando-lhes qualquer protagonismo ou autonomia intelectual e criativa.

**Palavras-Chave:** dominação, relações de gênero, História da Arte, pintura

As discussões acerca de minorias sociais, tais como as raciais e religiosas, por exemplo, estão, através do advento da tecnologia, alcançando novos meios e permeando espaços antes pouco explorados. Essa onda de debates que se ergue tem como cerne a necessidade de levantar questões sobre relações de dominação diversas, cuja influência e reflexo são indissociáveis de seu desenrolar histórico. Diante disso, a proposta desse artigo é a de tratar sobre temas que abordam questões de gênero a partir de uma óptica voltada aos modos de

---

\*Graduanda em Letras pela Universidade Estadual de Campinas. Contato: lp.sayuri@gmail.com

atuação e de representação da mulher na história da arte. Assim como afirma Duby (1992), acreditamos na potência das representações figurativas como um reflexo das convenções do passado e, por isso, como importantes recursos historiográficos para que se possa saber mais sobre as mulheres de outrora, podendo atuar como complemento ou retificação dos ensinamentos transmitidos pelos documentos escritos.

Seguindo por esse caminho, observaremos algumas ideias propostas pelo crítico de arte John Berger, desenvolvidas em 1972 em seu trabalho *Ways of seeing*. Tal obra surgiu a partir de esboços para uma série televisiva homônima, dividida em quatro episódios e exibida pela BBC no mesmo ano, cuja principal proposta foi a de elaboração de um conteúdo que discute questões relevantes para uma introdução aos estudos de crítica de arte. Quanto ao suporte, é inegável a importância da ferramenta audiovisual para a imersão do espectador nas teorias de Berger: as exemplificações utilizadas por ele nos permitem analisar como a recepção das obras pode variar conforme a sua interação com outras mídias e suas formas de veiculação. Assim sendo, a diversidade de conteúdo sonoro e imagético coloca o receptor diante da possibilidade de testar; de experienciar de forma prática ao que está sendo proposto pelo autor. Para a publicação do livro, o conteúdo foi adaptado de forma a priorizar um aprofundamento teórico, mas manteve a linguagem irreverente contida na série. Além disso, foram acrescentados, ainda, três capítulos compostos apenas por imagens. Apesar de a obra de Berger ser significativa em diversos aspectos para os interessados em questões acerca da imagética – tal como assuntos sobre reprodutibilidade, na qual Berger se apoia nas ideias de Benjamin –, vamos nos ater especificamente ao capítulo 3, em que o autor versa sobre o feminino na história da arte.

É importante ressaltar que o recorte temático escolhido por Berger se situa na arte europeia produzida entre 1400 e 1800. De forma introdutória, o capítulo é iniciado com a afirmação de que, por costumes e convenções que ainda estão longe de serem superados, existe uma diferença entre a presença social e comportamental feminina em contraste com a presença masculina; segundo o autor, enquanto a presença masculina está diretamente

## Aspectos sobre a representação feminina na história da arte

relacionada à promessa de poder que o homem corporifica, a presença feminina se relaciona com a imagem que ela transmite de si para os outros e, principalmente, para os homens. Todas as suas atitudes contribuem para a formação de sua presença e determinam o que pode ou não lhe ser feito. Por esse motivo, a mulher está constantemente em estado de fiscalização sobre o próprio corpo e sobre o seu modo de agir: seus gestos, sua voz, suas opiniões, suas roupas e tudo o que diz respeito ao feminino é fiscalizado minuciosamente por ela. Segundo Berger, essa dualidade presente no ego feminino entre a fiscal e a fiscalizada é estimulada desde a infância para prepará-la ao modo como o homem fiscaliza a mulher antes de se relacionar. Isso acontece para que a mulher possa alcançar o que supostamente é o seu êxito na vida: ser apreciada como a mulher que é e/ou deseja ser e ter certo controle sobre o modo como ela quer ser tratada, principalmente em sua relação com o sexo masculino:

Ter nascido mulher é ter nascido, num determinado e confinado espaço, para a guarda do homem. A presença social da mulher desenvolveu-se como resultado de sua habilidade em viver sob essa tutela e dentro desse espaço delimitado, mas isso se deu a custo de uma divisão de sua pessoa em duas. Uma mulher deve vigiar-se constantemente. Ela está quase que continuamente acompanhada pela própria imagem de si mesma. (BERGER, 1999, p. 48).

E ainda, em outro fragmento:

*“Os homens atuam e as mulheres aparecem”*. Os homens olham as mulheres. As mulheres vêem-se olhadas. Isso determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres, mas ainda a relação entre elas. O fiscal que existe dentro da mulher é masculino: a fiscalizada, feminino. Desse modo, ela vira um objeto – e mais particularmente um objeto de visão: um panorama. (BERGER, 1999, p. 49 grifos do autor).

Assim sendo, a ideia construída socialmente durante eras de que a mulher deve ser submetida à tutela do homem é o que configura parte essencial do universo feminino. Berger expõe fragmentos da passagem bíblica referente ao episódio do pecado original, no qual Eva, após comer o fruto proibido, é punida por Deus através da ordem de que o seu marido Adão reinasse sobre ela como um agente divino. Além de a história constituir uma das

primeiras temáticas a utilizar o nu na pintura (cf. BERGER, 1999, p.49), tal passagem representa uma relação entre os sexos construída socialmente a partir de uma justificativa divina. Mais do que isso, ela simboliza também o momento em que o casal, após ingerir o fruto, passa a se enxergar de uma forma diferente; eles tomam consciência da nudez um do outro, algo até então desimportante ou até despercebido. Essa consciência de estar nu diante do outro, descrita na passagem bíblica, pode ser encarada como o gérmen de um tipo de mentalidade que contribui para a existência dessa postura fiscalizadora da mulher diante do olhar e do desejo masculino.

Segundo Duby (1992, p. 17), a mulher sempre foi o tema preferido para os produtores de imagens. Segundo ele, a vasta quantidade de materiais produzidos sobre o tema permite ao historiador entrever aspectos sobre as mulheres do passado sob diferentes perspectivas. Uma delas, visa analisar vestígios do cotidiano e de sua vida material: como se vestiam, como se ocupavam dos trabalhos domésticos, qual posição social ocupavam em relação aos homens, entre outros. A outra, visa considerar as suas representações mentais, manifestadas sob a influência da construção de um imaginário. É fundamental, nesse momento, ter em mente que esse imaginário é exclusivamente masculino. Na cultura ocidental, se por um lado, havia a pressão para que as mulheres fossem preparadas para atividades tomadas como “lavors femininos”, tais como a renda e o bordado, por outro, as que se interessavam pela criação de motivos artísticos, transgredindo proibições colocadas pela tradição, eram apontadas na rua e denunciadas como excêntricas (cf. DUBY, 1992, p. 17). Dessa forma, o autor afirma que não existe uma espécie de autorretrato das mulheres, restando apenas o que foi representado a partir do imaginário masculino. Mostra-se, através da história da arte, que esse imaginário criado acerca das mulheres possuía três principais obsessões: a amante, a mãe protetora e uma espécie de “associada”, sendo essa última definida como uma figura indispensável ao homem devido às hierarquias e convenções sociais, mas que ainda assim deveria ser mantida em posição de submissa. É essa primeira categoria de mulheres, a de amantes e companheiras dos jogos eróticos que, segundo Duby, ocupa a maior parte das

## Aspectos sobre a representação feminina na história da arte

representações femininas: “Com efeito, para todos os homens que pintaram, esculpiram, gravaram [...] e para todos aqueles que esperaram que lhes mostrassem a imagem da mulher, o seu corpo, objeto de desejo, e sujeito que inspira o terror, [a mulher] foi evidentemente o tema por excelência” (DUBY, 1992, p.19). E, como um desdobramento já imaginável, a mulher é o principal tema do nu na pintura a óleo europeia.

A partir desse postulado, Berger também explora alguns critérios e convenções pelos quais a mulher nua é olhada e julgada na representação pictural. A mais forte delas supõe essa espécie de consciência por parte da retratada de que está sendo observada. Desse modo, assim como usufrui de disfarces quando é examinada em seu cotidiano na sociedade, ela mostra-se para o observador da forma como quer ser admirada: “Ela não está nua como ela é. Ela está nua como o observador a vê” (BERGER, 1999 p. 52). A sua nudez; o estar nua, atua como um disfarce para o observador, tal como uma máscara ou uma forma de vestuário. Essa nudez se distingue da ação banal e cotidiana de estar meramente despido, o que fazemos com naturalidade quando estamos sozinhos e não há observadores para analisar ou julgar os nossos traços e comportamentos. Estar nu, diferentemente de se estar despido, possui a potência de apelar à sexualidade; de provocar o anseio pela figura admirada. Observemos o caso da pintura *Nell Gwynne*:



Imagem 1: Nell Gwynne, de Lely 1618-1680

Entre os diversos recursos aplicados para a produção de nus, a pintura Nell Gwynne pode ser citada como um modelo exemplar e recorrente. Produzida pelo holandês Sir Peter Lely, o quadro foi encomendado ao artista pelo rei Carlos II para retratar a sua amante Eleanor Gwyn. Na composição, Eleanor é disposta de forma a exibir seu corpo tal como uma Vênus e olha de forma passiva para o observador da obra. Segundo Berger, a pintura era exibida pelo rei como um demonstrativo da submissão de Eleanor e para que seus convidados o invejassem por ambas as posses: o quadro e a mulher (cf. BERGER 1999, p. 54). Em exemplos como esses, as mulheres nuas possuem um papel secundário: a obra é protagonizada pelo observador que, supõe-se, é do sexo masculino. Toda a pintura é configurada levando em consideração a presença desse homem protagonista; desse espectador desconhecido que está fora do quadro, como um *voyeur* que assiste a cena retratada e que fora criada e configurada para ele. Ao lado de Eleanor, há somente a figura de um menino, remetendo ao Cupido, e que não pode oferecer risco algum ao homem observador. A mulher nua está ali para o homem e a composição das pinturas que seguem esse padrão esquemático é realizada de modo a apelar para a sexualidade masculina e mascarar os indícios de paixão sexual feminina.

Em uma outra configuração, a composição da obra é realizada de forma com que o homem-observador se identifique com a figura masculina retratada ou que possa, em sua fantasia, destituí-lo em benefício próprio. Em outras, quando há a inserção de um amante na pintura, é comum que a mulher representada apareça com a atenção dispersa, ou ainda, voltada para o homem espectador-proprietário, externo ao quadro, o seu verdadeiro amante. Na pintura *Baco, Ceres e o Cupido*, por exemplo, apesar de ser tocada por Baco, Ceres, a representação feminina do quadro, parece ignorá-lo para dar atenção a um outro ponto da obra.

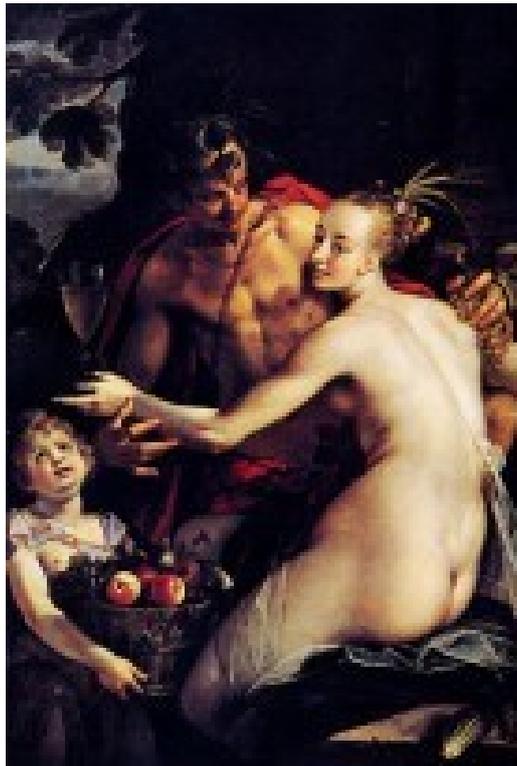


Imagem 2: Hans Von Aachen. *Baco, Ceres e o Cupido*.

É importante ressaltar que Berger assume que existem exceções para os padrões identificados anteriormente, mas afirma também que, entre centenas de milhares de pinturas do gênero que compõem a tradição, há em torno de cem que não atuam dentro desses moldes (cf. BERGER, 1999, p. 59). São casos em que o artista introduz na pintura um olhar tão pessoal sobre a mulher representada e de forma tão indissociável a ele, que se cria um forte vínculo entre o pintor e a retratada, de modo a não deixar espaço para o observador enxergar-se como um possível amante:

[...] A visão do pintor acorrenta a mulher a si de tal modo que ambos se tornam inseparáveis, como amantes esculpidos em pedra. O espectador pode testemunhar esse relacionamento – mas não pode fazer mais do que isso: ele é forçado a reconhecer-se como é, um estranho à cena. (BERGER, 1999, p. 59).

Em *Dânae* de Rembrandt, por exemplo, o pintor utiliza uma temática mitológica como pretexto para retratar a sua esposa, Saskia. Assim como na pintura *Nell Gwynne*, de Lely, a

mulher representada está com o corpo exposto e em repouso, mas, diferentemente do primeiro caso, o seu gesto e sua expressão transmitem uma naturalidade que parece já ser conhecida pela subjetividade do pintor. Ela não posa como se estivesse sendo admirada por outro, assim como ocorre na representação de Eleanor, pelo contrário. Ela posiciona seu corpo como se estivesse levantando-se de um repouso corriqueiro; como se não estivesse sendo observada; e, de acordo com a antinomia proposta por Berger, como se não estivesse nua, mas meramente despida: “o artista está vendo a mulher revelada em si mesma” (WAYS...1972).



Imagem 3: Dânae, de Rembrandt, 1636.

Em suma, o gênero nu foi edificado na história da arte como um reflexo de costumes e convenções sociais que atribuem uma diferenciação bem marcada entre homens e mulheres. A arte, aqui, atua como um registro histórico não só do desenvolvimento e do primor

## Aspectos sobre a representação feminina na história da arte

artístico, mas de modos de dominação explícita que determinam os papéis que cada um dos sexos deve desempenhar. A mulher, subjugada ao homem, é representada da forma como foi condicionada a ser: como submissa e como um simples objeto de apreciação. Nessa situação, os modos de dominação aparecem de forma atípica: a figura dominada é o insumo e inspiração para o fazer artístico de seu dominador. Ela foi parte fundamental para a consolidação do gênero, menos por sua própria produção do que por agir sobre a sexualidade masculina. As ideias de Berger denunciam essa simultânea importância e passividade da participação feminina na arte. Duby (1992) confirma essas afirmações explicitando a posição marginalizada destinada às mulheres no que tange a criação artística: “[...] as mãos femininas cooperaram na fabricação de imagens que hoje interrogamos. Mas a maior parte das vezes eram meras executantes, não sendo chamadas para conceber o motivo” (DUBY, 1992, p.14).

Nesse ponto, é válido apresentar dois grupos compostos por mulheres e que, de modos e em épocas distintas, tiveram significativa importância para uma produção artística que visa romper com os paradigmas dominantes e que questionam os papéis e impostos às mulheres pela tradição. O primeiro deles é formado pelas sufragistas de Londres e Manchester, nos anos 1910. Em exposição levada ao MASP (Museu de Arte de São Paulo) em 2015, a artista e pesquisadora brasileira Carla Zaccagnini apresentou o seu trabalho *Elementos de Beleza: um jogo de chá nunca é apenas um jogo de chá*, fruto de pesquisas sobre crimes relacionados à arte e que culminou em seus estudos sobre a atuação das sufragistas. A proposta de instalação foi composta por demarcações do espaço expositivo que remetem ao tamanho das obras que sofreram as intervenções realizadas pelo grupo. Ao público, foram oferecidos materiais impressos contendo imagens, reportagens de jornal e registros criminais sobre a ação dessas mulheres, acompanhados de audioguias que narram as suas declarações e o contexto dos acontecimentos. Entre eles, foi disponibilizado ao público a seguinte passagem:

“No dia 10 de março de 1914, às 11 horas da manhã, Mary Richardson entrou na National Gallery de Londres e parou diante da pintura de Velázquez

conhecida como a Vênus do espelho. Olhou o quadro, talvez não pela primeira vez, durante alguns minutos, antes de deixar escorregar até sua mão o cutelo que trazia escondido na manga e desferir uma série de golpes secos sobre a tela. O primeiro quebrou o vidro de proteção e chamou a atenção de guardas e visitantes, os seguintes tiveram que ser rápidos e resultaram em sete cortes limpos sobre a área da pintura que representa o dorso nu da deusa" (ZACCAGNINI, 2012, p.07)

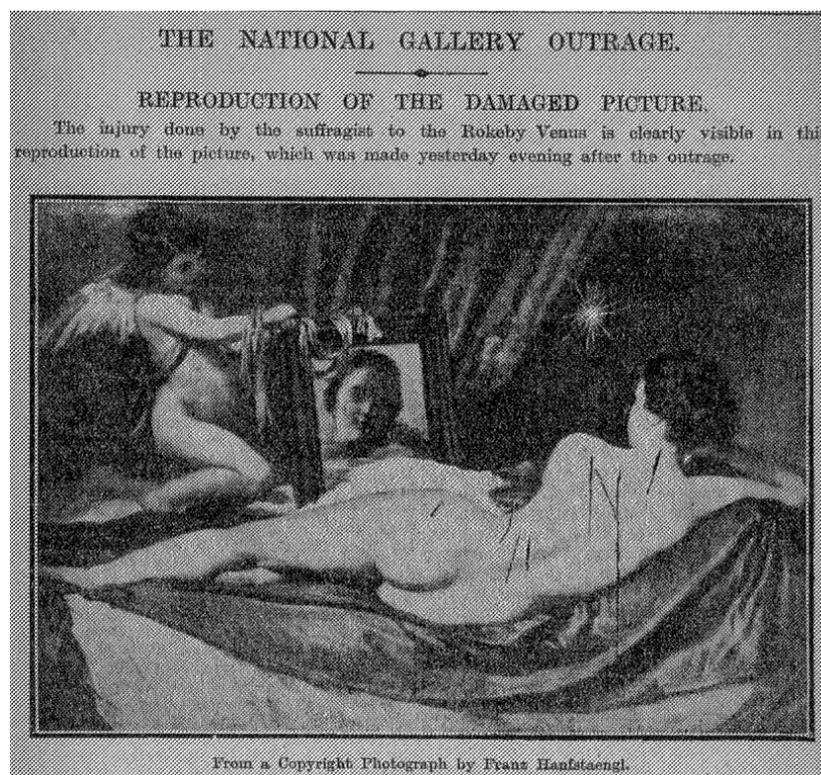


Imagem 4: Pintura de Velázquez após o ataque de Mary Richardson

O ocorrido descreve uma das vinte e nove ações realizadas pelo grupo de mulheres feministas que, unidas e impulsionadas pela reivindicação do direito ao voto, levantou também questões sobre o sexismo e a sua influência nas distintas formas de representação entre homens e mulheres. As obras atacadas, em sua maioria pinturas e artefatos históricos, remetiam, de algum modo, aos ideais que supostamente compõem o universo feminino e que representam papéis socialmente aceitáveis. Entre os objetos, estão representações de mulheres rezando ou tocando instrumentos; pinturas de mulheres nuas nas quais, assim como ressalta Berger, atuam somente como objeto de apreciação; e pinturas de figuras

## Aspectos sobre a representação feminina na história da arte

mitológicas cuja existência gira em torno da dependência de um personagem masculino. Ao se ater a essas intervenções em seu minucioso projeto de pesquisa, Carla Zaccagnini desvela outra faceta dos modos de atuação das sufragistas, que não se limita à luta pelo voto, motivo principal pelo qual são conhecidas, mas que evidencia também a preocupação em questionar e desestabilizar um *establishment* artístico dominado por homens e que coloca a mulher em posição de dependência e submissão. O direcionamento dos ataques a essas obras e artefatos demonstra o reconhecimento por parte dessas mulheres da potência artística de agir como um influente, capaz tanto de refletir como de consolidar convenções:

“Eu estudei Arte e, imagino, me importo tanto com a arte quanto qualquer pessoa que tenha estado na galeria naquela terça-feira de manhã. Porém, me importo mais com justiça do que com arte e, acredito firmemente que quando uma nação fecha os olhos à justiça e prefere torturar, maltratar e abusar de mulheres que lutam por justiça, ações como a minha são compreensíveis. Não digo que devam ser perdoadas, mas devem ser entendidas.” (ZACCAGNINI, 2015. Depoimento de Mary Richardson disponibilizado no audioguia da exposição)

O segundo grupo, cuja obra é pertinente comentar para a nossa discussão, é o Coletivo feminista Guerrilla Girls. Com uma atuação mais recente, o grupo nova-iorquino foi fundado em 1985 como uma forma de militância artística e política cujo foco principal foi, a princípio, evidenciar e contestar as formas de dominação masculina nas esferas artísticas, ou seja, na temática, na produção e no mercado. O grupo, composto exclusivamente por mulheres, usa máscaras de gorila para manter anônima a identidade das participantes. Além disso, os nomes das integrantes foram trocados por nomes de artistas do passado e que são símbolos de força, tais como Frida Kahlo e Käthe Kollwitz. O principal objetivo de tais cuidados para manter o anonimato é a tentativa de romper com a tendência de serem analisadas por suas aparências, tal como um panorama, como diria Berger, para serem notadas pelas ideias que disseminam.

O conjunto de obras do grupo é composto, em sua maioria, por cartazes repletos de ironia e exibidos através de suportes diversos, como lambe-lambes colados pela cidade e em

projeções feitas em edifícios com grande visibilidade. O conteúdo é embasado no levantamento estatístico sobre a participação feminina nos museus e no mercado de arte, sobretudo naqueles situados em Nova York – cidade cede do grupo. Os dados numéricos são expostos de forma irreverente e criativa, evidenciando o caráter indissociável entre a produção artística e a militância feminista adotada pelo grupo. Em sua primeira obra, por exemplo, o coletivo mostra a quantidade de exposições individuais realizadas por mulheres nas principais instituições de arte em Nova York, no ano 1895. Trinta anos depois, o mesmo levantamento foi realizado e os números haviam aumentado em apenas uma exposição por museu.



Imagem 5: Guerrilla Girls, 2015

Se os números demonstrados pelas Guerrilla Girls revelam uma participação mínima das mulheres em museus e galerias como produtoras de arte, em contrapartida, outro cartaz, realizado quatro anos depois, revela onde está o verdadeiro espaço destinado a elas nessa esfera. Com a indagação “As mulheres têm que estar nuas para entrar no Metropolitan?”, os dados apresentados expõem a discrepância entre os números de artistas mulheres em contraste com a quantidade de nus femininos.

Aspectos sobre a representação feminina na história da arte



Imagem 6: Guerrilla Girls, 1989

Posteriormente, como um desdobramento, o cartaz recebeu versões diversas, com dados sobre o acervo de vários museus dos Estados Unidos e de outros países por onde o grupo passou. Inclusive, em exposição montada no Brasil em 2017, o coletivo produziu uma versão com os números do acervo do MASP (Museu de Arte de São Paulo).



Imagem 7: Guerrilla Girls, 2017

Em todas as versões da série que tratam sobre as esferas artística, a Grande Odalisca de Ingres, um cânone na história da arte, recebeu uma máscara de gorila como a das integrantes do grupo. É interessante perceber que a mesma pintura que passou por intervenção pelas Guerrillas para criticar um tipo de participação secundária na arte, foi a utilizada por Berger como um exemplo de representação na qual a mulher parece ter consciência de que está sendo observada. A pintura é colocada pelo crítico lado-a-lado com a fotografia de uma

revista pornográfica para estabelecer aproximações entre os modos de configuração de ambas as cenas, em que se supõe que o observador seja masculino. Já quando a pintura é utilizada pelo coletivo, ela é deslocada de sua posição de cânone artístico e símbolo de sensualidade, para ser ressignificada de forma a ironizar a essas mesmas posições. Ao acrescentar uma máscara grotesca na representação de um corpo delicado, o coletivo estabelece um contraste cômico e que, a partir de suas posições como mulheres e artistas, parece recusar a essa atmosfera erotizada transmitida pela imagem, para dar enfoque aos números discrepantes dos dados levantados. Coincidência ou não, a escolha em comum entre o coletivo feminista e o crítico de arte, assim como a relação entre as ideias trabalhadas por um e outro, reafirma a existência de um espectro que tende a encarar o feminino mais como um objeto estético e menos como uma figura com capacidade de criação e reflexão.

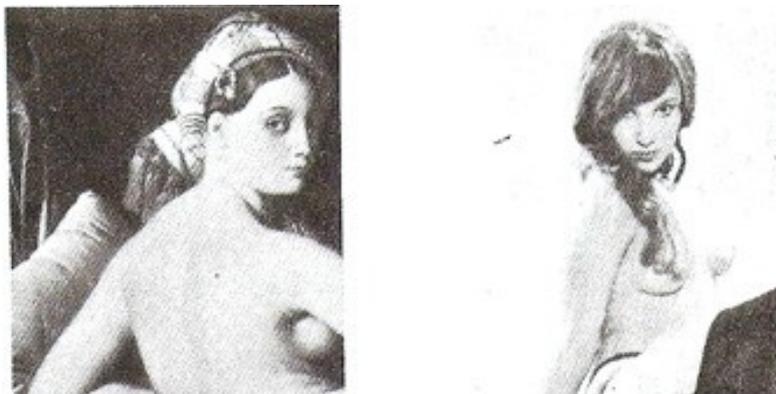


Imagem 8: *A Grande Odalisca* ao lado de imagem de revista pornográfica.

A necessidade desses grupos de chamar a atenção para a forma como a mulher tem sido recebida no âmbito artístico e para as maneiras como tem sido observada na sociedade (e, por consequência, em suas diversas representações), mostra fortes indícios de que, entre um intervalo de mais de cem anos entre a existência de um grupo e do outro, os traços dessas convenções ainda continuam fortemente enraizados. Apesar de no decorrer dos anos essas relações terem sido mascaradas devido à evolução de uma suposta igualdade de direitos (ainda um tanto tímida e ilusória em alguns aspectos), as noções básicas desse tipo de mentalidade da cultura ocidental, denunciada por ambos os grupos, continuam as

Aspectos sobre a representação feminina na história da arte

mesmas. De forma prática, a ação dessas mulheres confirma os paradigmas históricos levantados por Berger e Duby e, ao mesmo tempo, protesta contra eles. Esse padrão que se arrasta há séculos e confirmado estaticamente pelas Guerrilla Girls, é também ressaltado por Duby: “Hoje em dia a mulher continua a ser vista através do olhar do homem. As representações figuradas que permitem aprofundar a história das mulheres oferecem, na realidade, pouquíssimas imagens da feminidade que não sejam criações masculinas.” (DUBY, 1992, p. 17). Em síntese, apesar de abordarem o assunto em épocas e de formas distintas, os dois autores e os dois grupos de mulheres citados, em suas reflexões acerca da representação feminina, são unânimes: é fundamental rever os papéis imposto às mulheres na arte.

### Referências bibliográficas

BERGER, J. *Modos de ver*. Trad. L. Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

ZACAGNINI, Carla. *Elements of beauty*. Catálogo de exposição, 2012.

DUBY, George. *Imagens da Mulher*. In: DUBY, George; PERROT, Michelle (Orgs.). *Imagens da mulher*. Lisboa: Afrontamento, 1992. p.8-33.

### Referências audiovisuais

ZACAGNINI, Carla. *Sem título*, 2015 (audioguia disponibilizado pela autora).

*WAYS of seing*. Roteiro: John Berger. S. I.: BBC, 1972. 4 episódios, son., color. Legendado. Série de TV.

### Imagens

Imagem 1: *Nell Gwynne*, Sir Peter Lely, 1668, coleção Denys Bower. Chiddingstone Castle, Kent.

Imagem 2: *Baco, Ceres e Cupido*, Hans von Aachen, 1600, 180,4 x 131,7. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Imagem 4: *The national galery outrage*. The Times. Londres, p. 8-9. 11 mar. 1914

Imagem 5: *sem título*, Guerrilla Girls 2015, cartaz, 25,5 x 66 cm, e adesivo, 7 x 18 cm, campanha para as ruas de nova York.

Imagem 6: *sem título*, Guerrilla Girls, 1989, cartaz, 28 x 71 cm.

Imagem 7: *sem título*, Guerrilla Girls, 2017, cartaz, 150 x 340 cm.

Imagem 8: *A Grande Odalisca*, J.A.D, Ingres, 1814, 91cm x 1,62. Museu do Louvre, Paris (detalhe).