



**Representações feministas em arte digital:  
Beatriz Albuquerque e Mónica de Miranda**

*Feminist Representations in Digital Art:  
Beatriz Albuquerque and Mónica de Miranda*

ANA GAVINA

CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação

[apgavina@ualg.pt](mailto:apgavina@ualg.pt)

**Resumo:**

Este artigo analisa a relação entre arte feminista, práticas digitais e regimes de representação do feminino a partir de uma análise qualitativa de obras de Beatriz Albuquerque e Mónica de Miranda. Partindo da crítica feminista à História da Arte, dos estudos visuais e da reflexão sobre novos *media*, propõe-se uma leitura das obras através de quatro eixos: corpo e olhar; mediação tecnológica; memória, arquivo e colonialidade; e estratégias de resistência/contra-representação. A análise procura demonstrar que, embora o digital amplie possibilidades de circulação e experimentação estética, nele persistem disputas por visibilidade, autoria e legitimação. Ao articular duas artistas portuguesas, contribui-se para a discussão sobre arte digital feminina/feminista em contexto português, evidenciando modos distintos de reconfigurar corpo, identidade, pertença e poder.

**Palavras-chave:** Arte feminista – Arte digital – Artivismo – Novos *media*.

**Abstract:**

This article considers the relationship between feminist art, digital practices and representations of the feminine through a qualitative analysis of works by Portuguese artists Beatriz Albuquerque and Mónica de Miranda. Drawing on feminist critiques of art

history, visual culture studies and reflections on new media, it proposes a reading of the works through four axes: body and gaze; technological mediation; memory, archive and coloniality; and strategies of resistance/counter-representation. This analysis argues that, although digital media expand possibilities for circulation and aesthetic experimentation, disputes over visibility, authorship and legitimation persist. By bringing together two Portuguese artists, the essay contributes to the discussions on feminist digital art in the Portuguese context, highlighting distinct ways of reconfiguring body, identity, belonging and power.

**Keywords:** Feminist art – Digital art – Artivism – New media.

### **Mini-biografia da autora:**

Ana Gavina é licenciada em Línguas e Culturas Estrangeiras (ESE/IPP) e em Cinema (UBI) e mestre em Gestão e Planeamento em Turismo (Turismo Cultural), pela Universidade de Aveiro, onde é atualmente aluna no Programa Doutoral em Estudos Culturais. Colabora com o CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação (Universidade do Algarve), sendo as suas principais áreas de investigação o (pós)cinema, subculturas cinemáticas e mediação cultural, com especial destaque para a acessibilidade às artes e cultura.

\*\*\*

### **| Introdução**

A produção, circulação e receção da arte não são processos neutros ou dissociados das dinâmicas sociopolíticas que estruturam a sociedade. Pelo contrário, o campo das artes é moldado por um conjunto de forças económicas, culturais e ideológicas que influenciam a criação, interpretação e valorização das expressões artísticas. A história da arte tem evidenciado, de forma crescente, a necessidade de questionar o cânone artístico tradicional, que, ao longo dos séculos, marginalizou e invisibilizou o trabalho de mulheres artistas. Investigadoras como Griselda Pollock (1999) e Amelia Jones (2003) sublinham a importância de recuperar narrativas suprimidas e de desafiar as estruturas patriarcais que dominam o campo artístico.

Neste âmbito, a arte feminista contemporânea assume um papel de resistência e contestação, utilizando novos *media* e plataformas digitais como espaços privilegiados de intervenção. O avanço das tecnologias digitais permitiu que artistas ultrapassassem alguns intermediários tradicionais, ampliando as possibilidades de alcance e diálogo com públicos diversos. Estas novas formas de produção e disseminação artística criam oportunidades para repensar as construções normativas de género e identidade, questionando representações hegemónicas e propondo alternativas mais equitativas e inclusivas.

O presente artigo propõe uma reflexão sobre a relação entre arte e poder, analisando de que forma artistas feministas contemporâneas recorrem aos meios digitais para criar espaços de resistência. Através dos exemplos das artistas Beatriz Albuquerque e Mónica de Miranda, explora-se como intervenções digitais e multimédia se configuram como ferramentas para desafiar estruturas dominantes e promover novas formas de representação e transformação social. O contributo específico do estudo reside na articulação entre um enquadramento teórico feminista e uma grelha de análise aplicada a obras concretas, procurando evitar uma leitura meramente ilustrativa das artistas e evidenciar como cada caso mobiliza, de modo distinto, corpo, tecnologia, memória e contra-representação.

### | 1.1. Arte e Poder

*Why Have There Been No Great Women Artists?* Apropriamo-nos do célebre título do ensaio de Linda Nochlin como ponto de partida para uma reflexão sobre as relações entre arte, género e poder. A importância do texto de Nochlin (1971) reside na denúncia da ausência de mulheres no cânone artístico e, sobretudo, na reformulação da própria pergunta: a autora desloca a questão da suposta falta de “génio” feminino para as condições institucionais, educativas, económicas e simbólicas que historicamente determinaram quem poderia produzir, circular e ser reconhecido como artista. Neste sentido, a crítica feminista à História da Arte permite compreender a exclusão das mulheres como efeito de estruturas de legitimação e não como consequência de uma ausência natural de produção ou talento.

Também Rozsika Parker e Griselda Pollock (2013, originalmente publicado em 1981) exploram a persistente sub-representação das mulheres artistas na História da Arte, demonstrando que a simples recuperação de nomes esquecidos não é suficiente para

transformar o campo. As autoras mostram que a própria categoria de “artista” foi historicamente construída a partir de valores masculinizados, enquanto a expressão “mulher artista” surge como categoria marcada e secundária. Pollock (1999) aprofunda esta crítica ao defender que a intervenção feminista no cânone não deve consistir apenas numa substituição da genealogia masculina por uma lista alternativa, mas em transformar os próprios modos de leitura, interpretação e atribuição de valor.

Os estudos de Nochlin (1971), Parker e Pollock (2013, originalmente publicado em 1981) e Pollock (1999) permitem sintetizar os principais mecanismos históricos de marginalização das mulheres no campo artístico: o acesso desigual à formação; a exclusão de academias, museus e redes profissionais; a dependência económica; a associação cultural entre criatividade e masculinidade; e o apagamento ou desvalorização posterior de obras produzidas por mulheres. Importa compreender estes fatores como dimensões interligadas de um sistema de legitimação que definiu o masculino como universal e relegou o feminino para uma posição essencialmente doméstica e menor. Esta perspetiva é relevante para analisar a arte digital contemporânea, considerando que os novos *media* podem abrir espaços de produção e circulação, mas não anulam automaticamente os mecanismos de exclusão que estruturam o mundo da arte.

A questão da representação das mulheres na arte também reforça estas dinâmicas de poder: como argumenta Laura Mulvey (1975), a cultura visual ocidental representa frequentemente a mulher enquanto objeto do desejo masculino, servindo um olhar patriarcal (*male gaze*) que a coloca numa posição de passividade. Esta formulação é especialmente pertinente para a análise de práticas performativas e videográficas nas quais o corpo feminino pode ser simultaneamente exposto e vigiado, mas também ressignificado enquanto lugar de resistência e agenciamento crítico. A problemática da representação não se limita, assim, à presença ou ausência de mulheres nas imagens, mas requer a pergunta sobre quem olha, quem é olhado e de que modo a obra torna aparentes essas relações.

Os estudos feministas da História da Arte, ao exporem e problematizarem estas dinâmicas, demonstram a necessidade de reavaliar os paradigmas que determinaram o valor artístico ao longo dos séculos e de construir novas narrativas que reconheçam e legitimem a produção artística das mulheres (Pollock 1999). Contudo, como alerta Siona Wilson (2008), a mera inclusão institucional de mulheres artistas não resolve, por si só, os problemas da representação, da diferença e da legitimação. Importa, por isso, deslocar

a análise de uma política quantitativa de visibilidade para uma leitura crítica dos dispositivos formais, discursivos e tecnológicos através dos quais as obras intervêm nos regimes de poder.

## | 1.2. Arte(/ivismo) feminista

A arte feminista constitui um campo de produção artística que coloca no centro da sua abordagem as experiências, subjetividades e condições materiais das mulheres, problematizando questões de género, relações de poder e normas sociais que sustentam a desigualdade. Ainda assim, como sublinham Susan Ballard e Agnieszka Golda (2015), arte produzida por mulheres não é automaticamente arte feminista: a especificidade deste campo reside na forma como as obras questionam os modos de produção, representação e receção da arte. Neste sentido, a arte feminista não se limita à expressão estética ou identitária, assumindo-se como um instrumento crítico capaz de interrogar as fronteiras entre política e poética, corpo e discurso, intimidade e esfera pública.

Estas práticas artísticas são descritas por Siona Wilson (2008) como complexas e multifacetadas, sobretudo pela sua abordagem das interseções entre raça, classe, género e sexualidade. Esta dimensão interseccional é decisiva para evitar uma compreensão homogénea do feminismo artístico. Como reforça bell hooks (1992), as representações visuais são atravessadas por estruturas de raça, classe e género, pelo que a crítica feminista deve considerar as diferenças entre mulheres e as formas específicas de invisibilização que afetam sujeitos racializados, migrantes ou historicamente marginalizados.

A produção artística pode ser uma forma de resistência que permite a emergência de novas identidades e imaginários sociais, desafiando o domínio das representações hegemónicas e propiciando a articulação de experiências de emancipação de género e raciais (hooks 1992). A arte feminista propõe, regularmente, contra-narrativas que celebram experiências e perspetivas das mulheres, exploram temas tabu e recorrem à representação do corpo feminino enquanto forma de expressão (Wilson 2008). Na arte contemporânea, esta relação com a história feminista nem sempre se configura como linear e contínua. Como demonstra Catherine Grant (2011), muitas artistas reativam arquivos, gestos e imagens da segunda vaga feminista de forma crítica e afetiva, reinscrevendo-os no presente e imprimindo-lhes novas camadas de significado.

Amelia Jones (2003) enfatiza o papel da arte feminista na criação de espaços de negociação das complexidades de género, que desafiam as representações dominantes e abrem novas possibilidades de autoexpressão artística. A sua obra antológica *The Feminism and Visual Culture Reader* apresenta uma variedade de vozes e perspetivas dentro do pensamento feminista, oferecendo uma compreensão abrangente das interseções entre feminismo e cultura visual. A antologia *The Art of Feminism* (Reckitt 2018) retrata como a ideologia feminista se reflete no campo das artes entre 1857 e 2017, oferecendo exemplos que demonstram uma longa tradição de artistas feministas que recorrem às suas práticas criativas como ferramentas de mudança social e política.

As artistas/artivistas feministas utilizam as suas práticas para expor, questionar e perturbar as normas instituídas, sendo as Guerrilla Girls um exemplo paradigmático deste campo de produção artística. Desde os anos 80, este grupo emprega uma linguagem visual distintiva, recorrendo a estatísticas e *slogans* apelativos, para desafiar as estruturas patriarcais e as práticas de exclusão do mundo da arte. Recorrendo ao humor e a discursos de confronto, o grupo realça os preconceitos de género e raciais que permeiam grandes instituições e galerias de arte. Em *Do Women Have to Be Naked to Get into the Met. Museum?* (1989), o coletivo confronta a sub-representação de mulheres artistas no Metropolitan Museum of Art com a presença massiva de corpos femininos nus nas coleções, apropriando-se ironicamente de uma imagem canónica da história da arte. Em *Sundance Stickers* (2001), deslocam esta crítica para o campo do cinema, denunciando a reduzida presença de mulheres na realização. Já em *Museums Unfair to Men!* (2008), recorrem à ironia inversa para expor a persistente predominância masculina em coleções e exposições de museus, transformando dados estatísticos em denúncia visual e política.<sup>1</sup>

A artista Paula Rego, a única portuguesa mencionada na antologia de Reckitt (2018), é outro exemplo significativo no contexto da arte feminista contemporânea, particularmente no que se refere às questões de género e política. A sua série pictórica *Aborto* (1998), amplamente reconhecida e debatida, trata-se de uma reflexão sobre a complexidade das experiências femininas em torno da reprodução e da autonomia do corpo.<sup>2</sup> Estas obras, realizadas nos anos 90, surgem no contexto do debate público e

---

<sup>1</sup> As obras *Do Women Have to Be Naked to Get into the Met. Museum?* (1989), *Sundance Stickers* (2001) e *Museums Unfair to Men!* (2008) estão disponíveis em <https://www.guerrillagirls.com/projects>

<sup>2</sup> Atente-se, particularmente, nas pinturas *Sem título (n.º5)* (<https://www.p55.art/blogs/p55-magazine/serie-aborto-de-paula-rego-expostas-na-armory-show>); *Sem título* (<https://www.p55.art/blogs/p55-magazine/serie-aborto-de-paula-rego-expostas-na-armory-show>); e *Triptico* (<https://www.artfund.org/our-purpose/art-funded-by-you/triptych-1998>).

político sobre a legalização da interrupção voluntária da gravidez, um tema fraturante na sociedade portuguesa. Ao retratar de forma crua e visceral esta temática, estas pinturas desafiam as narrativas dominantes e apresentam o corpo feminino como um espaço de resistência e agenciamento. Nestas obras está documentado e exposto o sofrimento físico e psicológico das mulheres, mas também a brutalidade de um sistema social e político que impõe restrições às suas escolhas. Neste sentido, a referência a Paula Rego permite situar, no contexto português, uma linhagem de práticas artísticas que interroga criticamente a representação do feminino, a violência simbólica e material exercida sobre os corpos das mulheres e a relação entre imagem, política e resistência. Embora se trate de uma prática não digital, a sua inclusão neste artigo contribui para contextualizar historicamente o problema que o mesmo retoma no campo dos novos *media*: de que modo artistas mulheres mobilizam a imagem para contestar regimes normativos de visibilidade, poder e representação.

Artistas feministas aplicam uma ampla diversidade de estratégias, meios e técnicas para desconstruir e subverter narrativas dominantes e propor alternativas. O ativismo feminista configura-se como uma ferramenta de contestação e de mudança social, permitindo que as artistas exponham desigualdades estruturais, amplifiquem vozes marginalizadas e projetem novos imaginários sociais. Stela Fischer (2013), ao discutir performances e ativismos artísticos latino-americanos, evidencia como o corpo, o discurso e a poética podem funcionar como vias de inscrição política. No contexto português, Ana Sofia Pereira et al. (2024) sublinham igualmente o potencial da articulação entre arte, ativismo e ciência para recuperar memórias dos feminismos, ampliar vozes marginalizadas e criar dispositivos acessíveis de disseminação e diálogo público.

A arte feminista deve também ser compreendida numa perspetiva global e situada, reconhecendo que diferentes contextos culturais geram expressões diversas de feminismo. Assim, a arte feminista não deve ser encarada como homogénea, mas como uma rede plural de vozes e experiências (Wilson 2008). Esta perspetiva é particularmente importante para a análise de artistas como Mónica de Miranda, cuja prática convoca simultaneamente género, memória colonial, deslocamento e pertença, e para Beatriz Albuquerque, cuja obra trabalha o corpo feminino enquanto superfície de performance, vigilância e contestação visual.

### | 1.3. Arte digital feminista — como as artistas exploram as singularidades dos novos *media*

Na era digital, as artistas feministas têm vindo a apropriar-se das tecnologias dos novos *media* para ampliar o alcance e o impacto das suas práticas artísticas. As novas tecnologias expandiram os meios de difusão, as linguagens e os espaços de resistência e contestação, permitindo compreender a arte digital como um campo em que tecnologia, género e produção cultural se articulam criticamente (Schor et al. 1999; Cox, Sandor, e Fron 2018; Way 2016). Contudo, como sugere Jennifer Chan (2011), a descentralização da internet e a promessa de participação alargada não devem ser confundidas com igualdade efetiva de reconhecimento. A entrada de mulheres artistas nos circuitos expositivos, curatoriais e historiográficos da arte digital continua condicionada por critérios institucionais e por modelos de visibilidade que tendem a privilegiar determinadas formas de produção.

A representação de género na arte contemporânea caracteriza-se pela sua complexidade e multiplicidade de abordagens, refletindo um conjunto de influências, desde a tradição artística às novas possibilidades proporcionadas pelo digital. Muthoni Nyambura (2024) observa que a arte digital tem-se afirmado como um meio privilegiado para a exploração das dinâmicas de género, possibilitando a criação de narrativas visuais que transcendem os enquadramentos convencionais. As representações do feminino na arte digital dialogam com os movimentos artísticos tradicionais, mas desafiam e reconfiguram essas representações à luz das transformações tecnológicas e culturais da contemporaneidade. A interatividade e a imersão características dos novos *media* possibilitam a desconstrução de estereótipos de género e a problematização das normas estabelecidas. O carácter dinâmico e mutável da arte digital promove uma constante reavaliação e ressignificação da identidade de género, funcionando como um meio de resistência às normatividades culturais e sociais.

A prática artística feminista no digital não se limita à crítica das estruturas opressivas, propondo alternativas e espaços de reimaginação coletiva e promovendo novas subjetividades e modelos de relação social. Aproveitando as singularidades dos novos *media*, as artistas feministas contemporâneas conseguem contornar alguns filtros institucionais, não deixando, contudo, de enfrentar novas formas de exclusão e hierarquização. A análise de Jennifer Chan (2011) sobre mulheres na videoarte e na *internet art* reforça precisamente esta ambivalência: as plataformas digitais permitem

autorrepresentação, circulação e experimentação, mas a sua inscrição em histórias da arte e em espaços expositivos continua a depender de processos de curadoria, arquivo e legitimação.

A partir de Jennifer González (2000), podemos organizar algumas singularidades da arte digital feminista em torno de eixos analíticos: o corpo como superfície de inscrição e autoexpressão; a subversão de estereótipos através de narrativas alternativas; a interatividade enquanto redistribuição parcial da autoria; e a fluidez identitária possibilitada por imagens mutáveis, avatares e ambientes digitais. Estes eixos serão retomados na análise das obras de Albuquerque e Miranda, de modo a aproximar o enquadramento teórico das opções formais e discursivas presentes nos casos estudados.

Natalie Ponder (2024) analisa como o anonimato e o mascaramento de género online são estratégias utilizadas pelas artistas para desafiar práticas de exclusão no mundo da arte. Estas abordagens oferecem às artistas plataformas de expressão artística subversivas: o anonimato permite que possam partilhar o seu trabalho sem as limitações impostas pela identidade de género, garantindo maior liberdade criativa neste campo historicamente dominado por homens. A adoção de identidades alternativas em espaços digitais possibilita ainda que explorem mais livremente diferentes facetas da sua identidade. Esta discussão aproxima-se de práticas cyberfeministas descritas por Chan (2011) e Schor et al. (1999), nas quais a apropriação de redes, códigos e plataformas digitais permite interrogar os binarismos de género e a cultura tecnológica masculina.

Uma tendência significativa na arte digital feminista é a utilização de instalações digitais interativas que desafiam construções normativas de género e identidade (Nyambura 2024). A interatividade permite que o espectador se torne coautor da obra, esbatendo os limites entre artista, obra e público. Esta prática reflete uma abordagem participativa que questiona o modelo tradicional do espectador e propõe um envolvimento mais ativo.

De forma a ilustrar estas práticas de arte digital, podemos citar artistas como Lynn Hershman Leeson e Sondra Perry, que exploram o potencial subversivo da tecnologia na construção de narrativas alternativas sobre identidade e género. Lynn Hershman Leeson é amplamente reconhecida como uma pioneira na arte digital feminista, explorando de forma crítica as interseções entre tecnologia, vigilância e a representação do corpo feminino. A sua obra *Deep Contact* (1984–1989) exemplifica esta abordagem, ao utilizar interfaces digitais interativas para revelar a cumplicidade do público nas estruturas de

poder que monitorizam e controlam as mulheres. Através destas obras, a artista desafia as percepções convencionais sobre o corpo feminino e a tecnologia, utilizando a arte digital como uma plataforma para questionar e subverter as estruturas de poder que perpetuam a vigilância e o controle sobre as mulheres.

Sondra Perry desenvolve um trabalho artístico enraizado na exploração da feminilidade negra e da herança afro-americana. A sua prática incorpora um conjunto diversificado de ferramentas digitais, como avatares tridimensionais e materiais de arquivo, numa abordagem crítica que investiga os processos de representação da identidade negra na arte e nos *media*. A artista problematiza a forma como a identidade feminina negra é invisibilizada nos discursos visuais dominantes, uma abordagem que pode ser observada na obra *Graft and Ash for a Three Monitor Workstation* (2016), onde um avatar digital da artista discute a desumanização dos corpos negros na era da tecnologia.

A fragmentação e a reconfiguração digital do corpo desafiam noções fixas de identidade e feminilidade (González 2000). No entanto, a hipervisibilidade do corpo feminino na internet tem suscitado preocupações sobre a sua instrumentalização, tal como problematizado por Laura Mulvey (1975) na sua teoria do *male gaze*.

A arte digital feminista deve, assim, ser entendida como um campo ambivalente: por um lado, amplia possibilidades de experimentação formal, circulação e autorrepresentação; por outro, continua atravessada por desigualdades de género, raça e legitimação institucional. É a partir desta tensão que enquadrámos a análise das artistas Beatriz Albuquerque e Mónica de Miranda, cujas obras permitem observar modos distintos de mobilizar o digital, a performance, o vídeo e a instalação como dispositivos de crítica e contra-representação.

### **| 2.1. Estudos de caso: Beatriz Albuquerque e Mónica de Miranda**

Adota-se uma abordagem qualitativa e exploratória, assente na análise visual e discursiva de obras de duas artistas portuguesas que recorrem a meios digitais, vídeo, instalação e performance para problematizar corpo, identidade, memória e poder. A seleção de Beatriz Albuquerque e Mónica de Miranda justifica-se por três critérios principais: a inscrição das suas práticas em linguagens multimédia e digitais; a centralidade de questões de género, representação e resistência nas obras escolhidas; e a

possibilidade de observar, em duas trajetórias distintas, modos diferentes de articular feminismo, tecnologia e contexto português.

A análise das obras organiza-se a partir de uma grelha comum: (1) corpo e olhar, considerando modos de exposição, vigilância, performatividade e objetificação; (2) mediação tecnológica, atendendo ao papel do vídeo, da instalação, da repetição, da imersão e da circulação digital; (3) memória, arquivo e colonialidade, sobretudo nas obras que convocam história, migração e pertença; e (4) estratégias de resistência e contra-representação, observando como cada obra perturba narrativas hegemónicas de género, raça ou identidade nacional.

É importante realçar a dificuldade encontrada na identificação de artistas digitais portuguesas cujo trabalho aborde explicitamente estas questões, o que pode indicar uma menor visibilidade dessas produções no contexto artístico nacional ou uma sub-representação do feminismo na arte digital portuguesa. Essa escassez reforça a necessidade de investigações que ampliem o reconhecimento e a valorização de artistas que exploram, através dos meios digitais, novas formas de resistência e afirmação feminista. Assim, o presente estudo assume um carácter delimitado, mas procura contribuir para esse mapeamento crítico através de uma análise situada.

## | 2.2. Beatriz Albuquerque – Intervenções digitais feministas de vídeo e performance

Beatriz Albuquerque (Porto, 1979) é uma artista portuguesa cujo trabalho interdisciplinar combina performance e multimédia. Foi distinguida com vários prémios, incluindo o Prémio Revelação da 17ª Bienal de Cerveira (Fundação Bienal de Cerveira 2013). Em 2024, em entrevista no Vitae Professionals - Women's History Month, quando questionada sobre o papel da mulher no mundo das artes, Beatriz Albuquerque afirmou: “eu acho que vai crescendo, porque nós vamos sempre lutando contra a maré [...]. Ainda há muito caminho a percorrer” (Albuquerque 2024, s.p.). A artista sublinhou a sua admiração por artistas que lutam pelo seu próprio espaço, para serem vistas. Na sua própria obra representa, recorrentemente, tributos a outras artistas, que inspiram as suas criações. É o caso de *Tributo à escultora Ana de Gonta Colaço: Ensaio Visual* (2023), uma criação visual/sonora e interativa, desenvolvida no metaverso e no espaço físico, que homenageia a escultora portuguesa Ana de Gonta Colaço (1903–1954) e procura tornar a sua obra acessível a novos públicos (Albuquerque 2025).

*Happy Birthday Mr. President* (2015)

Na video-performance *Happy Birthday Mr. President* (2015) [Fig. 1], a artista explora as noções de vigilância e voyeurismo, questionando criticamente as dinâmicas de poder e os mecanismos de objetificação feminina na cultura contemporânea. O ponto de partida para esta criação foi o icônico momento em que Marilyn Monroe, em 1962, cantou para o Presidente Kennedy num evento de angariação de fundos do Partido Democrata. Monroe, frequentemente interpretada como a personificação contemporânea de Afrodite na cultura ocidental, é aqui recuperada como figura central para uma reflexão sobre desejo, submissão e exposição mediática, num contexto onde o corpo feminino é simultaneamente idolatrado e explorado (Albuquerque s.d.). Deste modo, a obra pode ser lida como uma reativação crítica de uma memória visual da feminilidade mediática, próxima do que Catherine Grant (2011) descreve como reescrita contemporânea de legados feministas e imagens históricas.

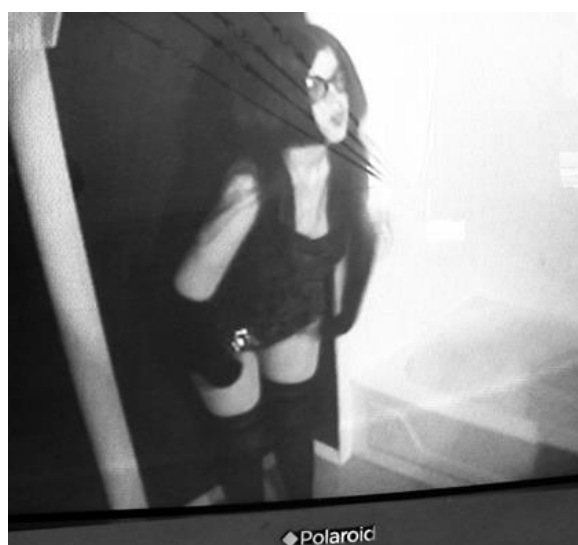


Figura 1. *Happy Birthday Mr. President*, de Beatriz Albuquerque (2015)

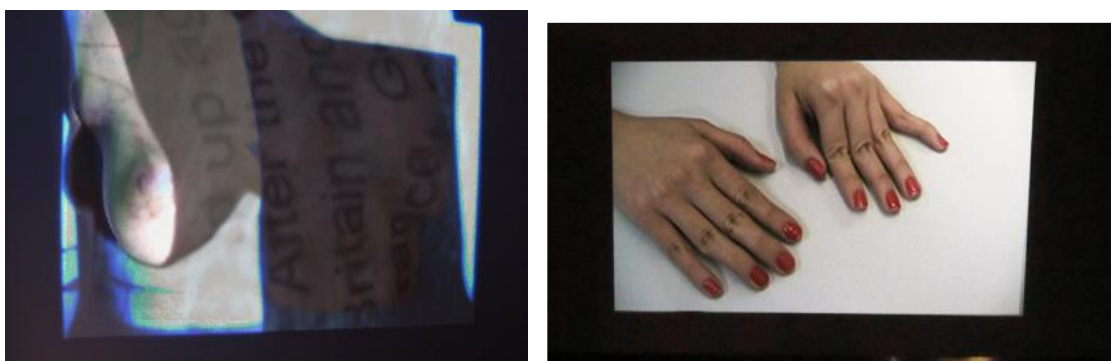
Fonte: <http://www.beatrizalbuquerque.com/index.php?selected=artwork&year=2015>.

Ao recorrer a uma estética de vigilância – emulando o olhar impessoal e distante de uma câmara de segurança –, a obra subverte a lógica do *voyeurismo* masculino, um conceito profundamente enraizado no cinema e na arte visual (Mulvey 1975). A performance coloca em evidência a repetição mecânica de um ritual sedutor, mas também inquietante: a *performer*, com um vestido justo e meias de cinta, mantém-se praticamente imóvel até à entrada de um homem. Pinta os lábios com batom vermelho e inicia uma

dança, em gestos emblemáticos de feminilidade construída e mediada pelo desejo masculino. O retirar da roupa interior reforça a performatividade da exposição do corpo. De seguida, a *performer* dirige o homem à saída e dá-se a repetição do ciclo com a entrada de outro homem, expondo a artificialidade e o carácter programado desta interação.

A estrutura repetitiva do vídeo aproxima esta obra das práticas feministas que problematizam o corpo enquanto espaço de construção simbólica e resistência. Através da mediação digital, a artista ressignifica o olhar masculino e desafia a passividade da mulher enquanto objeto do desejo, inscrevendo-se na tradição da arte digital feminista, que explora as relações entre tecnologia, corpo e política de género. A apropriação da estética da vigilância não só questiona os dispositivos de controlo a que os corpos femininos estão sujeitos, mas também propõe uma nova relação entre espectador e imagem: o público não observa apenas a *performer*, é também confrontado com a sua própria posição de observador e com a cumplicidade estrutural que sustenta tais dinâmicas de poder.

*II* (2005) e *VI* (2013)



Figuras 2 e 3. *II* (esquerda) e *VI* (direita), de Beatriz Albuquerque (2005 e 2013).

Fonte: <http://www.beatrizalbuquerque.com/index.php?selected=artwork&year=2013>.

Estas duas instalações de videoarte apropriam-se das especificidades do meio digital para explorar a repetição incessante de um mesmo movimento num corpo feminino. Em *II* (2005), a imagem apresenta um corpo feminino fragmentado, associado ao imaginário da *pin-up*, submetido à repetição de movimentos e a variações de luz e de textura que alteram a perceção da pele representada. Em *VI* (2013), a atenção concentra-se nas mãos de uma figura feminina, que repetem continuamente um gesto simples, num registo visual próximo da artificialidade corporal dos *freak shows*. Em ambas as obras, a repetição transforma o corpo num mecanismo visual, expondo a artificialidade das

representações femininas. A artista reforça a ideia de mecanização do corpo, colocando em evidência a rigidez e artificialidade inerentes às representações femininas. Esta repetição contínua sugere também uma crítica à padronização imposta pela sociedade aos corpos femininos e às suas representações. Beatriz Albuquerque recorre ao corpo e ao nu, sublinhando práticas de objetificação e desafiando as convenções visuais e simbólicas que perpetuam estereótipos de género. Esta abordagem está em conformidade com as reflexões de Jennifer González (2000), que destaca o uso do corpo como tela na prática artística. No contexto da arte digital, as artistas recorrem frequentemente ao corpo nu – ou a representações digitais dos mesmos – como suportes de autoexpressão.

Através da desconstrução das representações tradicionais do corpo feminino, Albuquerque desafia narrativas normativas. Dessa forma, além de questionar os paradigmas convencionais da representação do feminino, também expande os limites da identidade visual e cultural (Jones 2003). A artista não recorre ao meio digital como mero suporte técnico, mas enquanto espaço conceptual onde os limites da subjetividade feminina podem ser reformulados. Nestes trabalhos, o gesto repetido e a imagem fragmentada impedem uma leitura naturalizada do corpo: a feminilidade surge como construção visual, técnica e social, funcionando o digital como dispositivo crítico que torna visíveis os mecanismos de codificação do corpo feminino.

### **| 2.3. Mónica de Miranda – Narrativas digitais de memória, migração e pertença**

Mónica de Miranda (Porto, 1976) é uma artista e investigadora luso-angolana cuja prática interdisciplinar analisa criticamente a convergência entre política, género, memória, espaço e história. O seu trabalho abrange desenho, instalação, fotografia, vídeo e som, situando-se na interseção entre documentário e ficção. Na sua arte e investigação aborda, entre outras temáticas, estratégias de resistência e geografias de afeto (Miranda 2025). Esta incorporação multimediática dá origem a narrativas que desafiam as representações dominantes de comunidades marginalizadas, evocando a extensa história da presença negra em Portugal, abordando os movimentos de libertação africanos, as vivências migratórias e a construção identitária sob a ótica do feminismo negro (É um Oceano 2022). A sua obra exige uma leitura interseccional: como sugerem bell hooks (1992), Griselda Pollock (1999) e Schor et al. (1999), a análise feminista da representação não pode separar género de raça, colonialidade, classe, migração ou memória histórica.

Numa entrevista concedida no âmbito da conferência *WOMANART*, realizada em 2020 na Universidade do Minho, a artista descreve a necessidade, através da sua arte, “[...] de entender um deslocamento em nós próprios, no sentido de género, no sentido racial, cultural, no sentido político e no sentido social e económico” (Oliveira e Macedo 2022, 5).

*Biting Nations* (2007)



Figuras 4 e 5: *Biting Nations*, de Mónica de Miranda (2007).

Fonte: <https://monicademiranda.org/film/biting-nations/>

A obra *Biting Nations* (2007), de Mónica de Miranda, constitui uma reflexão visual sobre a fragilidade das identidades nacionais e a artificialidade das fronteiras geopolíticas. Nesta peça de vídeo, a artista apresenta uma sucessão de mulheres que surgem com as unhas pintadas de bandeiras de diferentes países. Observamos, gradualmente, as unhas a serem roídas, mastigadas e cuspidas, de uma forma que denota ansiedade e algum desdém. O ato de destruir fisicamente esses símbolos nacionais remete para uma forma de resistência, mas também de desconstrução das narrativas dominantes sobre nacionalismo e pertença. O som das unhas a quebrar e do cuspir dos seus fragmentos reforça a dimensão sensorial da obra, tornando o corpo num lugar onde a abstração da nação é inscrita e questionada.

*Biting Nations* articula corpo, tecnologia e contra-representação: o vídeo aproxima o gesto íntimo de roer as unhas de uma crítica aos emblemas nacionais, convertendo um ato corporal repetitivo num comentário político sobre fronteiras, identidade e pertença. A obra não representa simplesmente mulheres perante símbolos nacionais; mostra corpos femininos a desfazer, pela boca e pelas mãos, signos de poder que habitualmente se apresentam como estáveis e abstratos.

*Beauty* (2018)

Figura 6. *Beauty*, de Mónica de Miranda (2018).

Fonte: <https://monicademiranda.org/film/beauty/>

*Beauty* (2018) é uma instalação imersiva que explora as temáticas de identidade, estética e colonialismo, colocando o espectador no centro da experiência visual. A obra constrói uma relação entre corpo, imagem e ponto de vista: a figura de costas, a projeção e a disposição espacial implicam o público numa posição de observação que não é neutra. Neste sentido, a instalação desloca a questão do olhar para um campo pós-colonial e interseccional, em que ver e ser visto envolve memórias de poder, raça, deslocamento e construção identitária.

Sobre mostrar uma pessoa de costas [Fig. 6], Mónica de Miranda refere:

Nós próprios como espectadores acabamos por dar a cara a essa personagem que não vemos quem é. Ou seja, somos nós próprios a olhar a partir do lugar que ela ocupa. E também tem a ver com o *gaze*, no sentido em que é alguém que resiste ao *gaze*. Seja um *male gaze* ou um *colonial gaze*, no sentido em que as costas resistem, as costas carregam o peso do mundo mas virar as costas é um ato de e [sic] de desapego também. (Oliveira e Macedo 2022, 6)

*Path to the Stars* (2022)

Em *Path to the Stars* (2022), Mónica de Miranda resgata e reinscreve a presença das mulheres na luta de libertação de Angola, questionando a masculinização das narrativas históricas e políticas. A obra articula memória, ficção e arquivo, convocando uma história frequentemente narrada a partir de figuras masculinas e inscrevendo nela

corpos, vozes e trajetórias femininas. Esta prática aproxima-se da crítica de Griselda Pollock (1999) ao cânone, no sentido de que não se trata apenas de acrescentar mulheres a uma narrativa já estabilizada, mas de deslocar os modos como a própria história é recordada, legitimada e perpetuada.



Figura 7. *Path to the Stars*, de Mónica de Miranda (2022).

Fonte: <https://monicademiranda.org/film/path-to-the-stars/>

A arte de Mónica de Miranda funciona como uma forma de resistência feminista, dando voz às experiências de mulheres e criando espaços alternativos para narrativas tradicionalmente marginalizadas. Ao incorporar vídeo, instalação, som e fotografia, a artista não utiliza os meios digitais apenas como ferramentas de registo, mas como dispositivos de montagem, imersão e reinscrição histórica. A sua prática evidencia que a arte digital feminista pode operar para além da crítica à objetificação do corpo, intervindo também nos campos da memória colonial, da diáspora, da pertença e da produção de arquivo.

### | Conclusão

Este artigo contribui para a discussão sobre arte feminista e *media* digitais ao analisar, de forma situada, como Beatriz Albuquerque e Mónica de Miranda mobilizam vídeo, performance, instalação e linguagens multimédia para questionar regimes de representação do feminino. Procurou-se demonstrar que as duas artistas não funcionam apenas como exemplos ilustrativos de premissas teóricas previamente estabelecidas, mas como casos que permitem testar e diferenciar modos de atuação da arte feminista contemporânea em contexto português.

No caso de Beatriz Albuquerque, a análise evidenciou a centralidade do corpo, da vigilância, da repetição e da performatividade na crítica ao olhar masculino e à objetificação feminina. Em *Happy Birthday Mr. President* e *II e VI* a mediação videográfica transforma o corpo em superfície de inscrição política, expondo a artificialidade das imagens de feminilidade e tornando visível a estrutura de observação que as sustenta. No caso de Mónica de Miranda, obras como *Biting Nations*, *Beauty* e *Path to the Stars* deslocam a discussão para a memória, a colonialidade, a migração e a pertença, demonstrando que uma leitura feminista da arte digital deve considerar as interseções entre género, raça, nação e história.

A análise permite encarar a arte digital feminista como um campo de disputa estética e política no qual os meios digitais podem reconfigurar modos de ver, arquivar, circular e narrar experiências historicamente marginalizadas.

Reconhece-se que o corpus analisado é delimitado e não pretende representar a totalidade da arte digital feminista em Portugal. O contributo do artigo reside precisamente no seu carácter exploratório e situado, configurando-se como uma espécie de ponto de partida para investigações futuras sobre artistas portuguesas que trabalham com *media* digitais, feminismo, memória e contra-representação. Estudos posteriores poderão ampliar o corpus, comparar outras artistas e aprofundar a relação entre práticas digitais, instituições artísticas e políticas de visibilidade.

### Referências Bibliográficas:

- Albuquerque, Beatriz. s.d. “Happy Birthday Mr. President.” Beatriz Albuquerque. Acedido a 12 de fevereiro de 2026. <http://www.beatrizalbuquerque.com/index.php?selected=artwork&year=2017>.
- , 2024. “Beatriz Albuquerque Interview @ Women’s History Month.” YouTube video, 1 de março de 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=fDhHqPetwxo>
- , 2025. “Tributo a Ana de Gonta Colaço: Ensaio Visual.” A Fonte: Fonte de Estímulo Intelectual, 10–15. <https://icafg.pt/revista-a-fonte/>.
- Ballard, Susan, and Agnieszka Golda. 2015. “Feminism and Art: Unexpected Encounters.” *Australian Feminist Studies*, vol. 30, no. 84: 199–210. <https://doi.org/10.1080/08164649.2015.1046713>.
- Chan, Jennifer. 2011. “Why Are There No Great Women Net Artists? Vague Histories of

Female Contribution According to Video and Internet Art.”

<https://www.are.na/block/8127379>.

Cox, Donna J., Ellen Sandor, e Janine Fron, eds. 2018. *New Media Futures: The Rise of Women in the Digital Arts*. Urbana: University of Illinois Press.

É um Oceano. 2022. “A Ilha de Mónica de Miranda, em Londres.” 10 de julho 2022.

<https://eumoceano.pt/boletim/a-ilha-de-monica-de-miranda-em-londres/>.

Fischer, Stela. 2013. “Expressões de Género: A Resignificação do Feminismo nos Processos Criativos de Performers, Artistas Teatrais e Ativistas Latino-Americanas na Atualidade.” *Seminário Internacional Fazendo Gênero* 10.

Fundação Bienal de Cerveira. “17.ª Bienal de Cerveira: 27 de julho a 14 de setembro 2013.” <https://bienaldecerveira.pt/17a-bienal-de-cerveira-2/>.

González, Jennifer. 2000. “The Appended Subject: Race and Identity as Digital Assemblage.” In *Race in Cyberspace*, editado por Beth E. Kolko, Lisa Nakamura, e Gilbert B. Rodman, 27–50. Nova Iorque: Routledge.

Grant, Catherine. 2011. “Fans of Feminism: Re-writing Histories of Second-wave Feminism in Contemporary Art.” *Oxford Art Journal*, vol. 34, no. 2: 265–86. <https://doi.org/10.1093/oxartj/kcr021>.

hooks, bell. 1992. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press.

Jones, Amelia, ed. 2003. *The Feminism and Visual Culture Reader*. Londres: Routledge.

Miranda, Mónica de. 2025. “About.” Mónica de Miranda.

<https://monicademiranda.org/about/>

Mulvey, Laura. 1975. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Screen*, vol. 16, no. 3: 6–18. DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.

Nochlin, Linda. 1971. “Why Have There Been No Great Women Artists?” In *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, editado por Vivian Gornick e Barbara K. Moran, 480–510. Nova Iorque: Basic Books.

Nyambura, Muthoni. 2024. “Exploring Gender Representation in Digital Media Art: A Critical Analysis.” *Research Output Journal of Education*, vol. 3, no. 1: 9–14.

Oliveira, Mariana, e Ana Gabriela Macedo. 2022. “Mónica de Miranda: Uma Geografia dos Afectos.” In *Mulheres, Artes e Ditadura: Diálogos Interartísticos e Narrativas da Memória*, editado por Ana Gabriela Macedo, Lúcia Natalino, Mariana Oliveira, Joana Passos, e Marta Pereira, 209–18. Vila Nova de Famalicão: Húmus.

Parker, Rozsika, e Griselda Pollock. 2013. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*.

1981. Londres: I.B. Tauris.

- Pereira, Ana Sofia, Vanessa Ribeiro-Rodrigues, Carla Cerqueira, e Célia Taborda. 2024. “Arte, Ciência e Ativismo em Convergência: Estratégias Criativas para Disseminação Científica Feminista.” In *Culturas, Ativismos e Mudanças Culturais*, editado por Maria Manuel Baptista, Alexandre Rodolfo Alves de Almeida, e Helena Carla Gonçalo Ferreira, 237–46. Aveiro: Centro de Línguas, Literaturas e Culturas.
- Pollock, Griselda. 1999. *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Londres: Routledge.
- Ponder, Natalie. 2024. “Integrating NFTs into Feminist Art Practices: Actualizing the Disruptive Potential of Decentralized Technology.” *Arts*, vol. 13, no. 4: 124. DOI: <https://doi.org/10.3390/arts13040124>.
- Reckitt, Helena, ed. 2018. *The Art of Feminism: Images That Shaped the Fight for Equality, 1857–2017*. São Francisco: Chronicle Books.
- Schor, Mira, Emma Amos, Susan Bee, Johanna Drucker, María Fernández, Amelia Jones, Shirley Kaneda, Helen Molesworth, Howardena Pindell, Collier Schorr, e Faith Wilding. 1999. “Contemporary Feminism: Art Practice, Theory, and Activism—An Intergenerational Perspective.” *Art Journal*, vol. 58, no. 4: 8–29. DOI: <https://doi.org/10.1080/00043249.1999.10791962>.
- Way, Jennifer. 2016. “Digital Art at the Interface of Technology and Feminism.” In *A Companion to Digital Art*, editado por Christiane Paul, 181–202. Chichester: Wiley Blackwell.
- Wilson, Siona. 2008. “Destinations of Feminist Art: Past, Present, and Future.” *Women's Studies Quarterly*, vol. 36, no. 1/2): 324–30. DOI: <https://doi.org/10.1353/WSQ.0.0056>.

### Obras artísticas referidas:

- Albuquerque, Beatriz. 2005. *II*. Videoarte/performance.  
<http://www.beatrizalbuquerque.com/index.php?selected=videography&year=2005>.
- , 2013. *VI*. Videoarte/performance.  
<http://www.beatrizalbuquerque.com/index.php?selected=videography&year=2013>.
- , 2015. *Happy Birthday Mr. President*. Video-performance.  
<http://www.beatrizalbuquerque.com/index.php?selected=videography&year=2015>.

- . 2023. Tributo à escultora Ana de Gonta Colaço: Ensaio Visual. Instalação visual/sonora e interativa no metaverso e no espaço físico. Residência artística The Critique Club, LAC/MUD Foundation, Miami; instalação performativa nas ruas do Porto.
- Guerrilla Girls. 1989. *Do Women Have to Be Naked to Get into the Met. Museum?* Cartaz. <https://www.guerrillagirls.com/projects>.
- . 2001. *Sundance Stickers*. Autocolantes/cartazes. <https://www.guerrillagirls.com/projects>.
- . 2008. *Museums Unfair to Men!* Cartaz. <https://www.guerrillagirls.com/projects>.
- Hershman Leeson, Lynn. 1984–1989. *Deep Contact*. Instalação interativa. <https://www.lynnhershman.com/project/deep-contact/>.
- Miranda, Mónica de. 2007. *Biting Nations*. Vídeo. <https://monicademiranda.org/film/biting-nations/>.
- . 2018. *Beauty*. Instalação imersiva/vídeo. <https://monicademiranda.org/film/beauty/>.
- . 2022. *Path to the Stars*. Filme/vídeo-instalação. <https://monicademiranda.org/film/path-to-the-stars/>.
- Perry, Sondra. 2016. *Graft and Ash for a Three Monitor Workstation*. Instalação/vídeo. <https://sondraperry.com/Graft-and-Ash-for-a-Three-Monitor-Workstation>.
- Rego, Paula. 1998. *Sem título*, da série *Aborto*. Pintura. <https://www.p55.art/blogs/p55-magazine/serie-aborto-de-paula-rego-expostas-na-armory-show>
- . *Sem título n.º 5*, da série *Aborto*. Pintura. <https://www.p55.art/blogs/p55-magazine/serie-aborto-de-paula-rego-expostas-na-armory-show>.
- . 1998. *Tríptico*, da série *Aborto*. Pintura. <https://www.artfund.org/our-purpose/art-funded-by-you/triptych-1998>.