



VII Simpósio Nacional de História Cultural **HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO, LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

SELFIES, SURREALISMO E FRANCESCA WOODMAN

Renata Barboza Carvalho*

A popularização das câmeras digitais nos últimos anos deu ao ato de fotografar não somente a opressiva sensação de transitoriedade, que impele a fixação no registro de cada momento, mas também a missão de construir uma autoimagem modelo. Com o avanço tecnológico dos dispositivos fotográficos, a produção de imagens tornou-se uma atividade acessível e intensa, como nunca antes visto. As redes sociais são o espaço ideal para se expor essa produção de visões particulares do mundo. Proporcionaram novas maneiras de se autorrepresentar e muitas pessoas, especialmente os jovens, usam as páginas em redes sociais como sua forma pessoal de identidade.

Em 2013, a palavra *selfie* foi escolhida como a “palavra do ano” no idioma inglês pelo dicionário Oxford e foi incluída em sua versão online com a seguinte definição, *selfie: a photograph that one has taken of oneself, typically one taken with a smartphone or webcam and shared via social media (OXFORD, 2013)*. Ou seja, usada para designar autorretratos feitos com dispositivos móveis, como celulares, *tablets* e câmeras portáteis, e carregadas em um site de mídia social. Em uso na língua inglesa desde 2002, a palavra

* Mestranda do Programa de Pós- Graduação em Educação, Artes e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Especialista em Fundamentos da Cultura e das Artes e graduada em Desenho Industrial pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). E-mail: renatadess@ymail.com

ganhou força nas redes sociais a partir de imagens compartilhamento em plataformas online.

Os *selfies* são já são considerados um fenômeno social e cultural e tem chamado a atenção de pesquisadores dos diversos campos da ciência, de artistas e empresas, quanto ao seu impacto neurocognitivo, social, cultural e econômico, bem como, suas possibilidades expressivas nas linguagens. Um dos projetos recentes que podem ser citados é o *Selfiecity*¹. Desenvolvido por um time de pesquisadores de diferentes universidades nos EUA e Europa, esse projeto interdisciplinar propõe uma pesquisa sobre o fenômeno *selfie* pelo viés teórico, artístico e quantitativo. No website do projeto é possível navegar por ferramentas de dados quantitativos sobre as postagens de *selfies* feitas em cinco diferentes cidades do mundo. Além de explorar visualmente esses dados, pode-se ainda ler ensaios teóricos produzidos pelos pesquisadores sobre o tema.

Certamente, a investigação acerca da produção e compartilhamento de autorretratos em redes sociais gerará uma extensa bibliografia. Este artigo visa introduzir o leitor à autorrepresentação na história da arte e apresentar o trabalho de Francesca Woodman, fotógrafa americana que produziu uma obra composta de autorretratos.

AUTORRETRATOS NA HISTÓRIA DA ARTE

Retratos e autorretratos vem sendo produzidos ao longo da história do homem. Um retrato é uma pintura, uma fotografia, escultura ou outra representação artística de uma pessoa, onde o que predomina é a face e a expressão do representado. Os primeiros retratos identificados na história são os *Retratos de Fayum*, derivados da tradição greco-romana de pintura de painéis. Eram retratos realistas do Egito Ptolomaico, feitos em madeira para as múmias dos nobres da época.

Os autorretratos provavelmente tenham existido desde a Antiguidade, mas foi no Renascimento, durante o século XV, que os artistas destacadamente passaram a pintar sua própria imagem como o assunto mais importante da obra. Nessa época, os espelhos de vidro se tornaram populares na Europa, o que permitiu o desenvolvimento da arte da autorrepresentação. O uso do espelho como ferramenta de artista afirmou a dualidade do ser – o eu como observador e observado. O espelho tornou-se ícone para o processo de

¹ <http://selfiecity.net>

autorrepresentação – a identificação do sujeito com o objeto do olhar. O quadro *Retrato de um Homem com Turbante*, de Jan van Eyck e pintado em 1433, é reconhecido como o mais antigo autorretrato em painel da cultura ocidental.



Figura 2: *Retrato de um Homem com Turbante*. Jan van Eyck, 1433. Fonte: Wikimedia
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_a_Man_by_Jan_van_Eyck-small.jpg

O livro *The Asthetic Variable: Defining of the Art of the Portrait* (SCAGLIA, 2011) divide em duas formas básicas o autorretrato: autorretratos “profissionais”, onde o artista se representa trabalhando, e autorretratos “pessoais”, que revelam características morais e psicológicos. Assim como os *selfies*, os autorretratos na pintura tiveram um papel importante como uma forma efetiva de autopromoção, especialmente se o artista fosse um pintor de retratos. Albrecht Dürer, Rembrandt e Van Dyck são exemplos de pintores que usaram sua habilidade em autorretratos para promover seu talento como grandes pintores. E para as mulheres artistas até o século XX, era quase impossível treinar o desenho do corpo nu, o que tornou mais difícil para elas pintar grandes composições figurativas do corpo e retratos naturalistas. Sendo assim, os autorretratos tiveram um papel importante na formação dessas artistas. Frequentemente, representavam a si mesmas no ato de pintar, segurando um pincel e uma palheta.

Mas foi o surgimento da câmera fotográfica na Revolução Industrial que alterou as relações entre o artista e sua própria figura simbólica. O primeiro autorretrato na fotografia é creditado ao químico americano e pioneiro da fotografia Robert Cornelius, em 1839. Nessa época a fotografia exigia longos períodos de exposição, por isso era difícil encontrar modelos que aceitassem ficar parados por dez, vinte, ou mais minutos. Robert Cornelius voltou a lente para si e esta prática passou a ser reproduzida por fotógrafos e artistas (SAMPAIO, 2014).

A partir da câmera fotográfica, ocorre uma transformação no tratamento que muitos artistas dispensaram ao corpo e, especialmente, ao seu próprio corpo, que passou de objeto de representação visual para sujeito do trabalho. As tendências artísticas sobre a abordagem do corpo como fonte material primária para a criação aumentaram em número e se desenvolveram exponencialmente ao longo do século XX.



Figura 3: Autorretrato. Robert Cornelius. Fonte: Wikimedia
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:RobertCornelius.jpg>

AUTORREPRESENTAÇÃO E SURREALISMO²

Os estudos de locomoção de Eadweard Muybridge, nos anos 1870, apresentaram um sentido extremamente novo do movimento no tempo e espaço, que mais tarde teve amplas implicações estéticas nas artes. A apropriação da câmera fotográfica e do entendimento acerca do movimento corporal permitiu aos artistas que intervissem no corpo, através de simbioses, atrofias e hipertrofias e desenvolvessem todo o potencial da nova linguagem. Foi especialmente o movimento Surrealista² que explorou todo esse imaginário plástico corporal que permeavam as vanguardas modernistas.

A crítica Rosalind Krauss³ citada por David Levi Strauss em seu ensaio *After you, dearest photography* (2003, p.126) menciona que o Surrealismo "inventa a

² Surrealismo foi um movimento criado em 1924 por um grupo de artistas que ansiavam algo mais real que a própria realidade. Para os surrealistas, impressionados com as teorias de Sigmund Freud, a arte não poderia ser produzida pela razão inteiramente desperta. Assim, procuravam estados mentais onde o profundo inconsciente pudesse vir à tona, pois para eles somente a não-razão poderia nos dar a arte. (GOMBRICH: 1995, p. 591)

³ KRAUSS, Rosalind, LIVINGSTON, Jane. *L' amour fou: Photography & Surrealism*. Washington D.C, Nova York: The Corcoran Gallery of Art and Abbeville Press. 1985.

fotografia". A fotografia surrealista insistia na construção de uma identidade ambivalente, desfocada, indistinta e sem autoridade. Os fotógrafos surrealistas, como Man Ray e André Kertész, criaram uma nova estética através do uso de diversas técnicas – inovadoras em sua época, como impressão negativa, exposição múltipla, fotomontagem e colagem – que subvertiam os registros tradicionais da fotografia e permitiam uma reinterpretação dos mesmos. Porém, em suas obras, o corpo reinterpretado ainda era o feminino idealizado por um olhar masculino.

Ao longo da história da arte, a mulher foi fetiche da criatividade masculina: venerada e temida, admirada pelos aspectos formais do corpo feminino e colocada em um papel passivo como objeto do olhar masculino.

Eva Rus (2005) no artigo *Surrealism and Self-representation in the Photography of Francesca Woodman* destaca que mesmo os surrealistas limitaram sua visão da capacidade feminina como observador ou sujeito ativos e independentes. Consideravam a mulher como mediadora entre o homem, a natureza e o inconsciente, como musa e fonte de inspiração, o que reforçou a divisão sujeito-objeto que o Surrealismo se comprometeu a romper. Segundo a autora, "a objetização da mulher pelos surrealistas atendia à sua necessidade do 'outro' que garantisse seu acesso a 'sur-realidade'. Isto quer dizer que, ao mesmo tempo que o Surrealismo atacou alguns conceitos burgueses, terminou reforçando outro" (RUS, 2005).

Por outro lado, as estratégias e técnicas surrealistas para acessar o mais remoto inconsciente, muitas vezes reprimido, foram úteis em ajudar as mulheres a confrontar-se com seus tradicionais papéis na sociedade. A obra de mulheres artistas dentro do Surrealismo muitas vezes subverteu o diálogo masculino, invertendo os papéis de ambos os sexos, frequentemente resultando em interessantes dialéticas com base na própria psicologia e experiências das mulheres. Princípios surrealistas foram, portanto, utilizados para quebrar as oposições binárias entre corpo-mente, racional-irracional, arte-natureza, que até então haviam sido usadas para situar a mulher em uma posição inferior. Para elas, o Surrealismo desempenhou um papel significativo em sua tentativa de formar uma identidade autônoma feminina.

Eva Rus (2005) explica que em seus muitos autorretratos, mulheres surrealistas como Remedios Varo, Leonora Carrington, e Frida Kahlo revelaram a rejeição da ideia de Mulher como um princípio abstrato, e elegeram a imagem no espelho como um ponto focal em sua busca por maior autoconsciência e autoconhecimento. Estabelecia-se uma

relação entre o corpo feminino e a identidade feminina, que passou a ser ponto de partida para questionamentos políticos-culturais-sociais estabelecidos anteriormente pelo Surrealismo.

De um modo geral, as artistas se identificavam com o apelo surrealista na sua busca por libertação social de seus papéis tradicionais, bem como da legitimação da expressão do imaginário feminino. Através do ato de se autorrepresentar como sujeitos da obra, as mulheres recuperaram o direito de autoria e autoridade sobre si mesmas.

FRANCESCA WOODMAN

No final dos anos 1960, nos Estados Unidos da América, as preocupações da arte – que continuam presentes na arte contemporânea – procuravam romper com a estrutura ideológica e material da estética europeia tradicional, apelando para uma nova arte que reconhecesse a primazia da experiência individual e tivesse um envolvimento mais direto com vida. Além disso, muitos dos processos artísticos que abertamente incorporaram o corpo do artista tinham como objetivo transcendê-lo, extrapolar suas "bordas" e dialogar com tempo e espaço. E em meio a este contexto, Francesca Woodman cresceu nos estúdios de seus pais artistas⁴ no Colorado e na Itália, e produziu uma obra de mais de 500 fotografias em seus quase 23 anos de vida⁵. Mais de três décadas após sua morte, seu trabalho que consiste em autorretratos, continua chamando a atenção de teóricos, artistas e público (KELLER, 2012).

Embora não haja informações da própria artista sobre suas influências e objetivos quanto ao trabalho – existem notas sobre quase todas as fotografias escritas a próprio punho – é possível constar a influência no trabalho de Woodman de fotógrafos contemporâneos como Clarence John Laughlin e Duane Michals. Porém, sua obra parece estar mais relacionada com a Fotografia Surrealista.

⁴ George Woodman é um pintor e fotógrafo americano. Betty Woodman é uma ceramista americana. Ambos são artistas reconhecidos internacionalmente por seu trabalho.

⁵ Nasceu em 1958 e começou a fotografar aos treze anos. Estudou na Rhode Island School of Design (RISD), em Providence, Rhode Island, EUA, entre 1975 e 1979. Participou de um programa de intercâmbio em Roma por um ano e foi durante esse período que exibiu suas fotografias pela primeira vez. Após terminar os estudos, se mudou para Nova York para começar uma carreira como fotógrafa, porém não foi bem-sucedida. Em 1980, integrou um programa de residência artística na [MacDowell Colony](#) em [Peterborough, New Hampshire](#). Mais tarde, neste mesmo ano, passou a sofrer de depressão profunda e tentou o suicídio. Depois de um curto período morando com seus pais em Manhattan, Nova York, Francesca Woodman cometeu suicídio em 19 de janeiro de 1981, aos 22 anos

David Levi Strauss em *After you, dearest photography* (2003), comenta que a obra de Woodman é comparável aos trabalhos de Man Ray e Lee Miller, não apenas por causa das distorções do corpo, ruínas românticas ou uso de objetos relacionados ao fetiche (como luvas, joias, gansos), mas também por ter um desejo revolucionário de estabelecer novos códigos de aparência, o que está na substância surrealista. Rosalind Krauss (STRAUSS, 2003, p.129) identifica o conceito de beleza transformadora na essência da Estética Surrealista, uma beleza prevista exclusivamente para produzir uma relação de paixão entre o objeto visto, tanto em movimento como em repouso. Nas fotografias de Francesca Woodman, seu próprio corpo é capturado no momento preciso em que movimento se torna repouso, onde gestos efêmeros se acomodam no papel. No entanto, Woodman não apenas reproduziu o que os surrealistas fizeram no início do século XX, mas a artista melhora as técnicas fotográficas surrealistas a fim de alcançar a representação onírica de si mesma, encenando sua própria leitura e demonstrando autoridade sobre sua imagem.

Segundo Strauss (2003, p.130),

O resultado não é narcisismo (pelo qual todas as mulheres que se fotografam são acusadas), porque sempre se imagina um outro, um observador externo. O erotismo lúdico das fotografias das odaliscas de Woodman não são nem narcisistas, nem uma desconstrução do olhar masculino, pois essas imagens são claramente dirigidas a um expectador. [...] Quando Woodman encara o espelho, ela está, através do espelho, olhando para a câmera, ou seja, para nós. Considerando que câmeras estiveram muito mais nas mãos de homens que queriam olhar para mulheres, uma linda jovem segurando sua própria câmera é sempre uma subversão.⁶

As fotografias de Woodman são quase sempre caracterizadas por uma configuração básica: seu corpo – em vestidos floridos ou adornado com acessórios extremamente femininos, como luvas, cintas-ligas, meias, joias ou sapatos - e alguns outros objetos, que estão todos lá para revelar "tanto a sua feminilidade, como sua compreensão e afirmação deliberada do fetiche relacionado ao corpo da mulher – definido pela arte ocidental em geral, e em particular pelas fotografias surrealistas de Man Ray e

⁶ Traduzido de: *The result is not the closed circuit of narcissism (wich all women photographing themselves are accused of inhabiting), since it always imagines an other, a viewer outside (space and time). The playful eroticism of Woodman's odaliskes is neither narcissism nor desconstruction of the male gaze, since these images are clearly directed outward, to an other. [...] When Woodman looks in the mirror, she is looking in the mirror for the camera, wich is us, since the camera is our temporal representative. Given that cameras have most often been in the hands of men who want to look at women, a beuatiful young woman handling her own camera is always a subversion.*

André Kertész" (CHADWICK, 1998, p.167). Ocasionalmente, ela retrata-se na companhia de outras pessoas ou em ambientes naturais ao ar livre que, de qualquer maneira, revelam pouco sobre a localização real, e praticamente nada sobre o contexto histórico-social.



Figura 4: *From Polka Dots*. Francesca Woodman. Providence, Rhode Island, 1976

Fonte: © Cortesia de George e Betty Woodman

Sobre os ambientes das fotografias, Eva Rus (2005) escreve que "Woodman parece preferir interiores domésticos, abandonados, desabitados, que ela usa como palco para encenar seu pessoal *mise-en-scène*, onde os adereços de sua escolha, perdem sua previsibilidade intrínseca e se relacionam de outra maneira com o sujeito feminino".⁷ Como observadores, somos colocados no papel de *voyeurs*, visualmente invadindo os domínios particulares da artista. A imagem vulnerável e ilusória de Francesca Woodman se funde com os espaços nostálgicos, quase que apagando qualquer vestígio de sua presença.

Em *The Self and the World. Negotiating Boundries in the Art of Kusama, Mendieta and Woodman*, Helaine Posner (1998, p. 168) mostra que a obra de Woodman "retorna às reconceituações surrealistas acerca da figura humana, que radicalmente se distanciam da representação do corpo como um todo – completo, natural e estável – (...) e convertem-no em um estado de fragmentação, ascensão e queda, deformação, incerteza e mudança".⁸

⁷ Traduzido de: Woodman seems to prefer indoor, domestic derelict uninhabited interiors, which she uses as a stage to enact her personal *mise-en-scene* where the props of her choice suddenly lose their own intrinsic predictability and finally rise to a new existence in a totally new relationship with the feminine subject.

⁸ Traduzido de: In this way, her work harks back to "Surrealist reconceptualizations of the human body, wich radically depart from the representation of the body as a whole (complete), natural and stable...



Figura 5: *Sem-Título*. Francesca Woodman. MacDowell Colony, Peterborough, New Hampshire, 1980

Fonte: © Cortesia de George e Betty Woodman

As relações entre tempo e espaço, conexões e isolamento, foram bastante exploradas por Woodman. Em *Self-Deceit* (1978), ela criou uma série de autorretratos em que parece estar em um jogo de esconde-esconde, onde sua figura nua rasteja em frente a um grande espelho, como se tivesse medo de reconhecer-se como "outro". O espelho se torna uma barreira que esconde em vez de revelar a identidade. Simboliza, talvez, que a existência é transitória, que reflexões são vazias e o que prevalece é o isolamento (STRAUSS, 2003).

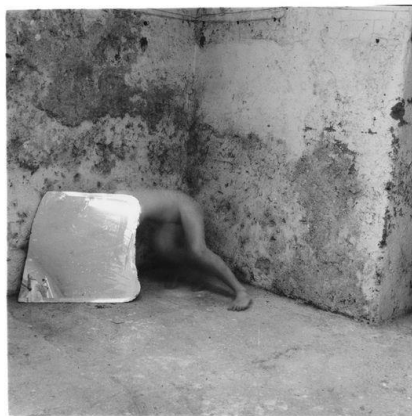


Figura 6: *Self-deceit #5*. Francesca Woodman. Roma, 1978

Fonte: © Cortesia de George e Betty Woodman

A duplicação, bem como a multiplicação de sua própria imagem são comuns nas fotografias de Woodman, seja através de espelhos como em *Self-Deceit*, ou utilizando modelos com a sua mesma aparência. Em um trabalho realizado na RISD, três jovens aparecem nuas, escondendo seus rostos por trás de um retrato do rosto Woodman, e ainda,

(and) instead convey the body in a fragmented, emerging/decaying, deformed, uncertain, and changing state.

uma quarta cópia aparece grudada na parede, o que denota um diálogo entre o "eu" observado e o "eu" que produtor da narrativa.

Eva Rus (2005) faz uma conexão entre o espelho de Woodman e o conceito de Lacan da "fase do espelho" (ou de "falso reconhecimento"):

Em sua teoria, derivada do conceito freudiano de narcisismo e o "ego especular", a mulher é relegada à posição de significante para o "outro" masculino; sua subjetividade é determinada pelo discurso patriarcal. Se estamos de acordo em ver a câmera como sendo ela própria um espelho, podemos observar as fotografias de Woodman como espelhos, uma tentativa de renegociação dos limites corporais, temporais, espirituais de sua subjetividade, através de um registro de seus traços e através de imagens que sugerem a sua ausência.⁹

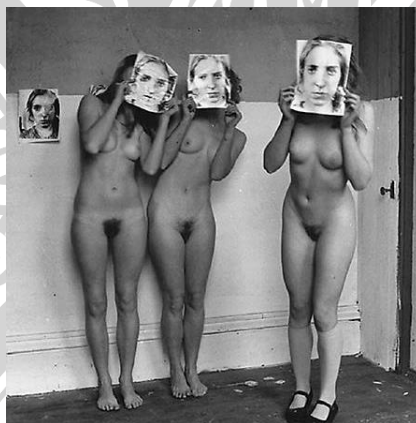


Figura 7: *About Being My Model*. Francesca Woodman. Providence, Rhode Island, 1976

Fonte: © Cortesia de George e Betty Woodman

Seu corpo, como identidade feminina, simboliza uma margem que não só delimita a morfologia de seu "eu" imaginário, mas também permite o acesso ao desconhecido, o social e o simbólico. Ao incorporar-se como sujeito de sua própria arte, Woodman transformou seu corpo em uma fronteira aberta entre a realidade exterior, as instituições sociais, o inconsciente e o "outro".

⁹ Traduzido de: *Lacan's theory of the subject, derived from Freud's concept of narcissism and the "specular ego", relegated woman to the position of signifier for the male other, her subjectivity determined by the discourse of patriarchy. If we agree to see the camera as being itself a mirror, we can observe Woodman's mirror photographs as an attempt for the renegotiation of bodily, temporal, spiritual boundaries during the enactment of her self/body through a registering of its traces and through images that suggest its absence.*

Em *Dialogue and Double Allegiance. Some Contemporary Women Artists and the Historical Avant-Garde*, Susan Suleiman (1998, p.143) apresenta Woodman como artista que dialogava com a História da Arte. Suleiman cita as semelhanças entre a série *Horizontale*, produzida na RISD entre 1977 e 1978 e o trabalho *Unica* (1958) do fotógrafo surrealista Hans Bellmer. Outro exemplo são as referências de algumas outras séries da RISD à pinturas de Magritte. Para Suleiman, Woodman estava conscientemente dialogando – com certa ironia e crítica – com os Surrealistas.

Francesca Woodman explorou sua imagem de maneira intensa, construindo sua própria identidade como mulher e artista. Por isso, tanto sua biografia, como sua obra, são tão instigantes e estimulam a sensibilidade do olhar quanto à arte de fotografar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em meio à um mundo contemporâneo dominado por “selfies” objetivos e aparentes como forma de promoção de modelos de autorrepresentação, o trabalho de Francesca Woodman ou seu "conjunto de problemas" (STRAUSS, 2003) continuam tendo uma singular beleza e relevância pois não proporciona uma investigação objetiva. São fruto de uma artista consciente das possibilidades de seu próprio corpo e da técnica que dominava.

Em Woodman, o "selfie" é subjetivo e observador se perde tentando adentrar em seu espaço. Suas fotografias escondem em vez de revelar sua imagem e evocam o vazio e o isolamento. São fonte inesgotável de tensão entre força e fragilidade de uma identidade que é absorvida pelo meio, que o público observa porém não adentra.

Strauss (2003, p.132) encerra seu ensaio concluindo que Woodman talvez estivesse "[...] exilada no presente. Em suas fotografias, ela materializa sua condição e a transforma, manipulando as aparências para se ‘mover no tempo’ [...] Talvez não fosse o suficiente, ou talvez a transformação não parou para ela. Continua ocorrendo, agora, em suas imagens".¹⁰

¹⁰ Traduzido de: "Perhaps Francesca Woodman was herself out of time, exiled in the present. In her photographs, she materialized her condition and transformed it, manipulating appearances in order to move around in the time. [...] Perhaps it was not enough. Or perhaps the transformation continues undiminished, for she is here now, in her images."

Grandes mestres deram-se por inteiro em suas obras e convidam o público a se aventurar em novas descobertas (GOMBRICH, 1999). É incalculável o que se pode alcançar na jornada através dos autorretratos de Francesca Woodman.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANTON, Katia. *Espelho de Artista: Autorretrato*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHADWICK, Whitney. *Mirror images. Women, Surrealism, and Self-Representation*. Massachusetts: MIT, 1998.

GOMBRICH, Ernest. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

KELLER, Corey. *Francesca Woodman*. São Francisco: D.A.P, 2012.

POSNER, Helaine. The Self and the World. Negotiating Boundries in the Art of Yayoi Kusama, Ana Mendieta and Francesca Woodman. In: CHADWICK, Whitney. *Mirror images. Women, Surrealism, and Self-Representation*. Massachusetts: MIT, 1998. p.156-171

RUS, Eva. Surrealism and Self-representation in the Photography of Francesca Woodman. In: *49th Parallel*, v.15, Birmingham, 2005. Disponível em: <http://fortyninthparalleljournal.files.wordpress.com/2014/07/4-rus-surrealism-and-self-representation.pdf>. Acessado em: 29 nov. 2014.

SCAGLIA, Beatriz. *The Aesthetic Variable: Defining the Art of the Portrait*. (Local desconhecido): Webster's Digital Services, 2011.

SOARES, Luciano S. Do Autorretrato ao Selfie: um breve histórico da fotografia de si mesmo. In: *Tuiuti: Ciência e Cultura*, n. 48, p. 179-193, Curitiba, 2014. Disponível em: http://www.academia.edu/6459751/Do_Autorretrato_ao_Selfie_uma_breve_hist%C3%B3ria_da_fotografia_de_si_mesmo. Acessado em: 29 nov. 2014.

STRAUSS, Davi L. After you, dearest photography. In: *Between the Eyes: Essays on Photography and Politics*. Nova York: Aperture, 2003. p.124-133

SULEIMAN, Susan R. Dialogue and Double Allegiance. Some Contemporary Women Artists and the Historical Avant-Garde. In: CHADWICK, Whitney. *Mirror images. Women, Surrealism, and Self-Representation*. Massachusetts: MIT, 1998. p.128-154