



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**A PRESENÇA DO CORPO FEMININO COMO OBJETO  
NA ARTE CONTEMPORÂNEA: as artistas  
contemporâneas e suas autorias**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Carla Borin Vieira**

**Santa Maria, RS, Brasil, 2010.**

**A PRESENÇA DO CORPO FEMININO COMO OBJETO NA  
ARTE CONTEMPORÂNEA: as artistas contemporâneas e  
suas autorias**

**por**

**Carla Borin Vieira**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes  
Visuais, Área de Concentração Arte Contemporânea,  
Linha de Pesquisa Arte e Visualidade,  
da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM,RS),  
como requisito parcial para obtenção do grau de  
**Mestre em Artes Visuais**

**Orientador: Prof. Dr. Christian Hamm**

Santa Maria, RS, Brasil

2010

**Universidade Federal de Santa Maria  
Centro de Artes e Letras  
Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a  
Dissertação de Mestrado

**A PRESENÇA DO CORPO FEMININO COMO OBJETO NA ARTE  
CONTEMPORÂNEA: as artistas contemporâneas e suas autorias**

elaborada por  
**Carla Borin Vieira**

Como requisito para a obtenção do grau de:  
**Mestre em Artes Visuais**

**Comissão Examinadora:**

---

**Prof. Dr. Christian Viktor Hamm (UFSM)**  
(Presidente/Orientador)

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Edla Eggert (UNISINOS)**

---

**Prof. Dr. Paulo César Ribeiro Gomes (UFSM)**

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Nara Cristina Santos (UFSM)**  
(Suplente)

Santa Maria, 19 de março de 2010.

**Dedico**

À minha família,  
Às melhores amigas e companheiras,  
Aos colaboradores desta pesquisa e orientador,  
À coordenação do Mestrado em Artes Visuais - UFSM,  
E a todas as mulheres que ajudaram a construir esta pesquisa.

"Ninguém nasce mulher,  
torna-se mulher"

Simone de Beauvoir

## RESUMO

Dissertação de Mestrado  
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais  
Universidade Federal de Santa Maria

### **A PRESENÇA DO CORPO FEMININO COMO OBJETO NA ARTE CONTEMPORÂNEA: as artistas contemporâneas e suas autorias**

Autora: Carla Borin Vieira  
Orientador: Prof. Dr. Christian Viktor Hamm

Data e Local da defesa: Santa Maria, 19 de março de 2010.

Esta pesquisa busca apresentar reflexões sobre o corpo feminino como objeto na arte contemporânea e alguns questionamentos dentro da história que levaram a esta denominação. Por meio disto, procurei ressaltar a importância do papel da mulher na sociedade, na qual teve as imagens de seu corpo vestido acarretar em transformações sociais e nas artes visuais. Com estes questionamentos, coloco em questão sintomas que estão presentes na arte contemporânea relacionados com o corpo feminino e exemplifico com obras de artistas mulheres que problematizam assim seu próprio corpo despido dentro da sociedade contemporânea. Ao tratar de questões sobre o corpo vivo na arte, as artistas tecem questões sobre a *body art*, a banalização da imagem da mulher, objetos cortantes e sedutores, performances e tecnologia, colocando assim o corpo feminino em debate.

Palavras-Chave: corpo feminino; objeto; arte contemporânea.

## **ABSTRACT**

Master Degree Thesis  
Post-Graduation Program in Visual Arts  
Federal University of Santa Maria

### **THE FEMALE BODY AS OBJECT IN CONTEMPORARY ART**

Author: Carla Borin Vieira  
Advisor: Prof. Dr. Christian Viktor Hamm

Date and place of Defense: Santa Maria, March 19, 2010.

This search presents reflections on the female body as an object in the contemporary art and some enquiries within history that led to this denomination. Through this, it was noted the importance of the role of women in society that led the images of your body dressed result in social transformations and in Visual Arts. With these questionings, I put in question the symptoms that are present in contemporary art related to the female body and I exemplify with works of women artists that discuss their own body stripped within contemporary society. To address issues on the body alive in art, the artists make questions about body art, the trivialization of women's image, sharp and seductive objects, performance and technology, placing the female body in debate.

Keywords: female body; object; contemporary art.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Passeata pelo sufrágio feminino em Nova York .....	20
FIGURA 2 – Dominação e pornografia.....	25
FIGURA 3 – Marilyn Monroe .....	27
FIGURA 4 – Sandro Botticelli. “Nascimento de Vênus” .....	31
FIGURA 5 –Tintoretto. “Susana e os Velhos”.....	33
FIGURA 6 – Artemísia Gentileschi. “Susana e os Velhos” .....	35
FIGURA 7 – Francisco Goya. “A Maya despida” .....	37
FIGURA 8 – Francisco Goya. “A Maya vestida” .....	38
FIGURA 9 – Manet. “Almoço na relva” .....	40
FIGURA 10 – Gustave Courbet. “A origem do mundo” .....	42
FIGURA 11 – Pin Up de Gil Elvgren. “No you don’t” .....	44
FIGURA 12– Adriana Varejão. “Dadivosa” .....	45
FIGURA 13 – Marcel Duchamp. “A Fonte” .....	48
FIGURA 14 – Yves Klein. “Antropometrie of the blue” .....	62
FIGURA 15 – Vanessa Beecroft. “Peggy Guggenheim Collection” .....	64
FIGURA 16 – Vanessa Beecroft. Performance .....	65
FIGURA 17 – Cindy Sherman. “Untitled # 132” .....	68
FIGURA 18 – Cindy Sherman. Untitled Film Still.....	70
FIGURA 19 – Cindy Sherman. Untitled Film Still.....	71
FIGURA 20 – Cindy Sherman. “Untitled # 255” .....	72
FIGURA 21 – Cindy Sherman. Untitled .....	73
FIGURA 22 – Cindy Sherman. “Untitled # 138” .....	75
FIGURA 23 – Cindy Sherman. Série “Metro Pictures Gallery” .....	76
FIGURA 24 – Nan Goldin. “The ballad of sexual dependency” .....	78
FIGURA 25 – Nan Goldin. “The ballad of sexual dependency” .....	79
FIGURA 26 – Nan Goldin. “Kathe in the tub”.....	81
FIGURA 27 – Nan Goldin. “Jimmy Paulette Taboo! In the bathroom” .....	82
FIGURA 28 – Nan Goldin.....	83
FIGURA 29 – Marina Abramovic. “Balkan Erotic Epic” .....	86
FIGURA 30 – Marina Abramovic. “Ritmo 0” .....	87



FIGURA 31 – Marina Abramovic. “Art must be beautiful. Artist must be beautiful” .....	89
FIGURA 32 – Nazareth Pacheco. Sem título .....	91
FIGURA 33 – Nazareth Pacheco. Sem título .....	92
FIGURA 34 – Nazareth Pacheco. Sem título .....	93
FIGURA 35 – Nazareth Pacheco. Sem título .....	95
FIGURA 36 – Gina Pane. “Sentimental Action” .....	96
FIGURA 37 – Orlan. “O beijo da artista” .....	98
FIGURA 38 – Orlan .....	100
FIGURA 39 – Orlan. “Self-hybridation” .....	102
FIGURA 40 – Orlan .....	103
FIGURA 41 – Orlan .....	104
FIGURA 42 – Orlan .....	105

**LISTA DE ANEXOS**

ANEXO A ..... 121

## SUMÁRIO

RESUMO.....	6
INTRODUÇÃO:.....	12
<b>CAPÍTULO 1 – O CORPO VESTIDO: A SUBORDINAÇÃO FEMININA.....</b>	<b>16</b>
1.1 A submissão feminina .....	17
1.2 Figuras femininas na história da arte .....	26
<b>CAPÍTULO 2 – O CORPO DESPIDO: O CORPO NO CONTEMPORANEO .....</b>	<b>52</b>
2.1 O corpo vivo na arte .....	61
<b>3. CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE A PESQUISA .....</b>	<b>109</b>

## INTRODUÇÃO

Falar hoje sobre o papel da mulher dentro da história é um desafio, pois seu lugar foi concedido por uma sociedade que sempre privilegiava os homens. Também se pode constatar a escassa presença de mulheres notáveis na história, sendo um efeito da dominação masculina, que acabou estruturando as relações de poder e gênero na humanidade.

O corpo feminino foi por muito tempo um território pouco explorado e não problematizado. Houve sempre uma busca pela compreensão do feminino e de seu corpo instigante, e também pelas reflexões sobre a teorização do gênero que explica as diferenças sexuais que são construídas através dos significados culturais.

A presente pesquisa tem como objetivo apresentar questionamentos que dizem respeito ao corpo feminino como objeto e as relações deste corpo como linguagem e suporte na arte e na sociedade contemporânea, considerando o contexto dentro da história da humanidade no qual a mulher fez parte desde a Antiguidade, estudando os mais relevantes momentos em que o corpo feminino se fez presente dentro da história da arte até chegar a contemporaneidade. Assim, analiso algumas importantes representações femininas da história da arte e parto do ponto que estas foram, salvo raras exceções, produzidas por homens.

Apresento como proposta para o mestrado, a continuidade e aprofundamento de questões apontadas em minha pesquisa final de Graduação, desenvolvida no curso de Desenho e Plástica desta universidade, na qual procurei levantar questionamentos sobre a figura feminina e a representação da beleza, através de trabalhos de pintura. Adotarei uma abordagem voltada para as obras contemporâneas que tomam lugar central em minha proposta, suscitando questões acerca de imagens corporais, beleza, percepção de estereótipos, representação da mulher como objeto, banalização de seu corpo nu, algumas referências e exemplos dentro das artes visuais e, assim, construir a proposta teórica investigativa apresentada aqui.

Ao pensarmos na feminilidade devemos compreender como o significado de feminino foi sendo construído enquanto representação através da imagem ou objeto de apreciação para o observador masculino ao longo dos séculos.

Esta compreensão inicia tendo referências na história da arte, na tentativa de compreender como a imagem da mulher como objeto de apreciação do olhar masculino foi moldada através do tempo, do espaço e do contexto histórico e social de onde emergem os valores, representações e significados que diferem para ambos os sexos.

Considerando que os conflitos suscitados pela sexualidade já vêm de longa data, a mulher assumiu um espaço social que acabou por determinar sua imagem. A imagem do corpo feminino ainda provoca muita inquietação no pensamento atual, até mesmo dentro de outras áreas como a medicina e a biologia, a questão do corpo deixou de ser pacífica para se tornar um problema, que entra desde a ética até a antropologia.

Os conceitos sobre a experiência do corpo mudaram ao longo dos séculos, principalmente depois que a sociedade começa a explorar o corpo através de suas ações e desejos. O corpo passou a ser visto como local privilegiado para analisar os valores, os estigmas, as leis, as regras e as proibições das diversas sociedades.

Abriu-se, assim, uma nova visibilidade do corpo.

Acentuaram-se as análises sobre o corpo e suas doenças, sexualidades, desejos, gestos, posturas e o modo como ele se relaciona com seu entorno. O corpo tornou-se um grande foco de pesquisa deste século, sobrecarregando-se de debates e questionamentos sobre seus limites e principalmente sobre as fronteiras entre o masculino e feminino e suas sexualidades.

No decorrer do tempo, a função específica da imagem artística do corpo feminino mudou muito, em decorrência dos mais variados fatores históricos, sócio-culturais,

políticos, econômicos. Esta função estava ligada à beleza como ideia de perfeição que refletia na imagem de seu caráter (beleza como símbolo de virtude), e como exemplo existem as inúmeras representações de deusas e de imagens da Vênus.

Um ponto importante a ressaltar quando se fala do corpo feminino é a representação de seu nu, no qual constituiu um motivo central na arte. A arte do paleolítico superior já oferecia grande número de representações e de signos femininos. Deste o início dessa época aparecem representações vulvárias, triângulos pubianos, signos ovais gravados sobre calvário. Existem igualmente as estatuetas de mulheres nuas, as Vênus de seios flácidos, ventre e bacia enormes, símbolos da fecundidade. A mulher nua se tornou, no decorrer do processo de sua secularização na arte, tanto objeto de admiração masculina, como objeto da agressão e do desejo do homem, mas nunca (ou raras vezes) sujeito.

Na contemporaneidade a imagem da mulher se tornou cotidiana. Está exposta demais em todo lugar. O seu nu não choca mais, é comum vermos uma imagem de uma mulher nua nos *outdoors*, na televisão, na mídia. Isso levou a uma banalização da imagem da mulher. É tão comum, tão banal que não damos mais tanta importância ou valor.

O grande foco desta pesquisa se baseia no fato de que a mulher nada mais é do que um ser em conjunto com as representações do feminino que a cultura e a arte lhe transmitem ao longo dos anos. Se hoje a mulher é tratada como objeto e seu corpo faz parte de um estereótipo banalizado pela mídia, devemos partir dos pontos dentro da história da feminilidade que levaram a este termo, entrando em questões que falam de submissão, dominação masculina, pornografia, corpo perfeito e também o corpo feminino representado na arte (que reflete na sociedade).

O 1º capítulo desta pesquisa trata de aspectos da mulher dentro da sociedade, tratando de assuntos sobre a beleza feminina e, bem como, algumas reflexões dentro da história da arte. Neste capítulo também está presente um dos principais focos desta

pesquisa, que desencadeará diversas questões importantes acerca da feminilidade: a subordinação e a submissão feminina.

O 2º capítulo trata do corpo nu na sociedade contemporânea, passando por questões da publicidade e da mídia que fazem do corpo feminino uma imagem banal no cotidiano. Na arte contemporânea, essa banalização da imagem da mulher é tratada e discutida de forma crítica por diversos artistas, trazendo nas performances e fotografias as suas críticas ao estado objeto do corpo feminino. Corpo como estratégia, artifício, elemento e objeto.

## 1. O CORPO VESTIDO: A SUBORDINAÇÃO FEMININA

Encaramos hoje um sistema de cultura que ainda está baseado no olhar masculino e tradicional onde se impõe um poder que o homem exerce sobre a mulher. Pode-se dizer que os meios de comunicação, a cultura de massa, a religião e a política ainda estão baseados neste sistema, apesar das significativas mudanças nas relações de gênero e na condição da mulher na sociedade no século XX.

O gênero é uma categoria de construção social. Para Lamas (1997), ser mulher não é uma situação estática, constrói-se através da cultura, da história, das vivências, sendo permeada por uma ideologia. Na estrutura social e política da sociedade patriarcal é o homem que tem o poder de controle.

A inferiorização da mulher é inserida na sociedade através dos olhares sociais masculinos, fazendo com que a condição subordinada da mulher seja facilmente transmitida e incorporada na sociedade. A mídia por trás da manipulação do corpo feminino como objeto de consumo afirma essa distinção de papéis.

Sabemos que a arte sempre seguiu as regras de uma sociedade dominada por homens, e sendo assim, em sua maioria, a mulher sempre foi representada pelo olhar masculino e a construção de personagens femininas sempre teve como público-alvo o olhar masculino. Resumindo, a arte principalmente foi feita por homens artistas que interpretavam a mulher, transformando-a no que eles quisessem.

A representação da mulher foi sempre usada como atrativo para o público masculino e como artifício de envolvimento, explorando seu corpo, sua nudez em cenas sexuais. Não só a representação da mulher foi sempre a partir de valores masculinos, mas os próprios meios de comunicação mantinham uma tradicionalidade com estas imagens. Existe uma relação *voyeurística* com a imagem da mulher em que se utilizam suas imagens para atrair público e principalmente para vender produtos.



Se o feminino é definido exclusivamente como especificidade corporal, então às mulheres cabe o corpóreo, a beleza física, a cosmética e a maternidade, e aos homens, as invenções políticas e filosóficas, dos jogos de guerra e a criação artística.

A imagem da mulher nas artes sempre esteve associada a acontecimentos da sociedade. E a questão que surge é: como o homem percebe e representa a mulher nas artes ao longo dos anos, até chegar a contemporaneidade?

### **1.1 Submissão Feminina**

A submissão da mulher diz respeito a uma questão cultural. O poder patriarcal se prende às relações familiares, de geração ou conjugais. No pensamento patriarcal, o homem deve ser agressivo, racional, forte, ativo, seguro, objetivo. Já a mulher deve ser afetiva, carinhosa, ingênua, passiva e sensível. Nessa unidade básica familiar, o pai é o chefe. Na sociedade o dominador é o homem. No patriarcado constitui-se um sistema em que a família, principal instituição, trata de perpetuar os valores de dominação e de opressão da mulher.

A mulher está submetida à posição do corpo nu, da vida nua. Assim como toda indústria estética que tenta definir padrões de beleza e forma para o corpo, visando à manutenção do poder sobre o corpo das mulheres. Para Tiburi (2008) a personagem Branca de Neve representa o ideal da mulher bela e boa, protótipo do gênero feminino, sobre o qual todo poder se exerce como dominação. O conto da Branca de Neve mostra declaradamente como constituir a identidade feminina e deixa perder em seu fundo a declaração explícita do mecanismo de instauração do poder – como dominação do outro. Eis o feminino desejável numa sociedade patriarcal.

No sistema matrimonial patriarcal-capitalista, a mulher, seu corpo, seu destino e sua força de trabalho se tornam propriedade do homem. Como uma das finalidades do casamento, o corpo da mulher é o meio de reprodução. O sistema capitalista, mais do que qualquer outro, ligou as mulheres à produção dos filhos e, portanto, ao trabalho

doméstico, e os homens à produção dos bens, vinculando homens e mulheres numa relação de dependência muito estreita, mas colocando as mulheres numa situação de dependência absoluta.

A sociedade patriarcal é dirigida para o poder, para o dinheiro e para o lucro. Submete homens e mulheres aos seus mecanismos de riqueza na qual o homem deve produzir, a mulher deve reproduzir filhos e servi-los.

O homem é viril e a mulher, frágil.

Durante a Idade Média havia o conceito, defendido principalmente pela Igreja Católica, de que a mulher era “naturalmente inferior” ao homem. Trata-se de uma questão física, de nascimento. A mulher havia sido criada para ser inferior ao homem, por exemplo, não poderia exercer cargos de sacerdócios, que eram os mais altos da sociedade da época. A maior prova desse conceito foi dada por São Tomás de Aquino, quando questionado porque o escravo podia ser sacerdote, e a mulher não. A resposta foi “o escravo é ‘socialmente inferior’, enquanto a mulher é ‘naturalmente inferior’”. Assim não importava a condição social que a mulher teria naqueles tempos. Ela nasceu para ser inferior aos homens, e por isso jamais poderia exercer cargos como o dele.

Então se havia o dogma de natureza inferior da mulher, elas eram educadas sob esse ponto de vista, acreditando que, de fato, eram inferiores aos seus maridos, irmãos, pais e filhos.

Segundo Lamas (1997, p. 30) “Vera Paiva aponta a existência de quatro imperativos biológicos, dos quais três seriam femininos: menstruar, gestar e amamentar, e um masculino: fecundar.” Assim, essa divisão de papéis sexuais faz com que o corpo da mulher esteja aprisionado por um trabalho repetitivo da domesticidade.

Em 1791, Olímpia de Gouges escreveu a Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã, na qual proclamou que a mulher possuía direitos naturais iguais aos homens, e

deveria participar do poder legislativo. Por causa disso, Gouges foi guilhotinada em 1793, sendo que no mesmo ano o parlamento negou a igualdade política da mulher.

No dia oito de março de 1857, operárias de uma fábrica de tecidos nos Estados Unidos decidiram fazer uma greve, pois seus salários e condições de trabalho eram precários. Invadiram a fábrica, paralisaram a produção e reivindicaram melhores condições de trabalho, bem como menor jornada de trabalho e igualdade nos salários entre homens e mulheres. Os donos da fábrica esperaram a completa ocupação da fábrica, para que, em seguida, pudessem trancar todas as manifestantes lá dentro. Atingido esse objetivo, colocaram fogo no local, não dando chance das mulheres se salvarem. Aproximadamente 130 tecelãs morreram carbonizadas nesse dia, e serviram de exemplo para outras mulheres que pensassem em fazer uma greve. Em memória destas mulheres que morreram lutando por melhores condições de trabalho, em 1910, o dia oito de março foi declarado o dia internacional da mulher.

Toda história do processo de educação feminina foi pensado a partir do ponto de vista masculino e o poder do homem buscava moldar as mulheres à total obrigação do trabalho doméstico, à obediência e à submissão.

Pressionadas pela Segunda Guerra Mundial, as mulheres entram no mercado de trabalho e começam a assumir papéis que antes eram desempenhados pelos homens. Assim tiveram acesso a novas visões sobre o mundo, novas oportunidades e possibilidades. Pouco a pouco, elas foram introduzidas no meio escolar, e lá adquiriram conhecimentos acerca de cultura, economia e política, dando a elas maiores esclarecimentos sobre a vida da sociedade da época. Tendo esse conhecimento, as mulheres passaram a ter maior consciência sobre seus direitos e passaram a lutar por eles.



FIGURA 1. Passeata pelo sufrágio feminino em Nova York, 1912<sup>1</sup>

Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Sufr%C3%A1gio\\_feminino](http://pt.wikipedia.org/wiki/Sufr%C3%A1gio_feminino)

Nos anos 60, instalou-se uma nova problemática que pensa a sexualidade como uma relação de poder entre os gêneros, como um dispositivo que assume também um caráter político. Os movimentos feministas reivindicam o direito das mulheres a uma plena autonomia sexual, na qual organizam mobilizações coletivas contra a proibição do aborto e as legislações do estupro e lutam pelo reconhecimento de novos direitos relativos ao corpo. Assim, no centro das lutas pela nova onda feminista é possível perceber a questão do corpo feminino, politizando os problemas do sexo e dando visibilidade pública aos dramas íntimos. As democracias vêm estabelecendo novas legislações contra o assédio sexual, o incesto e o estupro, novas exigências de proibição da pornografia são pretendidas pelas feministas.

O feminismo só surgiu como um movimento organizado nos anos 60, nos EUA, e se expandiu para os outros países nos anos seguintes (incluindo no Brasil). A inovação

<sup>1</sup> O movimento pelo sufrágio feminino foi um movimento social, político e econômico de reforma, com o objetivo de estender o sufrágio (o direito de votar) às mulheres.

do movimento, em relação a todas as lutas anteriores, é que agora as mulheres não pediam só a emancipação, e sim a libertação da mulher. Essa é a busca do feminismo atual. A mulher passa a querer ser mais do que igual ao homem em direitos. Em uma linha mais radical, a mulher busca a superação frente ao homem, que defende a superioridade feminina em todos os aspectos.

O feminismo é tanto um movimento social, como uma crítica teórica. O feminismo faz parte do grupo de novos movimentos sociais, juntamente com as revoltas estudantis e as lutas pelos direitos civis. O feminismo também trata de questões que não envolvem só às mulheres, mas de questões sociais que também buscam emancipação como a política sexual aos gays e lésbicas, as lutas raciais aos negros, constituindo o nascimento histórico do que veio a ser conhecido como uma política de identidade.

O feminismo também questionou a distinção do “privado” e o “público”, abriu novas portas para a vida social, a família, sexualidade, trabalho doméstico, divisão do trabalho, preocupação com as crianças, politizando, assim, a subjetividade, a identidade e o processo de identificação.

Com o tempo, as mulheres conquistaram todo um conjunto de direitos que lhes era negado, como o reconhecimento da atividade profissional feminina, legalização da contracepção e do aborto, libertação da moral sexual. Com base nisso, as mulheres adquiriram o direito de afirmar sua independência pessoal e econômica, de ter uma vida sexual fora do casamento, de fazer sexo com contracepção, de ter prazer sem se envergonhar dele e até de amar outra mulher.

O movimento feminista também ajudou a dar uma visibilidade pública quando se trata do corpo da mulher, permitindo que fossem vistos na sua integralidade. Dando início aos ideais de beleza e as influências libertadoras que fazem as mulheres lutarem por conhecimento e autonomia de seu próprio corpo, tornando a grande bandeira do feminismo contemporâneo.

Segundo Soihet e Matos (2003), fala-se muito sobre o corpo, mas as mulheres calam-se, reafirmando isso como a própria marca da feminilidade. Na linguagem que nos constitui enquanto humanos restou ao feminino o silêncio.

O princípio da vida seria o corpo masculino, por conter o falo que gera, sendo o útero um objeto oculto e cavernoso, cabendo à mulher as virtudes de contenção, discrição, doçura, passividade e submissão. O útero é “o último foco da estrutura do poder no que tange à modelagem que o sistema do feminino exerceu sobre as mulheres” (TIBURI, 2008, p. 53), seria o princípio da fundação, o vazio, o oco, onde se faz relação de identidade com o lar. O lar é o lugar no qual se guarda e protege um local em que o feminino domina e acolhe o outro.

O útero é uma categoria do sistema do feminino, é a palavra que serve de princípio da sua fundação. Um princípio negativo a partir do qual o discurso patriarcal pretendeu dar base à negatividade do feminino.

Existe uma analogia entre útero e lar. Órgão com função social, de dimensão interna e oca que foi transformado em exterioridade, em totalidade que deveria significar o inteiro corpo da mulher. As mulheres seriam prisioneiras de seu próprio corpo e o lar seria a repetição de uma representação já implícita de sua anatomia.

A casa está para o útero como o corpo inteiro para a sociedade. O útero é o vazio, assim como a casa. Isso quer dizer que ambos, abrigam o vazio. São invólucros. Quando o útero se torna público, uma casa de todos, ele reaparece no bordel: a mulher é, então, a prostituta. Quando a mulher é pública ela se torna mulher de todos, uma mercadoria. Mercadoria da prostituição e da pornografia: corpo sempre reduzido as suas funções sexuais. (TIBURI, 2008, p. 56).

A cultura do consumo e do bem-estar, a socialização psicológica, a emancipação sexual das mulheres, o progresso das qualificações escolares e profissionais das mulheres, todos esses fatores impulsionaram um direito novo à vida privada, uma exigência maior a respeito da autonomia feminina. Mas nem tudo está resolvido, ainda existem zonas de silêncio sobre o feminino na contemporaneidade. Ainda existem

muitos abortos sendo feitos, doenças sexualmente transmissíveis que se propagam e a prostituição adquire novas dimensões.

Um pesado silêncio continua recobrando os sofrimentos do corpo da mulher no mundo: infanticídios e mutilações sexuais de meninas, casamentos forçados, prostituição imposta, violências domésticas, cremações de viúvas (*sati*) na Índia, devastação pela Aids na África, o véu do integrismo religioso... São muitos os gritos na noite das mulheres. (Santos de Matos e Soihet, 2003, p. 26)

A noção da inferioridade inata da mulher tornou-se uma representação social difícil de ser derrubada. Uma das formas de liberação e participação social das mulheres foi pelas artes. A mulher criadora da arte muda a história das mulheres, da arte e da cultura, rompendo as normas patriarcais de domínio do homem. As mulheres incorporam a sua história, através de milênios de dominação masculina, uma sensibilidade, acrescentando a isso a necessidade de adotar um comportamento transgressivo a seu papel social, para conquistar a profissão de artista.

Fazer algo que até então era privilégio dos homens, significa para a mulher libertar-se, ousar uma nova leitura do feminino e quebrar um silêncio de milhares de anos.

Mas a dominação dos homens sobre as mulheres não remete nem a uma maldade ou crueldade do sexo masculino nem a uma passividade e fraqueza originárias do feminino. As relações de dominação e opressão entre os sexos apontam mais para estratégias sociais de dominação e de controle do único poder do qual os homens se vêem despojados.

O exemplo mais evidente dessa duplicidade é a atitude do homem em face da prostituição, é sua procura que cria a oferta, considerando como perversas e depravadas as mulheres que vivem de seu corpo, não os homens que os usam.

Acredito que a imagem da mulher como instrumento de satisfação de desejos, indiscutivelmente masculinos, é o auge de minha reflexão sobre o corpo feminino.

Sendo a imagem, um corpo criado que se encontra passivo, não responde, não age e não move, acaba sendo inerte e submisso ao desejo do Outro, tendo finalidade de gerar apenas satisfação. Mas o que é o desejo? Uma decorrência da necessidade? Nem sempre o desejo está relacionado com a necessidade, nem sempre desejamos algo por que precisamos daquilo.

A sedução da mulher é algo que está empregado em seu corpo, nos seus gestos e incorporado no seu cotidiano, resultando em uma encenação corporal de charme e encanto. O corpo é desejante e desejável.

O desejo deve passar pela inveja que o espírito tem do corpo produtivo das mulheres. Essa inveja caminha sob o ódio que é a base da dominação e pelos esforços da identidade masculina em submeter as mulheres a um feminino sempre construído pelo patriarcado como impotência, fraqueza e beleza submissa ao desejo dos homens, donos de um discurso que sempre foi a reprodutibilidade. Existe a inveja daquilo que não se pode ter.

O homem usa de seu imaginário dominante e agressivo para abusar da impotência feminina. Quando a deseja, o homem vê o corpo da mulher como um objeto com o qual pode realizar tudo o que quiser. O desejo devora a mulher com seus pensamentos, produzindo um abuso imaginário.

O aumento deste abuso se dá pela indústria pornográfica que oferece a imagem da mulher nua aos desejos violentos do homem, que, por sua vez, cada vez mais sustenta esta indústria. Este desejo poderia ser nada mais do que a inveja de ser mulher, e poder seduzir e encenar tal como. O grande desígnio da pornografia nada mais é do que mostrar o que todo homem gosta: a mulher que é praticamente uma prostituta na cama, mas que em casa é uma esposa de bons costumes.

Acho importante ressaltar que a pornografia é algo que acaba deixando as mulheres desconfortáveis com sua imagem, não necessariamente tendo a ver com a



reprovação do sexo, mas do regime que desvaloriza o corpo feminino. Na verdade, as mulheres não rejeitam a pornografia como sexo sem amor, mas a acusam de insultá-las, de degradar sua imagem e de incitar estupros e violências. Neste caso, a pornografia seria uma tentativa de inferiorização do feminino e uma forma de dominação masculina sob a mulher vulnerável, um objeto dos homens.

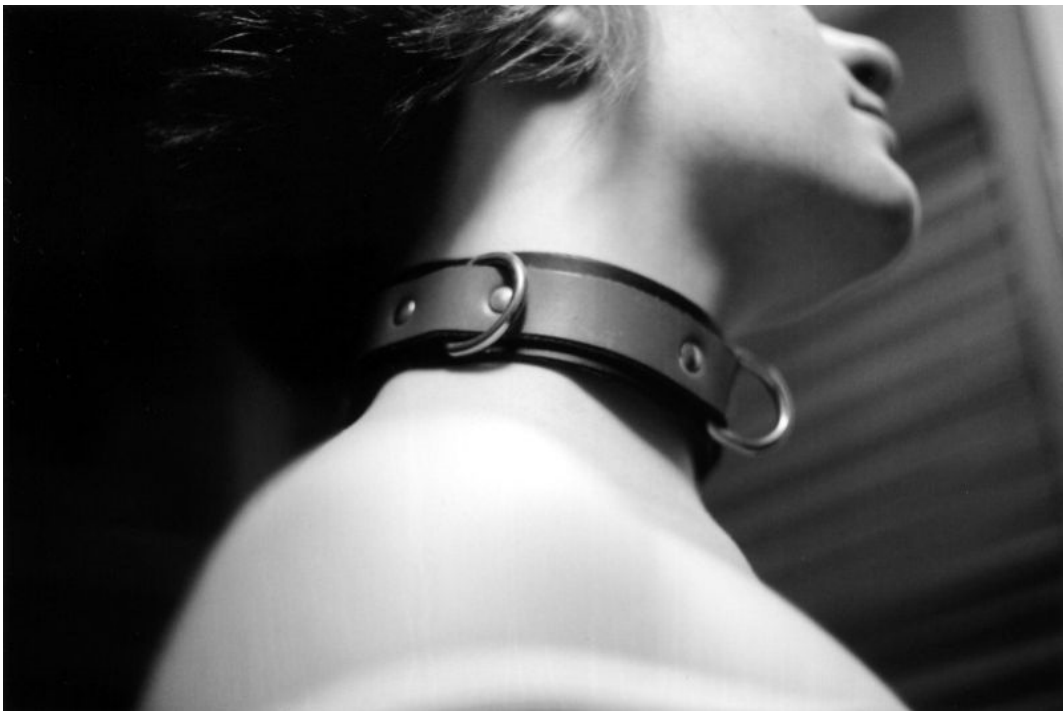


FIGURA 2. Dominação e pornografia.

Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:BDSM\\_collar\\_side.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:BDSM_collar_side.jpg)

Com a pornografia, ocorreu a redução das qualidades corporais da mulher, diminuindo a mulher como mero objeto. Objeto este que teria uma função, de dar prazer, de satisfazer, de realizar desejos. Algo completamente contrário do corpo como belo, com valores pessoais e sociais. Lívia Guimarães<sup>2</sup> nos fala do termo “mulheres fáceis”, que está ligado à disponibilidade sexual, como uma mulher de fácil acesso.

---

<sup>2</sup> TIBURI, Márcia. **Mulheres, filosofia ou coisas do gênero**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2008.

O termo “mulheres fáceis” refere-se predominantemente à disponibilidade sexual. Se é uma mulher de fácil acesso, usá-la sexualmente não vai custar muito esforço a um homem. “O fácil é dito pelo homem traduzindo quantidade, um balanço entre custo e benefício” (TIBURI, 2008, p. 42), refletindo negativamente na avaliação de seu caráter. A noção de “mulher fácil” impõe uma violência conceitual na linguagem moral, além de uma violência psicológica contra as mulheres. Já o termo “mulheres difíceis” não diz respeito a sua sexualidade, mas sim na indisponibilidade de suas mentes.

Uma máquina sexual eficaz, rápida e pronta para trocas de parceiros, a mulher, na pornografia, “não existe”, ela apenas é um instrumento de satisfação sexual, reafirmando a inferiorização da mulher. Quando a mulher é pública, ela se torna a “mulher de todos” e, como tal, mercadoria.

## 1.2 Figuras Femininas na História da Arte

Quando falamos da beleza feminina, a publicidade, a moda, a linguagem, as imagens nos lembram a condição privilegiada da beleza da mulher e a importância da aparência na identidade da mulher. A beleza é algo fundamental para a mulher e sua cobrança é um fato desde sempre. Para Lipovetsky (2000), a mulher nunca é bela demais, quanto mais bonita mais irradia sua feminilidade.

Desde a pré-história, a beleza inclui artifícios como os cosméticos, adornos, roupas e acessórios. As armas do arsenal feminino variam de acordo com a beleza de cada época, da musa a *top model*, do espartilho ao silicone. Desde os tempos mais remotos da história e da pré-história, as pessoas fazem de seus corpos objetos culturais. Extrai de seu meio as cores da terra, flores, penas de pássaros, peles de animais, pedras e infinitas possibilidades, produzindo sua imagem em rituais cotidianos que visam realçar, disfarçar e manipular seus traços naturais.

Marilyn Monroe foi um ícone da beleza feminina, personificando o glamour hollywoodiano com incomparável brilho e energia que encantaram o mundo. Sua beleza

deslumbrante, suas curvas e lábios carnudos transformaram Marilyn no maior símbolo sexual na década de 50.



FIGURA 3. Marilyn Monroe.

Fonte: <http://www.flickr.com/photos/38934532@N04/>

Sendo a beleza uma qualidade que se projeta desde o nascimento nas mulheres, a primazia da beleza feminina se prolonga nas brincadeiras das meninas com instrumentos de cabeleireira, de cozinha, bonecas estilo *barbie*, pequenos guarda-roupas, acessórios e maletas de maquiagem.

Ainda em nossos dias, as fotografias de moda, os institutos e concursos de beleza, os conselhos e produtos cosméticos não cessam de recompor o primado da beleza feminina, de reproduzir a importância da aparência na identidade feminina. Que mulher não sonha em ser bela e que homem não sonha com mulheres lindas? (LIPOVETSKY, 2000, p. 101).

A feminilidade sempre esteve muito relacionada ao sensível. Segundo Lipovetsky (2000), o amor sempre se impôs como um pólo construtivo da identidade feminina, fazendo assim com que as moças sonhem em estar apaixonadas, encontrar o grande amor e desposar o príncipe encantado. Mas as mulheres conquistaram ao longo do

tempo o direito de exprimir mais abertamente seu desejo, sem sentir vergonha disso. No feminino, a sedução se apóia essencialmente na aparência e na valorização estética. No masculino, o meio de sedução fica com sua posição social, o poder, o dinheiro, a notoriedade.

O homem permanece associado aos papéis públicos e a mulher aos papéis privados, estéticos e afetivos. Para Lipovetsky (2000), as mulheres só continuam mantendo relações de ordem doméstica e sentimental por que funcionam como vetores de identidade e de poderes privados, fatores que a própria cultura impõe.

Não há nenhuma dúvida de que a destinação das mulheres aos papéis “passivos” e domésticos contribuiu de maneira determinante para associar beleza, amor e fragilidade à identidade feminina. A educação das mulheres sempre esteve muito associada aos homens, agradá-los, amá-los, respeitá-los e dedicar sua vida à felicidade deles. Esta é uma questão importante dentro da história do feminino e da diferença de gêneros.

Objeto de inúmeras representações na História da Arte, as diversas imagens do corpo humano e, principalmente, do feminino, nos ajudam a tentar entender como se formou a idéia do conceito de beleza que até hoje atravessa o imaginário da sociedade ocidental, e até que ponto essa noção mudou dentro da sociedade contemporânea.

Deste modo, analiso algumas importantes representações femininas da história da arte e parto do ponto que estas foram, salvo raras exceções, produzidas por homens. As mulheres não representavam a si próprias, eram representadas, até porque havia apenas um pequeno número de mulheres artistas, pois as moças eram preparadas, em geral, para desempenhar papéis na educação, nos trabalhos na costura, bordados e rendas, e não nas artes plásticas. As mulheres são por essência e/ou tradição, bordadeiras, costureiras, tecelãs, tricoteiras.

O corpo da mulher sempre foi tema presente nas pinturas e nas representações dos diferentes artistas. Esta preferência não se deve apenas a razões puramente artísticas ou da estética, isso porque o despir da mulher provoca impulsos eróticos através do olhar masculino que explora o corpo dela enquanto objeto de apreciação.

Nesta visão está presente a ideia de autonomia do artista em representar a mulher segundo aquilo que pensa. Na história da arte vemos a representação da mulher alimentando-se da adoração masculina, tornando seu corpo nu um espetáculo. Neste caso, lembramos da relação entre o desejo e a imagem. Ambos caminham em direção ao imaginário e o desejo alimenta-se de imagens.

O desejo é o que move o ser e provoca os corpos por meio do erotismo e prende-se no terreno simbólico da sexualidade. O desejo é construído pelos humanos, trilhado pelo vestígio de identificações com as figuras familiares e de fantasias que remontam à infância. O feminino e o masculino são gêneros que se constroem subjetivamente sob o impacto das transformações de costumes, comportamentos e teorias sobre a sexualidade e definem formas próprias de expressão da fantasia, do desejo e do gozo. Do lado masculino, existe o conflito da potência que se delinea sobre o todo imaginário em torno do falo como símbolo de poder e virilidade, e no feminino, existe um artifício que exerce a sexualidade fora da significação fálica, um valor criativo que compõe o “enigma mulher”.

O que temos para pesquisar a história da representação das mulheres oferece poucas imagens e referências que não sejam criações masculinas. Nessas criações revelam-se três figuras principais relacionadas à imagem da mulher, segundo Duby (1992): a da prostituta; a da mãe protetora e a da mulher subalterna e submissa.

Mas durante a maior parte da história da humanidade, a mulher não representava de modo algum a encarnação da suprema beleza. Se pensarmos nos períodos mais antigos, a beleza feminina não era de grande importância, visto que não existia uma hierarquia estética dos gêneros.

Assim como na Grécia e em outras civilizações antigas, a beleza feminina esteve carregada de ressonâncias negativas, e cada sociedade, através de sua cultura, tinha um pensamento sobre as mulheres como algo temível ou perigoso. Isso por que a imagem da Deusa também carregava características humanas, entre elas as qualidades negativas de um humano. Existe apenas uma imagem cujo culto é poupada, a da Virgem Maria, cujas representações iconográficas se ampliam a partir do século XII. Mas exaltar a imagem da Virgem não significava querer prestar homenagem ao gênero feminino, nem que ela seria o símbolo da mulher.

Assim, em certos afrescos se vê o Diabo travestir-se de bela moça. Em outros lugares, a mulher aparece sob traços de serpentes antropomorfas, de criaturas com rosto diabólico; ela pode ser representada ao lado de monstros repugnantes a fim de desviar os homens de seus encantos funestos. A arte medieval não procura despertar admiração pelo corpo sedutor: dedica-se inculcar o medo da beleza feminina (...) a arte estabeleceu como sua missão não representar o mundo das aparências visíveis, mas traduzir a verdade das Escrituras, simbolizar o sagrado invisível. (Lipovetsky, 2000: 113)

A comparação estabelecida entre mulher, diabo e sexualidade nos permite interpretar a condenação do sexo feminino como a condenação da sexualidade e, daqui em diante, a reprodução carnal. O corpo era visto como o objeto central do pecado, pois sua própria constituição poderia levar tanto a mulher quanto o homem a pecar. Na mulher, o corpo era a principal nascente dos pecados da carne.

Porém, nos séculos XV e XVI, a mulher começou a ser vista como objeto belo da criação divina e ser considerada por sua suprema beleza, sendo até elevada a condição de anjo. O reconhecimento social da beleza feminina entra em uma nova fase de sua história. Coberto, depois nu, o corpo feminino adquire as proposições ideais que guiarão o trabalho dos artistas até os tempos atuais. A beleza feminina se impõe como uma fonte de inspiração para os artistas, um fim capaz de despertar o entusiasmo de todos os apreciadores de arte, por exemplo, em imagens de Vênus e de Afrodite. As representações de Vênus se tornam o reflexo de um mundo ideal, caminho de uma elevação. *O Nascimento de Vênus*, de Botticelli, ilustra esse espírito que desprende a

beleza feminina de toda associação com o pecado e permitiu aproximar a imagem de Vênus da imagem de Maria. Este quadro é o triunfo da beleza, na qual a mulher ocupa sozinha e nua, uma imagem de traços de uma pureza celestial.



FIGURA 4. Sandro Botticelli. “Nascimento de Vênus”, 1483.  
Fonte: <http://www.artchive.com/artchive/B/botticelli/venus.jpg.html>

A deusa emerge do mar numa concha, mas esvaziada de seu caráter erótico, simbolizando o renascimento. Suas mãos recobrem delicadamente seu corpo. Possui um semblante misterioso, contornos suaves, inocência na postura. Botticelli oferece-nos a divindade de Vênus, a deusa que mistifica o amor e a beleza, o culto do amor pelo belo, cuidadosamente delineada com os traços que caracterizavam o ideal do fascínio feminino, com longos cabelos, coxas largas e pequenos seios, que o pintor desnudou de roupa e de erotismo.

A observação do corpo humano e de sua nudez durante o período clássico ajudou os teóricos da arte a relacionarem a beleza do corpo humano à ideia de juventude, o que muito contribuiu para que pintores e escultores construíssem suas obras segundo esses padrões. *O Nascimento de Vênus* fortaleceu a idealização das

formas perfeitas. E muito embora Botticelli, segundo Janson (1996), não estivesse interessado nos rigores anatômicos, os corpos conservam sua voluptuosidade e gozam da mais plena liberdade de movimentos. A imagem dessa figura feminina representou durante a Renascença uma mistura de religiosidade e mitologia clássica correspondentes às necessidades humanistas daquele período. Essa Vênus se distanciou das representações femininas da época cujos retratos procuravam muito mais ressaltar o aspecto religioso do período do que um padrão de beleza.

Muito embora o padrão de beleza consagrado, segundo o pensamento clássico, tenha sido conduzido para as artes visuais e, posteriormente, fosse questionado durante o processo evolutivo da arte moderna onde o seu contrário, o feio, teve o seu espaço na arte, não podemos negar que, quando se trata da construção de um modelo de beleza corpóreo, voltamos sempre ao ideal de beleza tradicional.

Nas artes, os encantos femininos sempre inspiraram os pintores e poetas, onde exprimiam amplamente essa nova sensibilidade, esse novo valor conferido à beleza feminina. Desde a primeira metade do século XV, manifesta-se o gosto dos príncipes e dos senhores pelas pinturas de mulheres nuas, impondo-se como um tema nobre dos artistas.

A mulher foi muitas vezes representada olhando-se num espelho, admirando sua própria imagem. É também olhada pelos homens, como, por exemplo, nas diversas representações de *Susana e os Velhos*. A cena ilustra uma história sobre uma mulher que é surpreendida no banho por dois homens velhos da sua comunidade, que exigem que ela tenha relações sexuais com eles. A história de Susana e os Velhos é o paradigma por excelência do voyeurismo, o tema é recorrente na pintura de diferentes artistas, pois oferece a oportunidade de representar uma figura feminina nua, ao mesmo tempo “casta”.

A cena desenrola-se no jardim: no momento em que a jovem se prepara para o banho, os velhos precipitam-se sobre ela e acusam-na de adultério. Existem muitas possibilidades de interpretação do tema na qual é interessante salientar que a atenção



dos artistas recai, quase sempre, sobre a primeira parte da história, assinalando a libido inicial que se estabelece entre agressão masculina e resistência feminina.

Uma das versões da história é de Tintoretto, em 1555, mostra Susana como um objeto de cuidados de suas criadas e olha ao espectador com a menor timidez. O artista opta pelo conteúdo sexual do olhar, concebendo a cena para um terceiro voyeur, o espectador. Assim, o destaque fica por conta da figura de Susana, nua em meio a um jardim. O modelado do corpo, a pose e a luz que incide sobre a personagem fazem-na brilhar, assim como as jóias e os objetos dispostos ao seu redor. Sua passividade a torna refém e cúmplice desse olhar.



FIGURA 5. Tintoretto. “Susana e os Velhos”, 1555.

Fonte: <http://flanelapaulistana.com/?p=1079>

Lorenzo Lotto também pinta Susana em 1517, uma das mais antigas pinturas sobre esse tema. Esta pintura já mostra outro momento da história, onde os juízes

estão acusando Susana de adultério. A moça está invocando ajuda divina através de uma frase escrita em Latim atrás de sua cabeça. Uma outra versão de Guido Reni, em 1620, mostra Susana mais jovem e com um vago sobressalto de pudor, tentando cobrir sua nudez com um pedaço de tecido. Um dos juízes pede silêncio enquanto tenta agarrar o manto. Isso porque alguns patronos e outras autoridades pediam aos artistas para que também pintassem uma versão mais libidinosa da cena. Jacopo Bassano, séc. XVI, pinta Susana muito à vontade com os dois anciãos, um deles mostra que a porta do quintal está fechada. Uma das poucas pintoras desta época pintou, em 1610, uma outra versão da mesma cena. Artemísia Gentileschi<sup>3</sup>, filha do pintor Gentileschi, retrata Susana com repúdio, em concordância com o que muitas mulheres teriam sentido nesta mesma situação.

---

<sup>3</sup> Pintora italiana nascida em Roma no dia 8 de julho de 1593. Uma das únicas mulheres a serem mencionadas no ramo da pintura artística no barroco. Dedicou-se a temas trágicos onde suas personagens femininas representavam papéis de heroínas.



FIGURA 6. Artemisia Gentileschi. “Susana e os Velhos”, 1610.  
Fonte: <http://www.artemisia-gentileschi.com/susanna.html>

*Susana e os Velhos* de Artemisia Gentileschi contrasta fortemente com as representações executadas até então. A artista concentra-se na tensão que existe sobre as personagens e no repúdio da mulher frente à agressão sexual. A artista troca o espaço do jardim pela rigidez e a frieza do mármore. Susana aparece sentada sobre o apoio da piscina, por trás do muro estão as figuras dos dois velhos. A composição engloba os três personagens, marcando as expressões fisionômicas e os gestos. O

corpo feminino contorce-se sobre si mesmo, os braços estão levantados em uma tentativa de resistência, a pose está reforçando o sentimento de angústia e horror de Susana. As poses e o gesto que exige silêncio enfatizam o clima de conspiração.

Mas o sucesso desta temática no passado deriva do prazer que os homens sentem quando vêem mulheres nuas, principalmente se forem jovens e em situação de fragilidade. O que existe é uma conotação fixa na Bíblia com base na fragilização de Susana, isso levou a diferentes modos de interpretar a mesma imagem, ora como santa, ora como oferecida aos desejos masculinos. A mulher Susana é representada desvinculada do olhar que vê a mulher como santa. Na verdade, Gentileschi faz uma crítica ao comportamento dos homens e mostra a mulher como sujeito, mas também sendo objeto de vontade deles.

Como acontece em *Susana e os Velhos*, o corpo da mulher observada é um objeto de arte para os observadores cheios de desejos e necessidades sexuais. O corpo feminino é posto em cena em função das fantasias do homem, que tenta, assim, realizar seus desejos. Uma semelhante construção cênica pode logo dar sinais de esgotamento, por falta de imaginação e o corpo feminino não é mais ele próprio, senão o objeto de estereótipos de excitação do desejo.

Tratar o corpo da mulher como objeto, ou um objeto de arte, é tornar-se cúmplice das fantasias de um homem. Para um homem ou para uma mulher, tratar seu próprio corpo como objeto de sedução é também exprimir seu desejo de viver. Assim, “isso faz pensar que, se meu corpo é objeto para o Outro, ele o é necessariamente para mim” (JEUDY, 2002, p.19)

O corpo é ao mesmo tempo o sujeito e o objeto das representações. O que eu sinto, o que aprendo, o que memorizo, todas as sensações, percepções e representações interferem nas imagens de meu corpo, que é simultaneamente a possibilidade e a condição daquilo que experimento e de minhas maneiras de interpretar o que eu experimento. O corpo da mulher prostituta é um exemplo que o

corpo pode apenas servir de objeto, se assim for decidido. Ela decide que seu corpo não lhe pertence como sujeito, e prefere se fazer de objeto para escapar da humilhação.

Um exemplo dentro da história da arte nos faz pensar sobre essas denominações em que escolhemos o destino do nosso corpo ou do corpo do Outro. Goya pintou duas versões da mesma mulher, deixando ela primeiramente despida e depois vestida. Esta representação da imagem corporal de uma mulher desestabilizou as representações convencionais do corpo através de suas referências culturais. Goya transforma a imagem corporal de uma mulher em representações que objetivam o corpo como objeto.



FIGURA 7. Francisco Goya. "A Maya despida", 1797-1800.

Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Goya\\_Maja\\_naga2.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Goya_Maja_naga2.jpg)



FIGURA 8. Francisco Goya. "A Maya vestida", 1800-1805.

Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Goya\\_Maja\\_ubrana2.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Goya_Maja_ubrana2.jpg)

Na FIGURA 7, a primeira representação dos pelos púbicos da mulher na história da arte ocidental. Em baixo, uma réplica que Goya foi obrigado a executar, perante o escândalo que causou a nudez da senhora amante do Duque de Alcudia, que tinha encomendado o retrato ao artista. Goya ousou a pintar um nu, raro na arte espanhola, representando uma mulher real, não um ser mitológico. Segundo críticos, a Maya vestida pareceria ainda mais erotizada que a nua, pois a transparência do vestido insinuava ainda mais suas curvas, potencializando a sedução e o erotismo da figura feminina.

O corpo de Maya adotou uma mobilidade como modelo e acaba por se apresentar como objeto de arte. Trata-se de uma atitude diferente do "desnudar", pois a postura escolhida exige também uma imobilidade do olhar. Adotar uma pose imóvel sem premeditar é uma arma de sedução tal que todas as sutilezas do charme consistem por vezes em simular o paradoxo dessa intenção natural.

O artista que trabalha com sua modelo encontra-se em uma situação de busca da intimidade. Cada postura exhibe aquilo que se oculta, tanto para o corpo que mostra

quanto para aquele que está observando. A postura do corpo, no momento em que este se imobiliza para atrair o olhar, abusa tanto do exibicionismo quanto do *voyeurismo*. A exposição do corpo repetida a cada dia como um hábito estratégico para suscitar o desejo sexual parece anular o prazer do jogo sedutor das posturas.

Foi no Renascimento que ousaram a representar, de novo, os corpos de deusas e os pintores começaram a pintar as modelos nuas. O nu começa a se tornar um gênero de pintura e invade a arte nobre na Europa. Em exemplo, a Afrodite começa a obter representações com aspectos diabólicos, que acabam sendo subordinados a sua imagem e a Vênus como santa, passa a ocupar lugares como prostituta nas obras. Na verdade, existe um modelo de representação da mulher no imaginário das pessoas e este modelo sofre alterações através de mudanças sociais, desvendando o que era antes proibido e agora se liberta em uma dessacralização da imagem feminina. Por isso, as figuras passam a ter outros sentidos.

Em 1863, Manet altera todas as representações sobre o nu feitos até então. Já não é mais uma deusa que está representada no quadro, é uma jovem comum em meio a outras pessoas comuns, fazendo um piquenique. Na época, esta pintura chocou a sociedade conservadora e recebeu censuras e severas críticas. Foi um escândalo, já que alguns julgavam a nudez ali exposta como vulgar. O quadro mostrava dois homens bem vestidos e uma mulher nua sentados na relva conversando.



FIGURA 9. Manet. “Almoço na Relva”, 1863.

Fonte: [http://www.tiosam.com/?q=Imagem:Edouard\\_Manet\\_024.jpg](http://www.tiosam.com/?q=Imagem:Edouard_Manet_024.jpg)

Manet fere os costumes e a moral de sua época, pois coloca o nu feminino em um mundo dessacralizado, mudando o significado da nudez, agora não é mais a nudez mitológica que está em questão. Ao colocar uma suposta prostituta sentada tranquilamente ao lado de cavalheiros da sociedade propriamente vestidos, Manet rompe com os padrões da época e choca a sociedade e muda o pensamento sobre o corpo feminino nu na arte. Esse corpo que ainda é um tabu começa a ser pensado e questionado pela sociedade. A mulher comum começa aos poucos se tornar um objeto de crítica na arte.



Existe uma ambigüidade com relação à imagem da mulher nua, por essas imagens serem classificadas através do valor simbólico que elas representam. Um exemplo é a imagem da Vênus como representação da perfeição divina e outro oposto seria a imagem da mulher nua como mero objeto artístico.

O nu deitado ilustra a beleza da mulher, pois está relacionado ao repouso e suavidade nas atitudes. A Vênus deitada é uma maneira de ilustrar a predominância do papel “decorativo” da mulher, diz Lipovetsky (2000), uma maneira de associar a beleza feminina à ociosidade e de oferecer a mulher aos sonhos de posse dos homens. A mulher acaba por perder seu valor e torna-se um só objeto do olhar masculino. Assim, nestas várias reproduções de sua imagem, ela é representada com base nos desejos masculinos.

Através das obras que representam o nu feminino e seu erotismo, é possível descrever uma evolução do olhar e da produção da visualidade. A temática do erotismo na arte demonstra o interesse da sociedade por um gênero narrativo vinculado a um conteúdo moral, mas em muitas obras não se percebe mais a mensagem, e sim, a vontade de exaltar o corpo humano e seus atrativos. Não é apenas olhar o corpo do outro como atrativo erótico, mas participar do desejo do outro.

O desnudar é o momento em que o corpo se faz objeto de arte viva, como se o corpo abandonasse às vertigens do nada e se separasse de toda aparência de ser ainda um sujeito. É o momento que o corpo faz desaparecer a distinção sujeito/objeto. No caso da pintura *A Origem do Mundo* de Courbet, o aparecimento da genitália feminina é uma fonte estética do desejo e do prazer. Não se trata de um corpo, e sim de uma parte estrategicamente sexual do corpo. E por que esta imagem ainda choca tanto? Não vemos o rosto desta mulher, mas ainda é bela, pois é tomada de uma estranha beleza no momento que seu corpo se desnuda. A intensidade do desejo é concluída nesse instante estético do nu.

A exposição quase anatômica do sexo feminino não está matizada por nenhum artifício da história. Mas a *Origem do Mundo* se salva de ser uma imagem pornográfica e revela um exercício da sexualidade que tem a reprodução como uma consequência natural e não deixa de provocar de maneira fascinante e realista o modo de olhar.



FIGURA 10. Gustave Courbet. "A Origem do Mundo", 1866.  
Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Gustave\\_Courbet](http://pt.wikipedia.org/wiki/Gustave_Courbet)

A ousadia do gesto se inicia com o enquadramento do nu, segundo uma perspectiva diferenciada, Courbet recorta o corpo da mulher e prioriza a genitália, como se ainda não fosse suficiente, modela a figura aplicando um tratamento de realismo quase fotográfico. Transforma sensualidade carnal em alegoria do universo, a mulher como o princípio e o fim.

Por que o nu é tão curiosamente instigante ao homem? Porque é o corpo do Outro que nos provoca. É o que não aparece no cotidiano, é escondido e misterioso. Não se trata de inferiorizar, de maneira obscena, a beleza corporal por impulsos animais que invadem nossa mente, mas sim de revelar, dentro da nossa

sexualidade, o aparecimento do corpo ao desejo dentro de um mundo de possibilidades. A sexualidade escondida se impõe com toda força daquilo que constitui o corpo a ser visto. O nu que nunca foi mostrado, pois nunca é o mesmo nu.

Segundo Couchot (2003), até o movimento cubista a arte tendia a representar o real - podendo este ser igualmente o próprio imaginário do artista. E essa representação era acompanhada de uma produção do real, visto que as obras de arte são objetos reais que se agregam ao real. O artista parou de representar o real para interessar-se pela maneira como ele mesmo produzia o real ao pintar. Os quadros deixaram de ter a função de reconstituir - ou representar - a aparência visual de um objeto e passaram a ter a função de tornar presentes e visíveis os processos de produção da imagem próprios do pintor. Eles tinham a função de representar essa nova realidade que era o ato de pintar.

Nas artes plásticas, houve sempre um encontro destes parâmetros universais (ideais de beleza e a construção social). No Brasil, a arte foi marcada pelo Modernismo em que Segall, Tarsila e Di Cavalcanti representavam essa nova visão da mulher. Nos Estados Unidos, surgem as garotas *pin-ups* com maquiagem carregada, lábios provocantes, poses sensuais e shorts curtíssimos, exercendo um forte atrativo da cultura pop. Estas imagens revelam um tipo de erotismo mais leve, não chega a ser pornográfico, mas com certeza foi um dos primeiros apelos do que hoje é chamado de cultura de massa, e que afetou o modo como as mulheres começaram a ver a si mesmas depois de uma época em que não se viam tantas pernas nuas.



FIGURA 11. Pin Up de Gil Elvgren “No you don’t”, 1956.

Fonte: <http://www.gilelvgren.com/>

A tipologia visual que caracteriza as imagens das *pin-ups* tem como modelos artistas de cinema do início do século XX. Interpretadas como signos da mulher sexualizada na cultura visual moderna, geralmente retratam mulheres sozinhas e seminuas, em um formato aceitável de consumo e exposição, que oscila num espaço entre o retrato e a pornografia.

Na arte, enquanto a Pop Art americana apresenta um conteúdo político e social, no Brasil a arte retrata poética e criticamente essa visão da mulher que está surgindo com artistas como Carlos Vergara, Cláudio Tozzi e Wesley Duke Lee.

Adriana Varejão<sup>4</sup> faz, na fotografia *Dadivosa* (1999), uma viagem à um tempo remoto em que nem mesmo o padrão de beleza clássica havia sido inventado. Sua representação de uma Vênus de quatro peitos evoca as mitologias antigas.



FIGURA 12. Adriana Varejão. “Dadivosa”, 1999.

Fonte: <http://www.adriana varejao.net/site#/eng/works/photographs>

No cotidiano, a invasão visual da sexualidade submete-se a referentes estéticos estereotipados. O desejo sexual deve exprimir, de alguma maneira, sua plasticidade pelo movimento de certos membros do corpo, revelando assim a beleza das formas e

---

<sup>4</sup> Artista plástica nascida no Rio de Janeiro em 1964. Através da releitura de elementos visuais incorporados à cultura brasileira pela colonização ou a referência à cruza e agressividade da matéria nos trabalhos com carne. A artista discute relações paradoxais entre sensualidade e dor, violência e exuberância.

unindo essa beleza desperta ao nascimento do desejo e à sua realização. E essa idealização da referência estética funciona sempre na encenação do desejo.

A própria ideia de uma estética corporal, segundo Jeudy (2002), é demasiadamente submissa ao nosso hábito mental de considerá-la tal qual um processo de idealização de beleza.

Tem início o culto ao corpo com a globalização mundial, que pensa na mulher que deve trabalhar, mas que também tem que ter o corpo perfeito. Começam as cobranças por corpos esculpidos, belos e saudáveis. A serviço da indústria da beleza, o anúncio publicitário seduz e intimida a mulher, promete e ameaça. As imagens mostram a mudança da linguagem e do tratamento gráfico.

Começa a “Era do Silicone” que tem como objetivo, a beleza e a perfeição do corpo da mulher. É glorificada a juventude e as cirurgias plásticas surgem como um recurso natural para modelar o corpo, e o silicone é apresentado como um troféu.

Para Cauquelin (2005) a arte moderna, descrita pela autora como o regime do consumo, estabelece-se entre o período de 1860 até o que chamamos arte contemporânea e caracteriza-se como um movimento de debate e crítica aos valores convencionais e acadêmicos da arte. Através do gosto pela novidade, recusa o passado qualificado de acadêmico e se constrói na ambivalência de uma arte “da moda” (efêmera) e substancial. Neste regime do consumo, a obra de arte passa a ser vista como produto, e na esfera artística se constrói também um esquema de produção-distribuição-consumo, engajando a arte ao consumo de massa.

O artista, submetido às flutuações do mercado, torna-se uma figura marginal e se coloca na dependência dos críticos e *marchands*, passando a trabalhar em grupos. A visibilidade social do artista depende de seu engajamento em uma vanguarda, em um movimento, o que vem a contradizer o valor de isolamento de que é feita a essência do artista. A ideia de qualquer enriquecimento do artista é recusada pelo público, apegando-se a arte desinteressada e acusando os intermediários de explorar o artista.

Neste contexto, o mundo da arte sofre os efeitos das novas comunicações, porém a arte parece continuar fora de qualquer análise consistente da mudança de perspectiva.

No contexto artístico, as instituições têm por função designar ao público o que é arte contemporânea e fazer circular a informação dentro da rede, segundo Cauquelin. Assim, ao ver-se uma obra dita de arte contemporânea, vê-se na verdade, a arte contemporânea em seu conjunto, e não individualizada. Assim torna-se necessário renovar e multiplicar as entradas da rede, para poder-se ampliar o sistema de forma a abarcar uma mais variada produção.

Marcel Duchamp é destacado pela maneira com a qual encarava a relação de seu trabalho com o sistema da arte. A mudança que acarretou sua produção pode ser resumida, na esfera da arte, pela importância da construção da realidade: a arte não é mais emoção, ela é pensada. As obras de Duchamp não apresentavam um caráter estético que suscitasse um julgamento de gosto. A arte não é mais uma questão de forma, cor ou estilo. Com a inserção de objetos do cotidiano em seus *ready-mades*<sup>5</sup>, Duchamp muda de lugar o valor: está agora relacionado ao lugar e ao tempo, não mais no objeto em si. A arte se distancia do julgamento estético, em benefício do lugar onde está sendo mostrada.

---

<sup>5</sup> O *ready-made* é um objeto industrializado na qual é retirado de sua função normal ao ser exposto como obra de arte.



FIGURA 13. Marcel Duchamp. "A Fonte", 1917.

Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Marcel\\_Duchamp](http://pt.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp)

Com o uso dos *ready-mades* (objetos escolhidos ao acaso onde o saber escolher do artista o transforma em arte), põe em xeque o papel da técnica e do fazer. Mudando o objeto escolhido de lugar, de temporalidade, o artista desloca sua característica e utilidade primeira, embora nunca o objeto se desfaça dela totalmente. Entra aqui o papel do observador não mais como passivo do que observa, mas produzindo as condições de sua observação e transformando o objeto observado.

A respeito da Pop Art norte-americana, Archer (2001) discorre sobre características deste período, onde temas extraídos da cultura de massa dos EUA, a banalidade e o consumo constroem a produção de artistas como Warhol, Oldenburg e Lichtenstein propunham a obra como um objeto gestáltico, uma forma simples cujo formato total pode ser imediatamente apreendido pelo observador. Os artistas passam a preocupar-se com o ambiente que circunda a obra, tornando o observador agente na apreciação da mesma.



A partir desta produção em que o observador deixa de ser passivo e se torna cada vez mais agente na construção da obra, surgem produções, em meados dos anos 60 até meados de 70, que se constroem sobre a participação cada vez mais ativa do espectador e a importância do processo sobre o objeto da arte. Nesta perspectiva, surgem movimentos como a Arte Conceitual, Anti-forma, *Land Art*, Performance, Arte Povera, Arte Processo, entre outros.

A partir dos anos 80, há uma volta à pintura. Danto (2006) decorre sobre o fim da história linear da arte, onde uma multiplicidade de abordagens e atitudes não negam o passado, mas usufruem de seus aspectos que lhes interessa. Este período é chamado de Pós-Modernismo, designação também usada por autores como Anne Cauquelin e David Harvey, e caracteriza-se pelo pluralismo e pela ausência de dogmatismos estéticos e filosóficos, e a questão se volta para “porque é arte”, diferenciando-se do questionamento modernista que se preocupava com “o que é arte”. Aqui, como afirma Danto, tudo pode ser arte e qualquer um pode ser artista, e são retomadas questões iniciadas por Marcel Duchamp no início do século. Este período que dá início à produção pós-moderna caracteriza-se pela descontinuidade, fragmentação e inserção de meios tecnológicos na construção artística.

Já no século XX Umberto Eco teorizara o conceito de “obra aberta”. A produção artística tomava novos rumos que levavam o artista a renunciar à concepção de obra definitiva e a constituir o não-acabado, o provisório, o sugerido, como identidade privilegiada da proposta artística. Ao contrário da concepção clássica tradicional, a obra de arte assim concebida, cada vez mais consciente das várias perspectivas de leitura, apresenta-se como estímulo para uma livre interpretação orientada apenas nos seus traços essenciais. Mas esta perspectiva era apenas o início de uma transformação radical da chamada “arte contemporânea” que, no limite, tende para a auto-destruição na medida em que denuncia como castradora e limitativa qualquer poética possível.

A partir das mais diversas novas linguagens e processos que deram vida à arte contemporânea, o público começa a se defrontar com obras que invadem o espaço e a

vida cotidiana. Partindo dos processos desconcertantes, provocadores e muitas vezes incompreensíveis da arte, o artista passou a ocupar o lugar do público.

Para muitos, a arte contemporânea é vista pela natureza de seus materiais e processos, como algo que modifica profundamente o papel da arte.

Toda criação contemporânea (...) pela sua relação com o passado, vê-se automaticamente inscrita no prolongamento desse passado: ela é, ela própria, um elo histórico em potência. Na verdade, quanto mais a criação contemporânea nos parece caótica, ininteligível, despida de sentido, mais experimentamos a necessidade de acelerar a sua históriação. (MILLET, 1997: 36).

As controvérsias estéticas do século XX mostram que a arte não escapa de recolocar em debate sua definição e seus fundamentos existenciais. Na verdade, o debate sobre a arte contemporânea inscreve-se na tendência de reavaliar criticamente a modernidade na arte. A arte contemporânea pode ser até acusada de ser “qualquer coisa” ou “coisa alguma”, mas na verdade ela escapa da tentativa de avaliação, desafiando qualquer juízo estético e outros critérios de apreciação, suscitando no público a indiferença.

O público participa das obras contemporâneas, completando-as. Trata-se de abandonar uma concepção do artista que impõe ao público a sua visão do mundo e permitir a esse público exprimir-se ele próprio. As obras contemporâneas podem ser representações do mundo ou do homem, elas podem ser também reflexões sobre o conceito da própria arte.

A arte do século XX transcreve o mundo tal como ele é e tende a dissolver a sua especificidade para se unir ao mundo e ao indivíduo. Pode-se dizer que a arte contemporânea nunca desistiu de seus ideais, não se limitou a formular modelos. Segundo Millet, a arte contemporânea sempre teve objetivo de fazer surgir, de forma natural, as verdades da própria arte. As obras nos fazem não só admirarem seu tema, mas também seus métodos e suas matérias. Fazem remontar à superfície da nossa

consciência muitas verdades escondidas, por exemplo, as do corpo, incluindo a sexualidade.

Algumas obras contemporâneas, como as performances e instalações, confundem-se sobre seu caráter único de obra de arte. O artista não reutilizará nunca os mesmo objetos, nem as mesmas técnicas que recorreu em determinada ocasião, diante de outro público. O *performer* não repetirá nunca os mesmos gestos.

No debate sobre arte contemporânea existe uma ausência de definição sobre seu termo. Se, por um lado, a noção de arte moderna pode ser vinculada ao processo global da modernidade cultural ou ainda inscrita no projeto das vanguardas artísticas e dos “ismos” sucessivos, por outro, ocorre diferentemente para a categoria “arte contemporânea”. Enquanto a modernidade é rica de significações, histórica, política, ideológica, social e artística, o termo “contemporâneo”, ao contrário, unicamente temporal, não designa *a priori* nada além da pertinência ao tempo presente atual.

Uma defesa da arte contemporânea supõe precisamente uma redefinição do caráter “contemporâneo” da arte em questão. Se o termo “contemporâneo” tem sentido cronológico, a arte contemporânea não chega a designar a totalidade da arte hoje, mas sim a mistura de práticas ao mesmo tempo tradicionais, clássicas, modernas e atuais.

A arte contemporânea é aquela que sempre pretende renovar as formas antigas e tradicionais da criação e do processo criativo, ela é identificável precisamente diante de seu grau de inovação, de imprevisto, de inédito, a sua vontade de chocar e de provocar.

Nos debates sobre as obras de arte muitas vezes pulsam questões sociais e problemas de ordem política. É através das obras de arte consideradas mais significativas, que os membros de uma sociedade definem sua identidade e suas mais profundas aspirações. Estes debates muitas vezes vão além do domínio estético,

avançando sobre o terreno político ou religioso, ou ainda sobre a questão da relação entre os sexos, das raças e etnias.

## **2. O CORPO DESPIDO: O CORPO NO CONTEMPORÂNEO**

Apesar de já estar presente nas nossas vidas e na linguagem habitual do ser humano, o corpo desperta ainda certas indagações. Mas afinal, o que é um corpo? Um organismo capaz de vários movimentos, um conjunto de órgãos, sangue e pele capazes de infinitas trocas com o meio. A vida nos impõe o corpo cotidianamente, pois é nele e por ele que sentimos, desejamos, agimos e criamos.

Pensar no corpo hoje é pensar suas performances, seus limites, sua subjetividade. A questão é: se recebemos esse corpo como nosso, não podemos rejeitá-lo fisicamente e sim modificá-lo. Mas até que ponto isso é possível?

Desde os tempos mais remotos da história e da pré-história, o ser humano faz de seu corpo um objeto cultural. Os homens e mulheres nunca estão inteiramente nus, como ocorre com os animais. Mesmo que os seios e os órgãos genitais não estejam cobertos, há sempre um adereço, uma pintura ou um penteado que demonstram o cuidado em se diferenciar da simples natureza. A preocupação com o corpo, ao contrário do que se pode pensar à primeira vista, não diz respeito à beleza. (SENAC, 2000, p. 9)

O hábito da alteração do corpo, comum a várias culturas, atinge hoje seu ápice, desestabilizando categorias tradicionais como homem/mulher, tornando o homem um ser mutante, um corpo virtual.

Segundo Lacan, o homem se distingue dos outros mamíferos por um desequilíbrio existencial com sua natureza biológica, instabilidade que ele designa por estágio do espelho, ou seja, uma relação problemática com sua própria imagem, o que leva a retocar seu corpo de múltiplas maneiras: por deformações, mutilações, tatuagens, escarificações, maquiagens, cosméticos, vestimentas, cirurgia estética (VILLAÇA; GOÉS, 1998, p. 37).

São, de fato, as representações na mídia e na publicidade que têm o mais profundo efeito sobre as experiências do corpo. São elas que nos levam a imaginar, a

diagramar e a fantasiar determinadas existências corporais. Segundo Santaella (2004), são essas técnicas que compõem o corpo, como estilo de andar, vestir, expressões e adornos da carne, que fazem toda a maquinação do ser.

Na contemporaneidade, abriu-se espaço para um novo panorama cultural: o desejo pelo olhar do outro. Esse olhar, na sociedade contemporânea, mais do que aceito, tornou-se desejável. A proliferação dos meios de comunicação de massa, em especial da TV, pôs o indivíduo no centro dos olhares e lhe deu um caráter sedutor. Um novo campo de visibilidade surge para o indivíduo comum através de Reality Shows, Internet, blogs e *web cams*. É o próprio indivíduo quem agora expõe sua intimidade, dá visibilidade a ela e deseja o olhar alheio.

O corpo está comentado e transfigurado em todos os lugares, nas ciências naturais e sociais, nas artes e na literatura. Segundo Santaella “o corpo virou uma verdadeira obsessão (...) tornando-se um dos sintomas da cultura do nosso tempo” (2004, p. 134). É o desconforto em que o indivíduo é levado a realizar no sistema que constitui a civilização, por meio de normas e valores sociais que são impostos pela mídia e internamente absorvidos por nós.

No decorrer do século XX, a preocupação com a beleza do corpo foi ganhando cada vez mais força. Presenciamos uma supervalorização da aparência que leva as pessoas, principalmente as mulheres, a uma busca frenética pela forma corporal perfeita. A grande questão deste culto ao corpo está no padrão de beleza estabelecido pelas mídias, que insistem cada vez mais na hipervalorização de uma construção corporal que envolve práticas de atividades físicas, dietas, cirurgias plásticas e uso de cosméticos.

As mulheres dependem da aprovação de seu corpo para sua autovalorização. (...) O corpo “expropriado” mostra que muitas mulheres continuam a ver seus corpos como uma propriedade que não é sua, mas de algum homem que as domina. (TIBURI, 2002, p. 266)

O que existe na contemporaneidade é uma crescente centralidade do corpo que se torna elemento de exposição, admiração, desejo e interferências tornando-se objeto do olhar não apenas nas artes, mas, também, em outras áreas.

Pensar na corporeidade torna-se mais complexo para esse sujeito/objeto que oscila entre ideais de máximo controle, busca de perfeição do corpo e uma estética fora de padrões. A tendência da sociedade de consumo é atribuir ao indivíduo a responsabilidade pela plasticidade do seu corpo, com esforço, ele poderá alcançar a aparência que quiser. O que vemos na mídia é a proposta de um ideal de mandamentos a serem seguidos e vencidos. A projeção de corpos perfeitos e jovens nos direciona na busca incansável de um padrão de beleza proclamado pela mídia e pela moda. O envelhecimento, através de rugas e queda de cabelo, deve ser combatido com a manutenção do corpo com ajuda da grande indústria de cosméticos e embelezamento. O corpo passa a ser um objeto de controle, tanto no seu aspecto exterior, quanto na sua estrutura interna (cirurgias, transplantes e outros avanços da tecnologia).

A vontade de atingir o rejuvenescimento do corpo e livrá-lo de todas as imperfeições e sinais de envelhecimento vem mobilizando o ser humano a tomar atitudes bastante radicais. Cirurgias, implantes, alimentação regrada, e idas constantes às academias prometem a quem os procura uma verdadeira metamorfose corporal. A própria mídia contribui para divulgar o lado negativo dessa busca insaciável. Casos de anorexia, bulimia, cirurgias que levam à morte e deformações corporais resultantes de verdadeiros equívocos científicos, vem nos mostrando diariamente que o desejo de possuir um corpo perfeito, que incorpore a idéia sublime de imortalidade, não condiz com as características essenciais do ser humano.

A idéia permanente da busca de um corpo aponta também para uma necessidade de ir ao encontro de sua identidade. Talvez esse pensamento explique as diversas mutações aplicadas ao corpo humano, na atualidade. Diante de um verdadeiro universo de tatuagens, *piercings* e modificações corporais, surge um novo corpo. As

várias inserções, tanto externas quanto internas, contribuem para inaugurar um novo padrão de beleza. A opção por essa espécie de metamorfose vem deixando marcas profundas, tanto no corpo quanto na mente de cada um, na medida em que perseguem um modelo corporal que atenda às necessidades da moda e da mídia.

Assim, o corpo se torna um elemento de comunicação dentro da sociedade contemporânea. É o suporte que traduz os anseios artísticos, políticos, sociais e psicológicos de uma sociedade. Sobre a pele que envolve os corpos, depositamos uma série de informações que traduzem a nossa cultura e nossas experiências e, por mais que desejemos apagar as marcas que representam a verdadeira condição de seres humanos, ainda assim, o nosso corpo está sujeito a uma verdadeira insatisfação que mobiliza pulsões e sensações diversas e contribui para transformar esse invólucro da alma em um suporte bastante rico para profundas metamorfoses.

No que diz respeito às questões sobre o corpo feminino e suas possíveis modificações, seja como forma de representação idealizada do mesmo, ou como uma necessidade de transformá-lo, a imagem da mulher na sociedade contemporânea representa muito mais um simulacro repleto de referências e artificialismos do que a verdade de um corpo realmente humano.

O desejo pela modificação corporal transformou a sociedade feminina. A busca por um padrão de beleza idealizado transformou os corpos femininos em um tipo de beleza artificial e simulada. Neste campo encontram-se artistas de cinema e TV, modelos e manequins e todo um universo de celebridades de poses estudadas e expressões robotizadas.

De qualquer maneira, a popularização das imagens femininas na sociedade atual, seja pelos meios tradicionais ou digitais, e a crescente inserção das mulheres no meio artístico, vem caracterizando um novo tipo feminino que encontra nas metamorfoses do corpo um instrumento de comunicação.

O corpo é, em primeiro lugar, o invólucro da pele, essa caixa que envolve os membros internos, um corpo comparável ao animal, que sofre as oscilações do tempo, sente dor, adocece, envelhece e morre.

Deste modo, o corpo começa a imergir em um mundo feito de experiências, sendo modificado pela tecnociência<sup>6</sup> que resulta em uma transformação, não apenas na fisicalidade dos corpos, mas na sensibilidade, na consciência e na mente.

Na arte, o corpo humano salta para fora das telas e abandona os pedestais, em um gesto de libertação, homens e mulheres expõem seus corpos em performances e *happenings* que, desde a década de 60, caracterizam um novo tipo de expressão artística, onde o corpo funciona muito mais como matéria e suporte para as construções das obras de arte da sociedade contemporânea.

Segundo Santaella (2004), o que acontece é que quando a realidade humana é colocada em questão, são os artistas que se lançam a frente, desbravando os novos territórios da sensibilidade e imaginação. Desde o início do século XX, a centralidade do corpo nas artes foi gradativamente se intensificando. Durante muitas décadas de irreverência, rebeldia e resistência à oficialidade instituída da arte, os artistas tomaram seu próprio corpo como objeto de intervenções surpreendentes e criações muitas vezes incomuns.

As delimitações e os limites do corpo deixam de ser justamente um limite, marcas com as quais cada um de nós se relaciona, elabora e suporta. Porque mais do que nunca, o saber médico, as investigações científicas e tecnológicas parecem movidas por esses mesmos sintomas: não há nada que tenhamos que elaborar, basta transformar. Se o peito é pequeno, basta escolher o tamanho da prótese, rugas e celulites são facilmente mascaradas por cremes, *lasers* e outros tratamentos estéticos.

---

<sup>6</sup> Tecnociência é um conceito amplamente utilizado na comunidade interdisciplinar de estudos de ciência e tecnologia para designar o contexto social e tecnológico da ciência.



Nos últimos anos, o corpo ganhou uma dimensão na vida privada e na cultura distinta de outras épocas. Na mídia, cada vez maiores especificidades sobre como tratar, aprimorar, esculpir o corpo. As intervenções médicas transbordaram de longe a intimidade dos consultórios e passaram a ocupar as imagens, os discursos, vídeos e programas de televisão, gerando uma banalização das práticas cirúrgicas. Essas intervenções em série revelam uma alienação do próprio corpo, uma entrega do corpo aos padrões estandardizados de beleza e conforto corporal.

Afetadas e atravessadas por essas situações, cada vez mais cotidianas, nos encontramos em um território comum, nos movendo a um longo e inquietante percurso no imaginário do corpo na cultura contemporânea.

Na arte contemporânea, encontramos a *body art*, *body modification*, arte carnal. Cada vez mais artistas utilizam seu corpo como objeto de sua arte e como objeto artístico em si. Colocando abaixo as barreiras entre a arte e a vida com experiências visuais, os artistas da *body art* representam o sentimento de angústia e a desorientação individual na sociedade contemporânea.

Quando a arte intervém no real, ela corre o risco de desencadear um processo que não poderá controlar. Quando envolve a vida, e os objetos se confundem com objetos artísticos, ela entra numa crise que recusa os seus próprios critérios, comprometendo o sistema de arte.

O corpo submetido a um design às vezes radical (cirurgias estéticas, tatuagens, marcas corporais, transexualismo, etc), deixa de responder a unidade fenomenológica do homem. A anorexia, a bulimia e a obesidade estão buscando desesperadamente os limites ou denunciando com o próprio corpo os limites da pele. A medicina está dominando a vida, controlando os dados genéticos, modificando o destino natural, entrando na era virtual para modificar óvulos, direcionando a existência humana.

Podemos considerar que todas as mudanças corporais (a (re)(des)construção do corpo através da biologia, o clone humano, a bioplastia, a arte e tecnologia, onde o

corpo através das interfaces interage com as obras) já estão acarretando no que podemos chamar de fim do corpo.

O corpo foi substituído pela máquina, na indústria, no trabalho. A máquina será um dia pensante e sensível, superando o homem na maioria de suas tarefas. “Se a máquina está se humanizando, o homem está se mecanizando” (BRETON, 2003, p. 24). O homem está se tornando máquina e a fragmentação do corpo é consequência da fragmentação do sujeito. O corpo não tem a permanência de uma máquina e nem é tão confiável quanto ela e à seus atributos estão o prazer e a dor da carne, implicando o risco da morte.

Stuart Hall fala que as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. Fragmentam-se as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados.

Segundo Villaça e Góes (1998) na sociedade contemporânea cresce a preocupação com as identidades pela crise de inúmeras fontes de referência. Estas modificações corporais, possibilitadas pelas novas tecnologias, e as reações de cunho social e artístico reconfiguram os campos da natureza e da cultura, do público e do privado no real contemporâneo. O foco sobre o corpo vivo do artista começa a deslocar-se para as instalações encenadas, assim, as práticas artísticas desta década voltaram estritamente para o corpo, explorando seus novos modos de ser no ambiente urbano tecnologizado.

O corpo deixou de ser identidade de si, destino da pessoa, para se tornar um *kit*, uma soma de partes eventualmente descartáveis à disposição de um indivíduo

apreendido em uma manipulação de si e para quem justamente o corpo é a peça principal da afirmação pessoal.

Nunca o corpo foi tão exaltado como na contemporaneidade. Segundo Le Breton (2003), não se trata mais de um corpo, mas de um acumulado de órgãos colados em algo que se denomina corpo, um corpo descartável que paga o preço de sua beleza. O corpo tornou-se um objeto à disposição sobre o qual se age a fim de melhorá-lo, resultando em uma matéria que diluiu a identidade pessoal.

Estamos inseridos hoje numa era em que não se constrói apenas corpos, mas podemos sim, construir humanos. A evolução da tecnologia médica nos faz perceber que é menos habitual a necessidade humana para a procriação, onde crianças podem ser fabricadas geneticamente. A implantação de embriões, o útero artificial (*in vitro*), bebês de proveta, incubadoras artificiais e até a gravidez masculina são apenas alguns exemplos de que não é necessária a ação do corpo através da sexualidade para fazer uma criança nascer. Separa-se a fecundação da maternidade, dissociando a criança da gravidez incômoda, para transformá-la numa criação da medicina.

O corpo é um reservatório de elementos descartáveis e manipuláveis a serem trabalhados em busca de coisas inéditas.

Essa dissolução do sujeito tem graves conseqüências no plano prático ou moral, porque elimina o humano concreto. A noção de informação (no campo da biologia ou da informática) rompe a fronteira entre o homem e a máquina e autoriza a humanização da Inteligência Artificial ou a mecanização do homem e sua instituição médica no contexto das procriações assistidas pela medicina ou das intervenções gênicas. Rompe as ontologias clássicas, e com isso, destrói as distinções de valor entre o homem e seus instrumentos e introduz uma mudança moral e considerável. A resolução do vivo e do inerte sob a égide da informação abre caminho à indiferenciação, ao final dos reinados: o homem, o animal, o objeto, o ciborgue já não se opõem mais fundamentalmente como um humanismo tradicional. (LE BRETON, 2003, p. 103)

Na arte contemporânea, estas modificações do corpo são refletidas pela *body art*, como já foi dito anteriormente, em que o corpo é transformado em objeto. Na arte, o

corpo entra em cena em sua materialidade. As performances exemplificam e questionam os limites do corpo, a resistência física e as relações de sexualidade.

As extrações, os transplantes de órgãos, as mudanças hormonais e cirurgias de sexo, as manipulações genéticas, entre outros, modificaram radicalmente os desafios e o contexto da *body art*. Se o corpo dos anos 60 encarnava o sujeito, seu ser no mundo, hoje ele não passa de um artifício submetido ao *design* permanente da medicina ou da informática. Tornou-se autônomo com relação ao sujeito, o *status* do corpo, hoje, é muitas vezes o de um acessório.

Sob o signo do corpo, nosso século teve início com a urgência de desnudar a pele, abrir a carne, viajar pelos delírios do cérebro. O final do século viu a tentativa de se mover além do corpo e de sua natureza física, para incorporar as projeções do mundo virtual e explorar o potencial de um corpo pós-orgânico (Palumbo *apud* Santaella, 2004).

O corpo invadido e dilatado pelas tecnologias surge como um novo modelo de sensibilidade, flexibilidade, inteligências e capacidades comunicativas. A variedade das formas de artes existentes e que continuam nascendo nesses ambientes híbridos e complexos é inumerável. Muitas das artes participativas no século XX, de que as obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica no Brasil foram precursoras, obras que recorriam para a entrada do receptor na obra, já anteciparam o que viria a ser tornar o princípio definidor das artes do corpo cibernético.

Na verdade encaramos hoje o homem pós-humano, em que ele quer se distinguir dos outros seres através destas modificações e ser diferente dos primeiros homens que habitaram o mundo. Ele quer mostrar que é contemporâneo e isso faz parte da vida atual. “Pretendem alçar o corpo à altura da tecnologia de ponta e submetê-lo a uma vontade de domínio integral, percebendo-o como uma série de peças descartáveis e hibridáveis a máquina” (LE BRETON, 2003, p. 46)

O sujeito que retorna na arte contemporânea se desmaterializou e problematizou suas fronteiras em relação ao outro, no mesmo passo em que se temporalizou e se

deslocou em uma nova concepção, fragmentada, do espaço. Uma vez abandonado seu lugar como origem inequívoca da representação, o sujeito volta de fora da representação, como corpo real, o que reconfigura suas relações consigo próprio, com o objeto e com o espaço. O sujeito recusa-se a se assimilar ao olho ideal e, nesse deslocamento, perde seu lugar de direito para retornar como questão, convocação direta do espectador.

Os avanços tecnológicos e a disseminação da tecnologia tornam o ser humano refém do corpo feminino. Pois os padrões de beleza impõem uma realidade imaginária nas pessoas. O que as vezes é deixado de lado é o pensar no próprio corpo inserido em uma sociedade que tem câmeras por todos os lados, que captam o corpo e protegem ou roubam a privacidade do cidadão. Imagens típicas de nossos dias chegam como imperativos de ideais a serem seguidos. Trata-se de modelos de identificação constituintes da identidade, fabricada pela propaganda, pelo esporte, nos quais o apelo à identificação, por sua vez faz um apelo ao corpo: o espetáculo.

## **2.1 O Corpo Vivo na Arte**

A questão do corpo na arte é tão viva como na vida da sociedade contemporânea. Se na arte estamos vendo esse corpo virado ao avesso, que causa até repugna, é porque na sociedade estamos vivenciando este mesmo caos.

As marcas do corpo do artista e do seu gesto deixados numa pintura já demonstravam a importância da presença do corpo físico, trata-se de uma ligação visceral do corpo com a tela impregnada dos vestígios do seu corpo. Grande parte das variadas linguagens das artes em meados dos anos 60 esteve voltada para a questão do corpo: o corpo vivo do artista tomado como suporte da arte, nos *happenings* e no Acionismo, atingindo seu auge na *body art* nos anos 70.

Na *body art*, esse domínio foi questionado com a entrada de um grande número de artistas mulheres, expondo seus corpos e o imaginário obscuro de suas

sexualidades, alimentadas pelos discursos feministas da época. Esse também foi o período em que a resistência dos artistas à dissimulada sujeição da arte ao mercado encontrou sua expressão nas instalações que, mesmo quando não tematizavam diretamente o corpo, estavam tratando dele, ao transformar o receptor contemplativo em um observador participativo.

Mas esse cenário já era previsto a partir da década de 50, quando Yves Klein apresentou obras que colocavam em cena o ser vivo, sem mesmo antes falar de *body art*. Suas modelos cobriam o seu corpo nu de cor e aplicavam-no sobre a tela, deixando nela a sua marca. Estas pinturas eram executadas em público, tomando a modelo como um pincel, o corpo como técnica para seu suporte.



FIGURA 14. Yves Klein. "Antropometrie of the blue", 1960.

Fonte: <http://hragvartanian.com/2009/04/08/thoughts-on-peter-dobill/>

A artista Vanessa Beecroft<sup>7</sup> realiza trabalhos relacionados com o culto feminino, no qual questiona os padrões estéticos da sociedade contemporânea. Suas performances exaltam o corpo feminino e, ao mesmo tempo, fazem crítica ao estereótipo e à valorização de um padrão de beleza. Sua arte teve grande influência da anorexia enfrentada por ela na juventude, quando, inclusive, escreveu um diário alimentício entre os anos de 1983 e 1993, relatando suas experiências.

Ela prefere um evento fechado para suas performances, de preferência em museus ou galerias, restrito a uma sala, que já expõe as fotos de sua ação. Tanto nas suas apresentações em Viena quanto em São Paulo, foram convidadas belas mulheres, que representam a superficialidade e a tirania do culto ao corpo perfeito.

Suas obras são expressas através de mulheres padronizadas, nuas ou seminuas, que ficam atentas aos comandos da artista, se dinamizando e interagindo com o público. A padronização fica por conta do tipo de modelo feminino utilizado em cada performance, com cabelos da mesma cor. As obras são mostradas através de exposições em museus e galerias de arte, sempre registradas através de vídeos e fotografias a partir de vários ângulos, o que revela a possibilidade de apreciação a partir de múltiplos pontos. Vanessa Beecroft preza pela imprevisibilidade em seus trabalhos, que vão se moldando em cada exposição, contendo tanto as peças vivas, quanto o público, como participantes. Apesar de forte influência dos problemas enfrentados por ela em anos passados, sua obra permite diferentes leituras.

---

<sup>7</sup> Vanessa Beecroft é uma artista plástica nascida na Itália, em 1969, atualmente mora em Nova York. Trabalha com pinturas, fotografias e principalmente com performances que tratam sobre o feminismo e o tema mulher-objeto.



FIGURA 15. Vanessa Beecroft. "Peggy Guggenheim Collection", 2001.

Fonte: <http://www.vanessabecroft.com/>

Mais do que simplesmente chamar a atenção por desmistificar e anular o erotismo exagerado proporcionado pela nudez, suas obras ficarão na história pela seriedade de seus conceitos, notadamente explicitados como críticas sociais. É preciso reeducar os olhos e a mente para permitir a compreensão da simplicidade do ser como corpo. Existe uma relação da obra com a mídia, como um manifesto. Mulheres nuas como objetos de decoração permanente na qual estamos tão acostumamos a ver, que não questionamos mais, não damos valor. É uma obra política e crítica. São mulheres sem rosto, sem identidade. Somente o corpo é igual a todas. Elas não têm sentimentos, apenas o corpo como único objeto a ser colocado e mostrado. Mulheres que não pensam, não amam.



O que vejo é a angústia de Beecroft onde seus corpos criados se encontram passivos e petrificados. Eles não respondem, não agem e não se movem. São inertes e submissos a um olhar voyeurístico que os contempla. A mulher aqui é apenas uma imagem, é o olhar que a transforma num objeto.

Quando o corpo é retratado nu e sem face, não se espera nada além da submissão. Ele está cru, não mostra sua cultura que envolve as vestes e os adornos, não mostra sua condição financeira, não mostra seu caráter, não mostra sua inteligência ou ignorância. Mostra apenas sua raça, seus membros, um corpo perfeito e jovem por sua condição física e uma sexualidade exaltada por um corpo nu.

Pode parecer em algum momento que Beecroft nos oferece uma prateleira de mercado onde os corpos são a mercadoria.



FIGURA 16. Vanessa Beecroft, performance<sup>8</sup>, 2005.

Fonte: <http://sol.sapo.pt/blogs/oidotsuc/archive/2007/08/18/VANESSA-BEECROFT.aspx>

<sup>8</sup> Em Outubro de 2005, Beecroft fez uma apresentação por ocasião da abertura da loja da Louis Vuitton nos Champs-Élysées em Paris, colocando modelos nas prateleiras ao lado dos artigos da loja.

Essas experiências se afirmam no cotidiano contemporâneo, através de atos e sentimentos que nos fazem entender como a sociedade caminha, em termos de valores culturais que acabam por tratar de questões sociais e históricas. Existe um plano simbólico que envolve as obras de arte e que permite uma abordagem mais sensível, na qual o corpo feminino faz parte. Ao analisar as imagens de Beecroft tratando do despir feminino, percebo a vivência da artista que procura explorar o corpo enquanto objeto.

O corpo que excede limites é o corpo que critica as imagens da mídia nos desdobramentos feitos pelas novas tecnologias. E foi a fotografia que trouxe consigo a possibilidade de contemplação estética do corpo e também a reprodutibilidade das imagens do corpo, com sua multiplicidade de superfícies e aparências.

Com a manipulação da imagem fotográfica hoje permitida pela computação gráfica, corpos podem ser transformados e os defeitos corrigidos. As imagens femininas são o maior alvo por conterem maior rendimento erótico para o mercado. Os padrões de beleza são tão obedecidos, que todas as mulheres fotografadas parecem ter o mesmo corpo. Esse mercado de produção de corpos se assemelha à produção de mercadorias de luxo, segundo Santaella (2004), trata-se do auge da perfeição e da perversão que deseja que toda mulher seja linda, sedutora e não propicie nenhum desejo além de sua própria imagem.

No caso do trabalho da artista norte-americana Cindy Sherman<sup>9</sup>, sua fotografia é a encenação do seu próprio corpo, de um ponto de vista claramente feminino. Seu trabalho atravessa a fronteira entre a realidade e a ficção. Cindy Sherman trabalha com fotografias utilizando a temática do feminino, sendo que outros temas se entrelaçam, como papéis sexuais, androginia e a imagem da mulher na sociedade contemporânea.

---

<sup>9</sup> Nasceu no ano de 1954, em Nova Jersey. Formada em arte em 1976, trabalhou com fotografia em Nova York. Com a sua série *Film Stills* dos anos 80, Sherman rapidamente ocupou um lugar de destaque no mundo da arte internacional.

Utilizando a imagem de seu próprio corpo como pano de fundo e veículo de comunicação a obra de Sherman trata de uma crítica social, optando por encenações publicitárias. A forma com que faz uso de seu próprio corpo nos conduz a fazer reflexões sobre as imagens da publicidade contemporânea e como encena as sugestões de identidade. Na verdade, arte e publicidade utilizam-se da fotografia como mensagem, possuindo influências recíprocas pelas constantes imagens presentes na contemporaneidade.

Enquanto a mídia parece conhecer somente uma forma de feminino: a mulher irreal, que nunca envelhece, que nunca tem rugas e estrias, criando um ideal intocável de mulher através de uma produção serializada de modelos e através de recursos fotográficos, muitas e diferentes são as mulheres consumidoras retratadas na publicidade, já fazendo parte de nosso cotidiano. O trabalho de Cindy Sherman tem a característica de tornar visível tudo aquilo que a mídia contemporânea tenta esconder, como corpos que erram, cheiram, envelhecem, adoecem e se deformam.



FIGURA 17. Cindy Sherman. "Untitled # 132", 1984.

Fonte: <http://www.webexhibits.org/colorart/sherman.html>

O feminino apresenta-se como imagem (na publicidade) e o masculino como portador do olhar, portanto como consumidor. A mídia tem-se aproveitado abusivamente da imagem feminina em posições, movimentos e ações eróticas até chegar à vulgarização total da figura da mulher. Se as mulheres sempre foram tomadas como objeto de desejo masculino, com a publicidade, tornaram-se também objeto de consumo. A coisificação das mulheres é ferida exposta do patriarcado, da hierarquia sexual e, portanto, da submissão feminina.

Pode-se dizer também que as fotografias que Sherman tira de si própria não sejam consideradas auto-retratos. Apesar de retratar situações partidas da publicidade,

de fotos mutáveis em diversas situações criando diferentes identidades, ou melhor, recriando os estereótipos presentes nos modos de representação culturalmente dominantes, a artista não parece assentar-se na natureza do seu *eu*. Suas imagens são imagens dessas imagens, e não imagens de si própria. Cindy Sherman é então, uma mulher que encarna ironicamente as múltiplas expressões da modernidade numa sociedade da comunicação de massas, retratando uma identidade que não é a dela.

As imagens de Sherman reproduzem objetos que já são reproduções, as personagens dos cenários de Hollywood, dos melodramas televisivos e da publicidade das revistas de luxo constituem os sujeitos das suas imagens. Ao transformar-se em objeto das suas fotografias, Sherman põe em evidência a ideia da fragmentação da identidade, que estaria ligada a ideia de morte do sujeito, em que, ao ser fotografado o sujeito se transforma em objeto e em uma experiência de morte, na qual essa captura fotográfica o eterniza.

A artista utiliza-se de seu corpo como suporte através de suas fotografias, como se houvessem várias máscaras sobre seu próprio rosto. Em sua série *Untitled Film Stills* em 1978, a artista retratou a mulher americana em seus vários papéis sociais questionando também a problemática da identidade feminina. Nesta série de autorretratos em que encena papéis ligados ao gênero feminino, como a moça do interior, a atriz ou a dona de casa, a vemos criticando as representações da mulher como objeto do olhar masculino. A artista busca essas personagens no cinema das décadas de 50 e 60 e utiliza o figurino, o ambiente e os códigos que permitem alcançar a representação do tipo imaginado. Suas inúmeras fotografias mostram diferentes personagens que se configuram como produtos do olhar masculino, ao qual propõem papéis determinados por ele e, sob efeito deste olhar, a mulher passa a ser um elemento superficial.



FIGURA 18. Cindy Sherman. Série *Untitled Film Still* (1977 – 1980)

Fonte: <http://www.cindysherman.com/art.shtml>

Essas imagens veiculadas nos meios de comunicação de massa influenciaram toda uma geração de mulheres que acabaram por identificar-se com modelos construídos, verdadeiros manuais de orientação do desejo, da vontade e dos sonhos femininos. Sherman, ao simular e dissimular diferentes pessoas expõe os papéis historicamente investidos à mulher no mundo das representações culturais, políticas e sociais.



FIGURA 19. Cindy Sherman. Série *Untitled Film Still* (1977 – 1980)

Fonte: <http://www.cindysherman.com/art.shtml>

Já a série *Sex Pictures* foi criada em resposta aos ataques à liberdade de expressão nos Estados Unidos, pois proibia o financiamento público de trabalhos artísticos considerados obscenos. Cindy Sherman contestou com fotografias de sexualismo explícito, zombando os conceitos convencionais de obscenidade. São obras que constituem uma combinação surreal de partes artificiais de corpos, genitálias falsas e manequins em poses obscenas.



FIGURA 20. Cindy Sherman. "Untitled # 255", 1989.

Fonte: <http://www.cindysherman.com/art.shtml>

Tudo pode ser objeto do desejo. Nossa mente permite decodificar estes objetos como símbolos eróticos poderosos, capazes de desencadear fetiches quase sempre inaceitáveis pela sociedade. Já é o suficiente para que muitos vejam neles uma obscenidade, numa tentativa incontrolável de negar o exercício do próprio prazer.



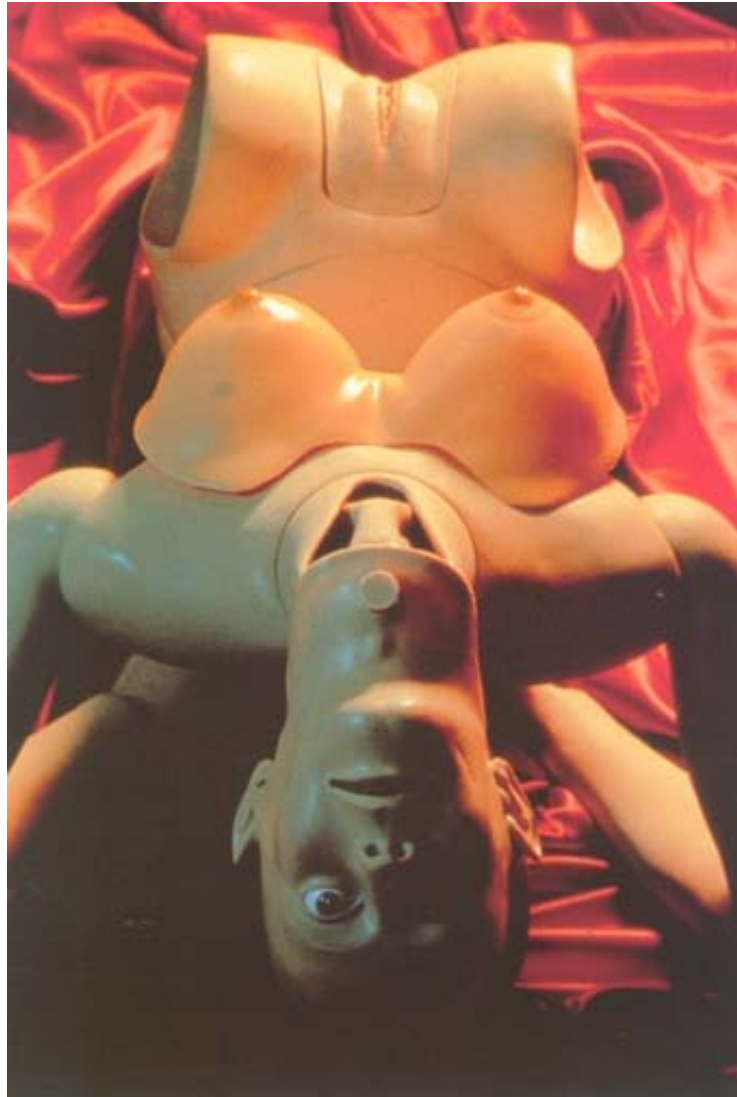


FIGURA 21. Cindy Sherman, "Untitled", 1992.

Fonte: <http://www.cindysherman.com/art.shtml>

Nas fotografias de Sherman, a questão da dominação masculina sobre o feminino está presente pelo fato de sempre a imagem do corpo nu da mulher ser tomada como um lugar-comum em nossas mentes. A imagem já está impregnada em nosso cérebro, se reduziu a um clichê por consequência da grande saturação de imagens de nus femininos que estão presentes na mídia contemporânea.

O que a artista propõe é a criação de uma narrativa a partir das verdadeiras narrativas da vida da mulher, principalmente da mulher norte-americana, narrativas de

mulheres que são representadas através destes estereótipos do feminino. Pensamos então, nessa grande ficção que se transformou a imagem da mulher na mídia e entramos em um mundo de faz-de-conta em que interagimos com ela. Parodiando as imagens da propaganda de moda nos anos 80, o resultado apresentado por Sherman se afasta do esteticamente bonito perseguido pelo mundo da moda e oferece imagens bizarras, repletas de contrastes entre indivíduo/estereótipo cultural.

Nas suas séries de auto-retratos fotográficos ela constrói, reconstrói e desconstrói a imagem do corpo feminino, presente em diversos contextos midiáticos como cinema, televisão, pintura, revistas de moda e pornográficas. Com suas imagens procura revelar a pluralidade de olhares que perpassam as representações do corpo feminino. Sherman apropria-se das imagens fabricadas pela sociedade de consumo e parodia os ídolos femininos produzidos pela indústria cinematográfica – Hollywood, pela publicidade e programas de TV, assumindo seus papéis, nas suas encenações fotográficas.

As produções de Sherman são fortemente influenciadas pela Pop Art e seu complexo processo de despersonalização do sujeito, que fica reduzido à dimensão de imagem, superfície, cópia. As auto-imagens de Sherman são constituídas dessas máscaras, superfícies, aparências em contínua transformação. Ela vivencia a cultura que pulveriza a individualidade, em que o desejo do indivíduo dissolve-se no desejo da grande massa.

A questão central do trabalho de Sherman é desvelar no universo das imagens midiáticas “o sujeito pós-moderno, conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente, mas sim uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais o sujeito poderia identificar-se ao menos temporariamente” (HALL, 2000, p.13). Seu próprio corpo constrói a narrativa dos diversos ‘eus’ femininos imersos no mar das imagens da sociedade de consumo. Parodia o próprio auto-retrato, inverte seu sentido autobiográfico, e biografava as muitas mulheres que habitam seu corpo, temporariamente. Sherman desarticula as próprias

noções de gênero na obra *Untitled #138*, que deixa de ser uma identidade estável na sua duplicidade/idade (masculino/feminino). Ao parodiar ironicamente modelos masculinos (gravata) e femininos (vestido, peruca) transformados em signos de referência, desnaturaliza os gêneros, desloca sentidos pré-determinados e deixa marcas de indefinição e ambigüidade.



FIGURA 22. Cindy Sherman, "Untitled #138", 1984.

Fonte: <http://www.uweb.ucsb.edu/~candislee/>

Sherman usa o travestismo, com seus exageros alegóricos quase caricaturais, para subverter padrões sexuais que permanecem penetrados nas imagens e nos corpos femininos e masculinos na cultura de massas. Simula ser um signo em exata

relação com o feminino e o masculino. Essa fotografia faz parte de uma série produzida para a designer de moda francesa, Dorothee Bis. Nela, Sherman manipula os códigos de gestualidade, postura e discurso da imagem publicitária de moda, que prescrevem para a mulher um modelo narcisístico de gratificação própria e de complacência para agradar ao homem. Seu gesto (mãos apoiadas nas coxas com as pontas ensanguentadas) remete a uma interioridade cíclica (sangue menstrual).



FIGURA 23. Cindy Sherman. Série "Metro Pictures Gallery"<sup>10</sup>

Fonte: <http://www.patriarchrecordings.com/indexarttalkblogdec.html>

<sup>10</sup> Uma de suas mais recentes mostras no *Metro Pictures Gallery* em Nova Iorque, em 2008. Nesta mostra, Sherman abordou o envelhecimento além das questões que já apareciam em seu trabalho há pelo menos 30 anos: gênero, identidade, voyeurismo e aparências.

A sua estratégia dentro do que se pode chamar de corrente feminista pós-moderna é elaborar, via humor, discursos imagéticos que provoquem o riso irônico e um estado crítico no espectador, que acabem por colocá-lo num espaço de transferência ou de passagem entre os dois sexos, um espaço transexual.

Ao contrário de Cindy Sherman, que fotografa a si própria em cenários artificiais, as fotografias da artista Nan Goldin<sup>11</sup> fazem parte de sua experiência pessoal, na qual revelam sem tabus as suas amizades e amores em situações de solidão e fragilidade. Até aos seus dezoito anos, Nan Goldin usou a fotografia como um diário, retratando a sua própria vida, assim como a vida do seu grupo de amigos e amantes que partilharam com a artista as suas experiências.

As suas imagens, desde os primeiros retratos a preto e branco, até as fotografias a cores tiradas na intimidade com os seus amigos, reproduzem um profundo olhar sobre a vida irregular e apaixonada de quem escolheu uma existência fora das regras. Excessos de álcool, drogas, amor e sexo, mas também imagens de uma grande intimidade doméstica são objetos constantes no imaginário de Goldin.

No início de sua carreira, a artista mostra suas fotos em bares na forma de show de *slides*. A partir dessas experiências, desenvolve uma forma narrativa de mostrar suas fotos. Num primeiro contato com sua fotografia podemos nos incomodar com o despudor, com uma certa brutalidade e melancolia.

---

<sup>11</sup> A artista nasceu em Washington, em 1953. É a mais nova de quatro irmãos de uma família de classe média. Com o suicídio da irmã mais velha, sai de casa e vai morar em Boston, onde frequentou a School of the Museum of Fine Arts.



FIGURA 24. Nan Goldin. “*The Ballad of Sexual Dependency*”.

Fonte: <http://www.lri.fr/~jkeren/jkeren/Art.html>

Seus trabalhos fotográficos traçam um panorama intimista da condição humana, focando o tema da sexualidade, a auto-reflexão, o erotismo e as mudanças de gênero, bem como, os efeitos do tempo na aparência e na relação. Nos anos 80 obteve notoriedade imediata em virtude do forte impacto das imagens da série *The Ballad of Sexual Dependency*<sup>12</sup>, onde cerca de 700 slides tinham como acompanhamento um fundo musical. Esta obra é uma história que demonstra a grande força dos laços íntimos que unem os seres humanos para além da morte. A artista é obcecada pela sua história pessoal, por preservar a memória dos desgastes do tempo: o seu trabalho e a sua vida são inseparáveis.

---

<sup>12</sup> *The Ballad of Sexual Dependency* é um diário realizado entre a década de 1970 e 1990 que demonstra a grande força dos laços íntimos que unem os seres humanos para além da morte. O fato do vírus da Aids ter infectado muitos dos que protagonizaram as suas imagens, acentuou ainda mais a ideia de que estes protagonistas são seres sem esperança de salvação, sentimento esse recorrente no seu percurso artístico.

Partindo diretamente da sua experiência particular, as fotografias de Nan Goldin captam momentos que constituem narrativas acerca do amor, da sexualidade, da possibilidade e da impossibilidade das relações entre as pessoas, em um diário visual da vida da artista e dos seus amigos.



FIGURA 25. Nan Goldin. *“The Ballad of Sexual Dependency”*.

Fonte: <http://btweenlab.blogspot.com/2009/08/ballad-of-sexual-dependency.html>

A partir dos anos 70, Nan Goldin começa a fotografar pessoas com as quais convive. Também fotografa pessoas por quem tem interesse e a partir daí passa a se relacionar com elas através das fotos. Sua atração pelas pessoas fotografadas parte de uma necessidade emocional. Haveria, entre ela e a pessoa fotografada, uma conexão profunda, uma espécie de reconhecimento. Ela diz querer sentir, através do ato de fotografar, o que o outro sente. É como se ao fotografar quebrasse uma barreira, um vidro, entre ela e quem é fotografado.

Suas lentes recolhem surpresas a partir de situações do cotidiano, por exemplo, pessoas se vestindo para uma festa, na cama, em um banheiro, encontrando outras pessoas, usando drogas, fazendo sexo. Nas suas imagens nos deparamos com corpos frágeis, fortes e também com afeto, dor, violência, tendências destrutivas e morte.

Nas fotos de Goldin, o espectador é levado, por suas fotos-janelas, à introspecção, a olhar para dentro de si, para seus sonhos, desejos, fragilidades, perdas, relações e ao mesmo tempo se torna parte integrante de uma época, de seus descaminhos e buscas. Essa tensão entre o individual e o coletivo, entre o público e o privado são marcas da arte contemporânea. Nas fotos de Goldin não encontramos apenas desolação diante da morte, mas também experimentações e buscas por identidade, suas imagens nos mostram como a identidade é incerta, ela retrata uma geração que lutou pela liberdade sexual, pela liberdade de expressão e foi ao limite, e muitas vezes o ultrapassou.

Nos primeiros anos de sua carreira encontramos muitas fotos feitas à noite, em quartos, banheiros, bares, festas. Nelas a intimidade é devassada e nos deparamos com um erotismo frenético, inquietante, tanto homossexual, como heterossexual. Vemos muitas fotos de pessoas se beijando, fazendo sexo, se abraçando. O que inquieta em suas imagens é o entrelaçamento entre erotismo e morte.





FIGURA 26. Nan Goldin. "*Kathe in the tub*", 1984.

Fonte: <http://weheartit.com/tag/nan%20goldin>

A emergência da sexualidade estaria ligada a uma forma de pensamento que não busca a totalidade, mas interroga os limites. Na produção de Goldin observamos como a sexualidade é experimentada e levada ao limite. O espelho de Nan Goldin fere, atordoia e ao mesmo tempo embala pela beleza e pelo afeto que transparece nas fotos.

Como vestígio, a fotografia aprisionaria, congelaria um instante do passado e guardaria uma relação com a morte. A fotografia guardaria uma imagem, uma cena que aconteceu uma única vez, para a eternidade e esta cena do passado poderia ser reproduzida ao infinito.

Segundo Jeudy,

Uma pessoa doente constrói um verdadeiro ritual para governar as relações que mantém com os outros antes de morrer. Embora, na maior parte das vezes, trate-se de condutas obsessivas que podem se tornar rapidamente insuportáveis para os demais, uma tal encenação intimista visa afastar a angústia da morte (2002, p. 141).

A revolta contra o luto e o apego excessivo a certos objetos, nos impediria de apreciar a fruição da beleza. A morte e a beleza parecem caminhar juntas. Nas imagens de Goldin, a passagem do tempo não é mascarada, mas revelada. De outra forma, poderíamos pensar que a fotografia, quando carrega o belo relacionado ao falo, poderia se aproximar do fetiche, isto é, algo que desvia o olhar daquilo que tem a ver com a diferença dos sexos.



FIGURA 27. Nan Goldin, “*Jimmy Paulette Taboo! In the bathroom*”, 1991.

Fonte: <http://www.e-flux.com/shows/view/3433>

A fotografia de Goldin não nega a morte, mas conserva algo do morto, sua imagem, e a eterniza. Não há poses, interferências plásticas ou cenários. O que se vê é apenas ela ou seus amigos em situações cotidianas, de preferência, fazendo sexo e se divertindo, à procura de um gozo pleno que sempre se insinua nas imagens. Suas fotos querem produzir a ilusão de que nenhuma distorção do pensamento interfere na espontaneidade do instante.

Cabe inicialmente observar que atribuir um valor erótico à dor não constitui absolutamente uma conduta de submissão passiva. A dor serve muitas vezes para levantar a tensão do indivíduo que a experimenta, para despertar uma sensibilidade entorpecida pela própria violência.

As fotos de relações sexuais são paradigmáticas no que se refere a este desejo de real que procura se saciar no interior da intimidade. Volto a lembrar da questão do desejo e imagem, que, no caso das obras de Goldin, a artista não usa a imagem como satisfação de seus desejos, mas a fotografia é o próprio desejo.



FIGURA 28. Nan Goldin

Fonte: <http://passionisall.blogspot.com/2009/03/nan-goldin.html>

Ao contrário do que se poderia imaginar, não há nenhuma estilização de fantasias ou de fetiches. As cenas chegam a ser puritanas em seu despojamento e nas posições sexuais. Trata-se apenas do encontro de dois corpos nus. Eles parecem querer evocar a presença pura da carne, como se a relação sexual pudesse, enfim, existir de maneira plena.

O que o trabalho de Goldin trata é de uma questão exposta do corpo, de um corpo imóvel que está apresentado de forma fotográfica e submissa ao espectador. Sua relação com o corpo feminino é de simplesmente mostrá-lo e fazer pensar sobre ele. Muitas vezes algumas cenas são mórbidas ou tratam da violência.

O desejo de Goldin é o desejo de ver corpos, de mostrar o real, o cotidiano, a banalidade da vida, do sexo. Diferente de uma performance, a fotografia exalta o corpo registrado de forma a depender de uma interpretação que o movimento e crie uma encenação.

A performance ganhou expressividade nos anos 60 e 70. Iniciou a partir da necessidade de um grupo de artistas plásticos em romper com os moldes tradicionais de expressão visual, a exemplo de grupos do movimento de contracultura norte-americana como o *Fluxus*. Cansados de aprisionar sua arte em museus, galerias e molduras, esses artistas experimentam novos espaços, utilizam outros recursos de expressão e propõem uma nova relação com o público. A interatividade torna-se uma condição para receber essa arte, à medida que o público vivencia uma experiência que chega ao nível sensorial.

Marina Abramovic<sup>13</sup> tem sido a pioneira no uso da performance nas artes visuais, desde os anos 70. O corpo sempre foi o seu tema, explorando os limites físicos e mentais de seu ser, ela suportou a dor, a exaustão e o perigo na busca da transformação emocional e espiritual. Abramovic preocupa-se com a criação de trabalhos que ritualizem as ações simples da vida cotidiana. A artista utiliza o próprio corpo como ferramenta de expressão artística desde o começo dos anos 70. Sexualidade, espiritualidade, dor e morte são temas básicos de suas obras, colocando frequentemente seu corpo em situações de risco ou sofrimento.

Importante ressaltar que o trabalho de Abramovic tem várias temáticas que o envolvem. Sob o impacto das guerras na ex-Iugoslávia, a artista voltou-se na última

---

<sup>13</sup> A artista nasceu em 1946 em Belgrado, na Iugoslávia. É uma performer que explora a relação entre o performer e o público, os limites do corpo, e as possibilidades da mente.

década à reflexão sobre os conceitos de nacionalidade, territorialidade e história da região onde nasceu. Uma obra em que apresenta sete vídeos da série “Balkan Erotic Epic” evoca o poder da cura humana, de intervenção na natureza e de comunicação com Deus atribuída à sexualidade em rituais descobertos por ela em manuscritos dos séculos XIV a XIX. Esta série escolhe o erotismo como tema, dispensando as lutas e os discursos impregnados de fatos históricos. A artista mostra o interesse por essa idéia pelo fato de nossa cultura geralmente considerar apenas um tipo de erotismo, ligado à pornografia e à banalidade.

Em um dos vídeos, Abramovic representa o ritual em que as mulheres de vários vilarejos, jovens e velhas, costumavam levantar as saias desesperadas, para mostrar as suas genitálias e tentar fazer parar a tempestade, antes que ela inundasse e arruinasse as plantações.



FIGURA 29. Marina Abramovic, “Balkan Erotic Epic<sup>14</sup>”, 2005.

Fonte: <http://indigoalhar.blogspot.com/2008/12/dancing-in-rain.html>

Outra obra importante é a que exhibe uma fileira de homens com o pênis ereto, enquanto uma mulher canta. Não costumamos ver o órgão masculino ereto nos filmes,

---

<sup>14</sup> *Balkan Erotic Epic* (2005) é parte da grande retrospectiva, *Balkan Epic*, apresentada pela primeira vez em janeiro de 2006, no Hangar Bicocca, em Milão. Em *Balkan Epic*, a cultura pagã da região balcânica é foco central da investigação de Abramovic. A mostra revela como o erotismo, por meio de rituais descobertos pela artista em manuscritos dos séculos 14, 15, 16 e início do 19, estava profundamente enraizado na cultura sérvia desde os tempos medievais. Esses textos apontam como os órgãos sexuais – femininos e masculinos – representavam para os camponeses instrumentos de cura, de prevenção de doenças, de fertilidade, uma forma de comunicação com os Deuses.

ele sempre está envolvido no ato sexual ou escondido. Quando o mostra desse modo, transforma tudo e as pessoas começam a pensar sobre o tipo de energia que o pênis simboliza. Força masculina que pode levar à guerra e à violência, mas também ao amor e à ternura. A canção no vídeo fala de guerra e dá vários significados para a imagem.

A performance expõe o corpo do artista em situações de risco, operando em tempo real um ritual cênico de ações autobiográficas. E a trajetória de Marina Abramovic é traçada por inúmeras experimentações que desafiam suas capacidades físicas, em obras que tratam do feminino, da sexualidade, da morte, da guerra. Como na performance “Ritmo 0” (1972) em que a artista permaneceu parada diante de uma mesa onde distribuiu 72 objetos variados, entre os quais batom, mel, perfume, machado, revólver e munição que deveriam ser usados no corpo da artista conforme desejado pelo público. Suas roupas haviam sido cortadas pelos espectadores, seu corpo estava pintado e o revólver engatilhado foi apontado para sua cabeça, em seis horas de performance. Apesar de não integrar nenhum movimento feminista do período, Abramovic leva à cena a defesa do corpo feminino. A sexualidade é uma das diretrizes de sua obra. Mas também faz de sua arte um manifesto artístico-político.



FIGURA 30. Marina Abramovic. “Ritmo 0”, 1972.

[http://revistamododeusar.blogspot.com/2008\\_07\\_01\\_archive.html](http://revistamododeusar.blogspot.com/2008_07_01_archive.html)

No auge do feminismo, quando uma artista podia ser mal vista ao usar batom ou esmalte, Abramovic apresentou uma performance intitulada *Art must be beautiful, Artist must be beautiful* onde extrapolava os limites da dor, usando uma escova de cabelo com exaustão penteando-se fortemente e dizendo, incontáveis vezes, esta mesma frase que nomeia o título de sua obra “A arte tem que ser bela, a artista tem que ser bela”.

A artista questionou essa problemática em sua obra, como uma mulher que se faz sujeito de sua própria obra, sob o ato de se embelezar apesar da brutalidade de suas escovadas, percebe-se um tom agressivo e ao mesmo tempo revoltado aos códigos que governam a sociedade. A obra é uma crítica a este exagero de beleza que é imposto à mulher, na qual ela deve ser linda a qualquer momento e a qualquer custo. A ditadura da beleza que é conferida à mulher, é muitas vezes imposta de maneira violenta assim como as escovadas, transformando-a numa máquina de se embelezar com movimentos sistemáticos e transtornados por um sistema de valores da sociedade.







FIGURA 31. Marina Abramovic. “*Art must be beautiful, Artist must be beautiful*”<sup>15</sup>, 1975.

Fonte: <http://www.medienkunstnetz.de/works/art-must-be/images/6/>

Nas artes, as performances questionam com força a identidade sexual, os limites corporais, a resistência física, as relações homem-mulher, a sexualidade, o pudor, a

---

<sup>15</sup> Imagens da performance. Vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=zOuzzltSOA>

dor, a morte, a relação com os objetos, etc. O corpo é o lugar onde o mundo é questionado. As pessoas se comunicam através do corpo, fazem dele o que bem entendem. O modificam, o transformam, mudam até sua identidade. A intenção deixa de ser a afirmação do belo para ser a provocação da carne, o virar do avesso o corpo, a imposição do nojo ou do horror. O realce das matérias corporais (sangue, urina, excremento, esperma, etc) esboça uma dramaturgia que não deixa os espectadores ilesos e em que o artista, pelo corpo, permite-se delimitar os limites impostos à arte. A vontade de atingir o outro fisicamente está muitas vezes presente no exagero das alterações ou da encenação. O espectador sente-se tocado, participa dos sofrimentos do artista.

Na *body art*, o que importa é o que acontece com o corpo através de ações sob ele, já nas performances, o próprio corpo é usado como instrumento em que desempenha um papel. O tema de ambas as linguagens é o próprio corpo do artista, tornando o artista um objeto de arte.

Partindo da ideia de que o corpo é considerado um suporte para as obras contemporâneas, ele passa a ser mais do que um elemento compositivo dentro de um cenário e ser a própria mensagem da obra.

É possível fazer uma relação da *body art* com as obras de Nazareth Pacheco<sup>16</sup>, que produz objetos e instalações com os temas da dor, da beleza e da fragmentação do corpo. Muitas vezes, Pacheco subverte a utilidade prática dos objetos, como ao costurar vestidos de festa com *gilettes* e miçangas. Assim, produz um estranhamento de nossa relação com a medicina, com a beleza e conseqüentemente com o corpo. O atrito do olhar sobre a obra recai no estranho silêncio da matéria, somos surpreendidos. A matéria das suas obras vira linguagem no território da materialidade.

---

<sup>16</sup> Artista plástica brasileira, nascida em São Paulo em 1961. Nasceu com uma doença congênita que a faz passar por muitas intervenções cirúrgicas e tratamentos estéticos. Tal experiência aponta uma das leituras possíveis para a escolha da artista por materiais cortantes e de perfuração, numa fusão entre arte e vida.

As obras de 1992 e 1993 são “objetos aprisionados” onde uma série de caixas contém objetos como fotos, radiografias, arcada dentária, documentos, frascos e chumbo. Esses materiais contam a história de um corpo inúmeras vezes tocado, corpo que sentiu na pele tratamentos estéticos e cirúrgicos. Já em 1994 e 1995, sua reflexão amplia-se para o universo do corpo feminino. A artista começa a trabalhar com instrumentos médicos e cirúrgicos ligados à condição da mulher (espéculos, DIUs, saca-miomas).

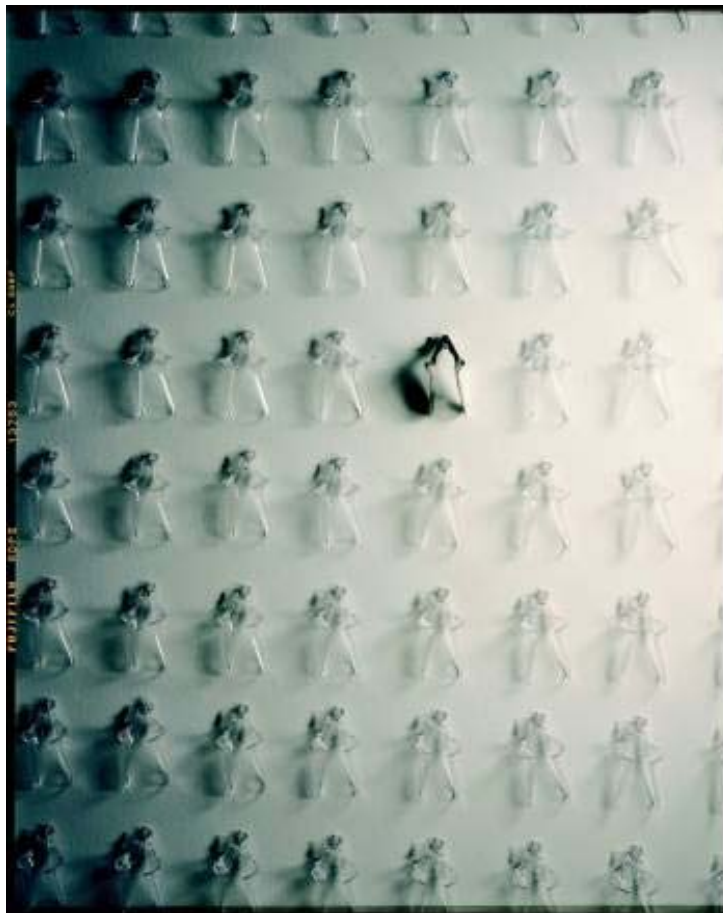


FIGURA 32. Nazareth Pacheco. sem título (instalação de espéculos<sup>17</sup>), 1994.

Fonte: [http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth\\_pacheco/nazareth\\_pacheco.htm](http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth_pacheco/nazareth_pacheco.htm)

A escolha dos materiais não é aleatória. É uma escolha conforme a riqueza simbólica que ele oferece. As mãos da artista trabalham, cortam, torcem, encaixam, furam, amassam. O gesto artesanal, o caráter inanimado da matéria adquire

<sup>17</sup> Instrumento com o qual o médico é capaz de enxergar, e examinar, o interior da cavidade vaginal da paciente.

conotações múltiplas, metamorfoseiam-se. Da matéria, ela deixa decorrer uma sensorialidade aguda gestada no embate pela busca apurada da forma que nos imanta com suas formas e imagens, apanhando-nos na rede de suas composições.



FIGURA 33. Nazareth Pacheco. sem título (cristais e agulhas), 2000.

Fonte: [http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth\\_pacheco/nazareth\\_pacheco.htm](http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth_pacheco/nazareth_pacheco.htm)

Ao tecer instrumentos de perfuração, Nazareth corta, fura o dedo, numa briga corporal que dá forma a objetos cristalinos e brilhantes, que nos seduzem sugerindo, sadicamente, o toque. Há um jogo intencional entre a artista e os materiais, tanto em relação a forma, quanto a cor e a textura.

Ao interromper a circulação normal dos objetos que utiliza, liberando-os de suas funções tradicionais, submete-os as dimensões do imaginário e do desejo e atinge questões próximas as da *body art*, principalmente no que se refere à incessante investigação sobre o corpo, e também as suas experiências dolorosas e cruéis. Situada no limite tênue do desejo e da defesa, entre pulsões de vida e pulsões de morte, a imagem da lâmina abre a reflexão sobre o corpo feminino.



FIGURA 34. Nazareth Pacheco. sem título (vestido de lâminas de barbear e miçangas), 1997.

Fonte: <http://artebrasileira1990.blogspot.com/2007/05/nazareth-pacheco.html>

O vestido nos chama. Entre as contas, brilham lâminas de barbear prontas para ferir a mão que tocar a fascinante roupa. Assim é a obra de Nazareth Pacheco, sedutora e cortante ao mesmo tempo. Sua obra faz nosso corpo mergulhar num mundo de sensações.

A artista busca através de sua obra desfazer nossa imagem, sempre construída através de um olhar que nos olha. Mostra a mulher em adornos e vestes de bisturis, giletes e miçangas feitos para revestir o nada, numa dança entre o delicado e o cruel.

Diante dos objetos de Nazareth, nossos sentidos são atravessados por essa ambigüidade que provoca em nós uma intensidade de limites não exatos entre a beleza e a dor, entre o erotismo e a tortura. No jogo de contrapontos da matéria, a cada fôlego de nosso olhar, o confronto instiga o objeto sedutor ao não-desejo, ao contrário do que

o corpo feminino normalmente é, uma total instigação de desejos. Pacheco apresenta uma sedução propondo uma relação perturbadora, estranha e inquietante.

Pois, é em nosso corpo que experimentamos a obra de Nazareth Pacheco. Somos tomados pela vertigem de um mundo que nos estraçalha, esparramando vísceras entre a dor e o êxtase. Nosso corpo fica desnudado diante de tantos objetos cortantes e agudos. Nas imagens torturantes, ela compartilha essa sensibilidade. Sua obra não lamenta, apenas expõe nossas cicatrizes.

Mas a obra de Nazareth Pacheco não vai ao sentido de negar o corpo humano, pelo contrário, trabalha com adornos, com roupas, com instrumentos de tortura ou de exame médico. A ausência do corpo faz com que nosso corpo fique pesadamente presente em nossas sensações. São nossos corpos que são retalhados em estranhas plásticas e cicatrizes costuradas. O invisível corpo torna-se um corpo carregado de órgãos e vísceras com ruídos e odores. O corpo ausente fala do desejo. E, através dos adornos cortantes, a mulher aparece radiante, na possibilidade de um erotismo sem fim, corpos com várias zonas de prazer.

Compreendendo que o corpo da mulher é historicamente alvo de apropriação do olhar masculino, e que é a partir deste olhar hierarquizante que se constitui a sujeição, vejo como é atual a crítica acerca do caráter supostamente neutro e assexuado da tecnociência e da medicina, criticado por Pacheco. Ao aproximar-se dos objetos que são utilizados no interior dos corpos feminino, Pacheco aproxima-se não só da medicina, mas do corpo em si: de seus medos, seus controles e suas dores. Reapropria-se dos objetos de modo tão persistente, que reverte a sujeição inerte, imprevisibilidade e devires desses corpos. Esta artista nos mostra que o culto ao corpo desejado pelo uso de adornos em nossa cultura, alimentado pela mídia e pela indústria cosmética, exige de nós também inúmeros sacrifícios.

Nazareth Pacheco consegue nos mostrar o corpo da contemporaneidade, através dos adornos de nosso tempo – dilacerantes se utilizados na prática, mas que

não deixam de se tornar sedutores e de nos revelar nossas próprias tensões, estas também ameaçadoras. Seus objetos parecem nos informar sobre as práticas de construção das subjetividades, apontando o caráter fetichista que muitas vezes permeia nossas escolhas.

Existe um excesso de enunciados acerca do sexo, são inúmeras as possibilidades de manipulação sobre os corpos. Trata-se de um interesse sobre os comportamentos e também sobre a sexualidade, onde o corpo é muitas vezes considerado um rascunho a ser retificado, uma matéria-prima a ser arranjada de outra forma.

Nas obras de Pacheco, justamente a ausência do corpo vivo faz pensar nesta espécie de desaparecimento tão esperada pelos incessantes ideais do corpo orgânico. A produção de Nazareth Pacheco apresenta uma intensidade que mostra como são delicados os limites entre o prazer e a dor, o belo e o monstruoso, a perfeição e a animalidade.



FIGURA 35. Nazareth Pacheco. sem título, 1999.

Fonte: [http://artedor.blogspot.com/2009/06/blog-post\\_5269.html](http://artedor.blogspot.com/2009/06/blog-post_5269.html)

Subindo a cadeia das causalidades, a arte do século XX faz surgir o corpo vivo. Os precursores da *body art* eram animados por uma vontade de superação de si mesmo. Enquanto artistas como Vito Acconci<sup>18</sup> afrontava fisicamente os visitantes da sua exposição, Gina Pane<sup>19</sup> abria sua pele com uma lâmina de barbear.

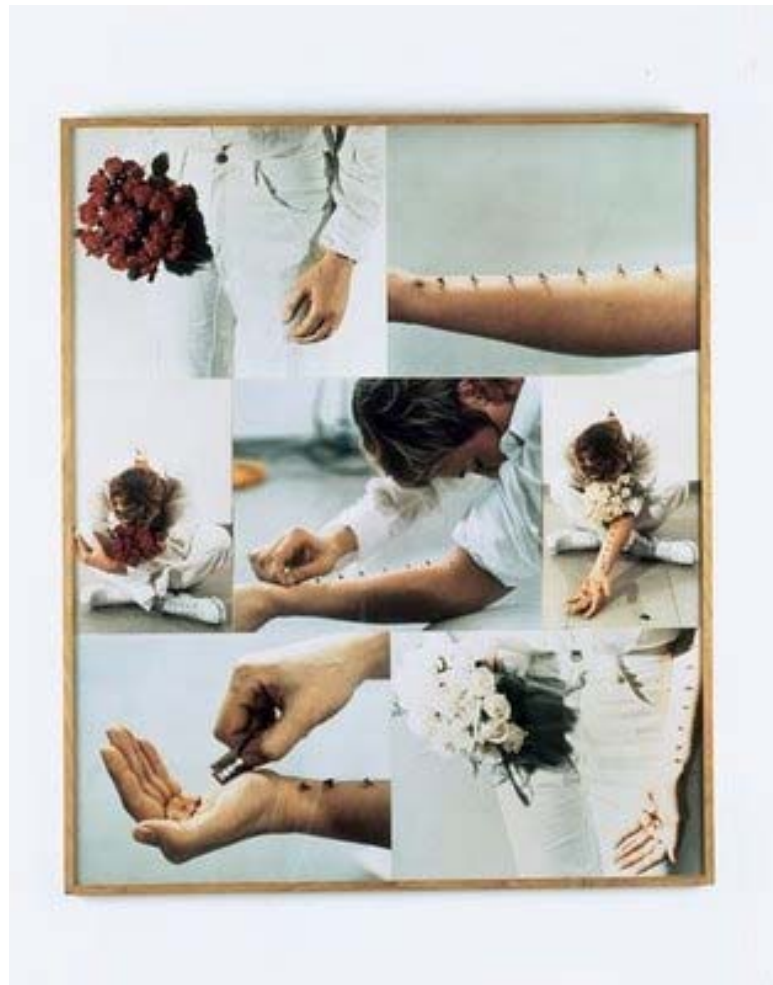


FIGURA 36. Gina Pane. "Sentimental Action", 1973.

Fonte: <http://www.genderstudies.nl/erosandpathos/index.php?pageid=87>

<sup>18</sup> Artista contemporâneo americano que desenvolveu manifestações com caráter efêmero que se dirigiam diretamente ao público. Aborda, através de performances temáticas, a relação entre o homem, o sexo, o prazer e o desejo.

<sup>19</sup> Artista plástica italiana que se notabilizou por registrar cenas de automutilação e cortes violentos em torno de seu corpo.



Falando do corpo vivo na arte, o *body modification* é um fenômeno bastante característico da desconstrução da pós-modernidade, onde problematiza as fronteiras entre o feminino e o masculino, confunde as identidades étnicas e provoca verdadeiras revoluções nos conceitos de natureza e cultura.

Esta estetização da vida cotidiana vai significar a transformação da vida em obra de arte, na qual também faz referências ao fluxo muito grande de signos e imagens que saturam o cotidiano na sociedade contemporânea. A arte é muito questionada sobre os motivos que a levam tratar do corpo mutilado, modificado e transformado. Mas é a própria vida atual que está sendo refletida nela e não está sendo questionada. O *body modification* pode ser compreendido neste cenário de indiferenciação, que pensa na problematização dos lugares da arte, da técnica, da cultura de imagens, na qual também a obra da artista Orlan se identifica e encontra seu lugar.

Falar da cirurgia estética feminina hoje é pensar sobre a transformação do corpo em objeto, que acaba deixando o indivíduo em crise. A vontade de fazer a cirurgia está na preocupação de modificar o olhar sobre si e o olhar do outro. A cirurgia estética é uma medicina destinada a clientes que querem mudar sua aparência e modificar, dessa maneira, sua identidade, provocar uma reviravolta em sua relação com o mundo, não dando tempo para se transformar, porém recorrendo a uma operação simbólica imediata que modifica uma característica do corpo percebida como obstáculo a transformação.

A artista Orlan<sup>20</sup> altera seu próprio corpo através destas cirurgias plásticas estéticas, na qual procura transformar seu próprio corpo em lugar de debate público sobre o estatuto do corpo para a sociedade contemporânea. A artista começou a construir e articular suas ações a partir das orientações artísticas e culturais dos anos 60 e 70, um momento em que se apagam as fronteiras entre arte e vida, havendo uma estetização do cotidiano, em especial pela influência de Marcel Duchamp, que

---

<sup>20</sup> Orlan nasceu em Saint-Etienne, na França em 1947. Ela vive e trabalha entre Paris, Nova Iorque e Los Angeles.

questiona o lugar do objeto artístico diante de outros objetos. As performances de Orlan não só trabalham com a intervenção direta no corpo, mas também, com a articulação do seu corpo no espaço. No entanto, suas intervenções não se realizam via dor, pois, segundo ela, as substâncias anestésicas existem para evitar o sofrimento.

Em 1977, a instalação "O beijo da artista" causou polêmica. A performance de Orlan consistia em fazer seu corpo simular uma máquina de vender beijos. Aquele que utilizasse a máquina deveria colocar uma moeda numa abertura que trazia no peito, e então, Orlan recompensava o participante com um beijo, que poderia ser comprado no corpo-máquina. Pode-se lembrar da questão da mulher-fácil. Em que trata seu corpo como um objeto de satisfação de desejos. O beijo como um fácil acesso à mulher, uma tentativa de conseguir algo mais... "você só recebe o beijo se der uma moeda". Existe uma noção de prostituição, de venda do corpo.



FIGURA 37. Orlan. "O beijo da artista", 1977.

Fonte: [http://www.rodadamoda.com/post.php?id\\_post=216](http://www.rodadamoda.com/post.php?id_post=216)

Em outra performance, conforme relata Jeudy (2002), Orlan vestiu-se com uma roupa que representava seu corpo nu, com um alvo quadrado pintado sobre a genitália. Na mão, trazia uma paleta e, entre seus lábios, um pincel. Em seguida, Orlan arrancou o alvo, mostrando os pêlos de seu púbis, depois começou a arrancá-los um a um, a colá-los sobre a paleta e a recuperá-los para pintar no vazio. Se na tradição pictórica, a mulher tinha três funções como modelo, a virgem, a mãe e a prostituta, a artista pretende ignorar tais papéis, transformando-os num só. Ao criar suas performances, Orlan afirma que “o corpo não é senão um traje” (JEUDY, 2002, p. 118), portanto, mutável, sujeito a combinações diversas, podendo, como uma roupa, ser customizado e feito sob medida pelo indivíduo.

A partir de 1987, Orlan começou a realizar intervenções radicais em seu próprio corpo, submetendo-se a cirurgias plásticas que, segundo ela desfiguram e refiguram seu rosto e provocam uma mudança completa na imagem, uma revolução nos conceitos de natureza e cultura. Cada intervenção é uma revolta contra o inato, o inexorável, a natureza. Nessa desconstrução do próprio corpo, via cirurgia, Orlan interroga os padrões de beleza construídos pela cultura e denuncia as pressões sociais exercidas no corpo, expõe as camadas subcutâneas da sua pele, através dos cortes cirúrgicos que abrem fendas em seu rosto. Orlan mostra o que a superfície da pele esconde, folheia seu corpo camada a camada, pele a pele, revela a interioridade carnal, orgânica, material, a corporeidade da interioridade. O uso da superfície da pele ferida e inchada, pela cirurgia, é um desafio as imagens da mídia, que veiculam formas perfeitas de beleza do corpo.

Uma das intervenções da artista sobre o corpo foi resultado de performances que reconstituíam o seu rosto com diferentes modelos da história da arte. Orlan faz a desconstrução da imagem mitológica feminina, com o nariz da escultura de Diana, a boca de *Europa* de Boucher, a testa da *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, o queixo da *Vênus* de Botticelli e os olhos da *Psyché* de Gerome. Porém, estas não foram escolhidas pela sua beleza artística ou por serem conhecidas, foram escolhidas pelo seu peso histórico e mitológico que as tornou parte da história e cultura ocidental.

Sabemos do grande valor simbólico que estas imagens representam como ideais de beleza, mas Orlan faz um híbrido de todas elas em seu rosto, restando não um ideal de beleza, mas um rosto *patchwork* que é totalmente o inverso da intenção do belo. Ela vai ao encontro da unicidade corporal, problematizando a relação corpo/carne/imagem.



FIGURA 38. Orlan.

Fonte: <http://www.orlan.net/>

Orlan diz que seu trabalho não é contra a cirurgia plástica, mas contra as normas de beleza, impostas pela ideologia dominante que se inscrevem especialmente no corpo feminino e logo depois no masculino. Ela rejeita esse corpo feminino/masculino entorpecido pela obsessão da forma perfeita. Até certo ponto, Orlan assume uma posição política perante o corpo, a decisão de remodelar o corpo, de dar-lhe uma nova carne, uma nova roupagem, uma pele em constante mutação. As transformações que ela realiza em seu rosto inserem-se na proposta da *body modification*, fenômeno que acaba por desconstruir as fronteiras entre feminino e o masculino, entre natureza e cultura, entre homem e máquina, e confundir as fronteiras identitárias.

Em 1998, Orlan começou a trabalhar com fotos manipuladas digitalmente, intituladas de Auto-hibridações (*Self-hybridations*), foco de interesse desta pesquisa, em que procurou construir auto-retratos que dialoguem com os cânones de beleza de outras civilizações. Fascinada pela civilização pré-colombiana e africana, vai testando, em cada imagem, as deformações de crânio dos maias e astecas, e o estrabismo e o nariz postiço dos maias.



FIGURA 39. Orlan. "Self-hybridation", 1998-2005.

Fonte: [http://www.rodadamoda.com/post.php?id\\_post=216](http://www.rodadamoda.com/post.php?id_post=216)

Essas imagens mutantes, montadas e remontadas por Orlan, representam, de certo modo, uma mudança estrutural que, segundo Stuart Hall (2000, p.9), está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Em Orlan, o sujeito se reconstrói re-colando pedaços dele e de outros objetos-sujeitos, de modo que vai assumindo identidades diferentes em momentos diferentes, que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente. Em suas imagens digitais absorve identidades contraditórias, em constante deslocamento.



FIGURA 40. Orlan.

Fonte: <http://www.orlan.net/>

Orlan foi a primeira e única artista a utilizar as operações plásticas como performance, designando seu trabalho como Arte Carnal, um auto-retrato feito com o uso de tecnologias avançadas que dão possibilidade de ter o corpo “aberto” sem sofrimento e ver seu interior. O confronto entre a fragilidade do corpo e o avanço tecnológico é a base de todo o trabalho da artista.

Em seu Manifesto da Arte Carnal<sup>21</sup>, Orlan resgata a atitude revolucionária das vanguardas do início do século XX, pois diz acreditar numa arte como forma de resistência aos padrões vigentes, numa arte que rompa nossas idéias, que esteja fora das normas, da lei e da ordem burguesa, e contra uma arte que sirva para provar o que já sabemos. Orlan lança mão de paradigmas culturais para montar seus sintagmas híbridos corporais. Nas suas imagens, ícones de civilizações primitivas, modernas e

---

<sup>21</sup> Ver em anexo.

contemporâneas estabelecem diálogos impertinentes e os códigos de beleza são reorganizados gerando uma nova linguagem.

Orlan, nos anos 90, realizou a performance intitulada “A reencarnação da Santa Orlan”, onde ela se submeteu a nove cirurgias plásticas que foram transmitidas via satélite para diversos lugares, entre eles as principais galerias de arte da Europa. Ao longo desse processo, ela transformava seu rosto radicalmente, recebendo, além de chifres, implantes no queixo, nas bochechas e ao redor dos olhos. Durante a operação, apesar da anestesia, Orlan mantinha-se consciente. Em algumas performances, crânios, tridentes, frutas e legumes iam sendo misturados ao cenário. Em outras, ela lia textos ou então fazia desenhos com os dedos usando seu próprio sangue.



FIGURA 41. Orlan.

Fonte: <http://www.orlan.net/>

A artista faz uma crítica sobre o quanto se maltrata o corpo das mulheres. O narcisismo é uma distanciação do corpo que torna possível a criação, pois para tratar o



corpo como objeto de arte é preciso se separar dele, para depois poder revesti-lo de forma artística. Todas essas tentativas se tornam auto-retratos que colocam em evidência os problemas da visibilidade, da alteridade e da identidade.



FIGURA 42. Orlan. “La Réincarnation de Saint-Orlan”, 1990.

Fonte: <http://www.orlan.net/operationlicorne.php>

O corpo de Orlan é um *ready made* na qual oferece seu corpo “como local de um debate público onde se colocam as questões cruciais de nossa época”. Mais uma vez o resultado das intervenções é a fabricação de um “si mesma” que pode transformar-se a cada nova performance.

O culto ao corpo está associado a uma noção de saúde física e mental. Nossa sociedade aceita e difunde essas práticas de transformação e intervenção do corpo. Porém a artista Orlan está ocupada em discutir estas formas de dominação dos corpos

por meio de procedimentos artísticos corrompendo o uso das técnicas médicas e das demais práticas de modificação e inscrição nos seus corpos.

Para pensar, então, esse hibridismo corporal, passemos a olhar para a arte da performance como um meio para analisarmos o trabalho de Orlan. A performance é uma forma de expressão híbrida, onde a relação com os espectadores é multifacetada, onde a ação tem relação com a vida.

Com o auxílio dos bisturis e também do computador, Orlan conseguiu fazer de seu corpo um híbrido, pois sua imagem sempre renovada a situa, por vezes, no terreno da monstruosidade, ao expor seus inchaços e cicatrizes faciais. Contudo, segundo Orlan, essa arte carnal é apenas um trabalho de auto-retrato no estilo clássico, mas com o auxílio dos meios tecnológicos de seu tempo. Nesse sentido, a arte carnal oscila entre a desfiguração e a refiguração e inscreve-se na carne porque tal possibilidade surgiu na contemporaneidade.

Orlan é de certa forma uma hibridação de possibilidades que não se acaba, na qual não há um resultado para ser alcançado. As experiências vão se somando, como numa bricolagem. Porém para Orlan o que interessa é o processo, a construção, o desnudamento. A construção subjetiva do feminino em constante transformação mostrada na carne e no sangue, por dentro e por fora. A resistência, neste caso, encontra sua concretização no espaço individual do corpo, modificando-o na tentativa de libertá-lo. E esta tentativa circunscreve-se no tempo das ações cotidianas, ou seja, num constante exercício criador de possibilidades em meio à violenta desordenação de nossa sociedade.

A monstruosidade de um corpo surge de um corpo inacabado, incompleto. Vítima inocente de uma armadilha biológica, o monstro criado por Orlan supera o *voyeurismo* das pessoas normais e descobre-se vítima de outra armadilha: a cena de sua exposição.

Entre as imagens corporais do século XX, em que a monstruosidade aparece auto-instituída, o monstro parece fascinar o trabalho de Orlan, pois a artista francesa faz de seu próprio corpo uma aberração. Contudo, a arte de Orlan não sugere uma ascensão do repugnante, mas sim a devolução do próprio corpo, como em uma passagem sobre sua natureza, de volta ao seu nascimento como ser.

Quando Orlan opta por um aspecto de monstro, sua intenção é remeter-se à possibilidade de uma invenção, uma construção cultural. O conceito de monstruosidade, portanto, alimenta-se de um princípio de identidade sombria.

O simples fato de olhar para o corpo pode instigar a modificá-lo em sua aparência, seja por um trabalho sobre a imagem, seja por um trabalho no próprio corpo. A arte carnal de Orlan explora o desejo dos corpos e envolve a transgressão de leis sobre o corpo, na intervenção da carne, tratando a si mesma como um *ready-made*.

O corpo que emerge na contemporaneidade é situado entre a busca do prazer, cada vez mais estimulado pela cultura do consumo e a avaliação do risco. Os corpos contemporâneos devem ser jovens, saudáveis e explorar ao máximo sua capacidade de experimentar sensações prazerosas.

Orlan nos manifesta os gritos da estética vivida no corpo da atualidade. Seu corpo-carne se transforma em coisa a ser recortada e recosturada, sem dor, como corpo coisa. Toma sua carne como argila e o sangue como tinta.

A artista francesa sempre considerou seu corpo de mulher como o material privilegiado para a construção do seu trabalho, que questiona sempre o *status* do corpo feminino, via as pressões sociais, seja no presente ou no passado, quando aponta algumas de suas inscrições na história da arte. Orlan optou por fazer de sua própria carne um observatório. O corpo passou a ser a tela de sua arte, passou a ser arte viva, abandonando assim as velhas representações. Remodela o próprio corpo segundo tipos escolhidos na história da arte ou na mitologia e nos quais ela pretende se achar e se perder.

O corpo se torna um *ready-made* modificado. Sua arte busca expor a realidade do corpo para inaugurar uma morte seguida de ressurreição ao dar seu próprio corpo à arte. Uma arte que já não reconhece o muro que divide a vida e a morte, pois a arte absorveu seu corpo.

A arte carnal apenas se utiliza dos mecanismos tecnológicos para demonstrar que o corpo está submetido às leis médico-científicas, cujos padrões psicofísicos são estabelecidos a partir de uma definição ideológica da normalidade e cujas diferenças em relação aos modelos propostos são quase sempre interpretadas como imperfeições a corrigir e desvios a desaprovar. Nesse sentido, Orlan parece interpelar a politização da vida, dos corpos. Portanto, a arte carnal não se interessa pelo resultado plástico final de sua cirurgia, mas sim por fazer de uma operação-performance o catalisador de um debate público em torno desta metamorfose corporal.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE A PESQUISA

A mulher fez parte de relevantes momentos da história, nem sempre como grande destaque, mas seu valor (estético e moral) foi uma questão central desta pesquisa, sendo também uma questão importante na arte, onde está presente desde as mais significativas obras dentro da história, ultrapassando limites e questões sociais, políticas e culturais.

A representação feminina na arte era obra quase que exclusivamente do olhar masculino, a medida que o século avança foi incorporando outros modelos, em função do olhar da mulher sobre si mesma e dos questionamentos que ela mesma faz sobre seu próprio corpo.

O ingresso nas academias permitiu as mulheres artistas, a experimentação com o gênero e com temas tabus. O projeto artístico feminino dá-se a conhecer com o avanço do movimento feminista, trazendo suas questões centradas no corpo e na sexualidade. As representações ganham um ar político e proliferam as ações onde o corpo é tomado como suporte da própria obra. As propostas começam a romper com os sistemas de classificações científicas e culturais impostas ao corpo da mulher.

Enquanto o olhar masculino insiste em capturar as aparências, o olhar feminino revela imagens que até então permaneciam ocultas pela cultura. Tal diferenciação é visível, inclusive, nas linguagens mais tradicionais da arte. O nu feminino representado pelos artistas do sexo masculino reforça a circulação e a permanência de estereótipos que são produtos de seu próprio imaginário. As obras das artistas geraram as desmistificações em torno do feminino e quebraram as noções de corpo como objeto do olhar *voyeur*. As artistas comprometidas com o projeto feminino partem da representação do corpo, na maioria das vezes da auto-representação, para encenar diferentes identidades sociais, culturais e econômicas das mulheres.

Já a arte contemporânea, forjada em meio a cultura da pós-modernidade, faz sua intervenção sobre os discursos e a representação da sexualidade, disponibilizando imagens carregadas de tensão e objetivando a ruptura com os códigos culturais. Não basta uma apresentação do corpo para que se reafirme o sujeito. Não basta a presença do corpo para que a verdadeira questão do sujeito se coloque.

As artistas mencionadas nesta pesquisa oferecem seu corpo ao outro, levando ao limite a alternância entre sujeito e objeto, revelando a condição fundamental do eu como objeto para si mesmo e para o outro, e sua possibilidade de se oferecer ao outro como objeto para poder tomar a posição de sujeito. É possível ver a crítica feminina ou feminista destas artistas que relacionam suas obras contemporâneas com toda história onde as mulheres enfrentaram preconceitos, censuras e dominações masculinas sobre o corpo que é delas. O homem poderá fazer todas as formas de julgamento com o corpo feminino, mas nunca saberá como é ser uma mulher, nunca sentirá o que uma mulher sente ao sofrer abusos e ofensas que dizem respeito, não só a seu corpo, mas a sua individualidade e caráter como sujeito no mundo.

É necessário apagar de nossa ideia a tradicional diferenciação complementar entre sujeito e objeto, para poder observar uma certa oscilação entre o trabalho destas artistas.

Abramovic, Pacheco, Beecroft, Goldin, Sherman e Orlan, em suas configurações, assumem múltiplas aparências, pois representam os diversos olhares e discursos que perpassam as construções imagéticas do corpo feminino. Denunciam os diversos padrões culturais que determinam a mobilidade, espontaneidade e os usos que a mulher pode fazer de seu próprio corpo. Encenam, usando máscaras distintas que informam sobre uma mulher criadora/artista que dá forma à sua própria realidade e também a deforma.

As obras aqui citadas falam da corporeidade e do corpo feminino através de sua essência, onde há uma tensão do interior com o exterior. Essa tensão pode ser relacionada com o prazer e a dor, na qual passamos por querer uma imagem perfeita

do corpo. Construir uma representação física torna-se fundamental na contemporaneidade. O corpo é formado não apenas pela corporeidade, mas pelo jogo com os discursos e as instituições que a transcendem.

As artistas caminham num terreno movediço, no qual conceitos e valores sócio-culturais relativizam-se. Com a intenção de representar as múltiplas faces do feminino, elas viram do avesso a linguagem corporal, questionando os cânones de beleza e o lugar do corpo feminino. No avesso aparecem formas que exigem novas maneiras de ver e perceber esse outro corpo configurado. Portanto, trabalhar com o avesso é exceder limites.

Orlan e Sherman assimilam em seus auto-retratos as formas de um corpo sem-limites, interdito e preterido por uma ideologia dominante que ordena e define categorias e modelos de corpos, segundo uma tradição que perpassa a história, seguindo parâmetros que associam o corpo masculino ao limite e o feminino ao sem-limite, evidenciado na gravidez, lactação e menstruação. Esse corpo feminino, avesso ao masculino, monstruoso e aberto, emerge então como um desvio de norma, como algo perigoso, e que coloca em risco convenções e medidas. Ao representarem a figura feminina transfigurada, transgridem e desmistificam modelos determinantes, tomados por uma espécie de espírito carnavalesco que desarticula e desestabiliza as distinções e fronteiras demarcadas por uma organização social. Elas transitam no universo dos mascarados, que são a expressão lúdica da busca e da negação da identidade.

Sherman desestabiliza as idealizações da beleza feminina clássica, chegando ao máximo da caricatura e da ironia no auto-retrato. Se nas configurações de Sherman é o aplique, o disfarce aparente que se sobrepõe ao rosto, próteses momentâneas para suas diversas personagens, em Orlan, a máscara é permanente, sua própria pele esconde próteses e transmuta-se na superfície infográfica. Orlan, nas suas produções digitais, cola à sua imagem, imagens/corpo de outros substratos culturais (o nariz postiço dos dignitários astecas e suas deformações de crânio). Com isso rompe com a lógica hierárquica dos constituintes do signo-corpo, propondo uma nova percepção da

trama corpórea. Orlan e Sherman personificam e incitam rebeliões no campo das convenções, dos símbolos e transformam suas imagens-rostos em campos de batalha.

Foram percorridos os labirintos das representações corpóreas de várias artistas contemporâneas em busca do desnudamento de suas construções. São muitos os caminhos e podemos nos perder e nos deparar em meio a inúmeras interpretações inesgotáveis, que se refazem à medida que encontramos seus significados. As artistas, em seus percursos pelas vias do corpo feminino, constroem auto-retratos que rejeitam as falsas imagens que são oferecidas à mulher no transcorrer da vida. Elas rascunham sua feminilidade, fazendo-a em cada traço, cada forma, cada estrutura, numa interminável rede de possibilidades. Inventam identidades a partir de intervenções sobre si mesmas, desmontam os códigos da feminilidade, buscando uma nova compreensão dos elementos diversos e mutáveis que a compõem, e desejando exaltar o que cada uma considera como beleza.

As artistas desnudam-se correndo o risco de serem condenadas e censuradas, pela perda da noção de limites, pois à mulher sempre foi destinada a invisibilidade da esfera privada. Oferecem as configurações de seu corpo à apreciação pública, tendo em vista a perda da sua integridade, estabilidade, ordenação e dos limites, em troca da instabilidade e mutabilidade de um corpo feminino inacabado e imperfeito e, por isso mesmo, aberto a novas possibilidades.

As obras aqui estudadas revelam aspectos estéticos e conceituais em comum quando se referem à representação do corpo feminino. É uma associação paradoxal entre o desejo e a repulsa, entre a beleza e o grotesco, em que as artistas evocam a imagem feminina inserindo o corpo como meio.

A presença do corpo se submete ao olhar do outro, em uma tentação imagética que faz do sujeito, objeto. Mais do que seduzir o outro seu semelhante, trata-se aí do olhar que captura o sujeito. Fala-se muito em desaparecimento ou desmaterialização do objeto na arte contemporânea, e com isso se perde de vista sua fundamental operação



sobre o sujeito: deslocalização e convocação – o sujeito é deslocado, diante do objeto, para aparecer como efeito de sujeito.

Emprestar seu corpo a obra, dar a obra um corpo, ou ainda, fazer do corpo uma obra, assim, refletir sobre a arte contemporânea é construir uma reflexão sobre a própria noção de sujeito hoje.

As obras das artistas contemporâneas que contribuíram para essa pesquisa foram selecionadas por se conectarem às críticas feministas principalmente no que diz respeito a algumas categorias centrais para o pensamento feminista como os debates sobre as questões identitárias, a experiência, a sexualidade e a disseminação do sujeito. Essa produtividade onde a arte exige ser compreendida como um plano de intensidades é desafiadora se quisermos observar as condições de emergência dos discursos acerca do corpo, principalmente quando se fala de identidades.

Foi sugerido no decorrer desta pesquisa a importante investigação dos discursos que operam sobre as mulheres e o corpo na atualidade, principalmente no que tange os preconceitos socialmente enraizados pelas identidades. Inspirada por estas críticas, esta pesquisa constrói espaços de reflexão, proporcionando um confronto/comparação entre as obras feitas por estas artistas e mulheres.

Talvez a excitação e o desejo ao feminino estejam hoje em ver uma mulher se despir emocionalmente. Nudez pode ter um significado diferente, depende dos olhos que estão a vendo. Mais intenso é uma mulher desabotoar suas fantasias, seus desejos, sua história. Uma mulher que sente o que deseja, sem esconder seus pequenos defeitos, onde se orgulha de suas falhas, é o que as torna humanas, e não objetos de prateleira.

A finalidade desta pesquisa não está em buscar apenas uma resposta para as questões do feminino como objeto, mas de trazer indagações, problematizando esses aspectos juntamente com as obras das artistas para nos fazer pensar sobre o corpo

feminino e como ele está sendo visto e tratado hoje. A representação do corpo feminino como objeto é algo que norteará ainda vários anos de reflexão na arte e na sociedade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALZUGARAY, Paula. **Artista do corpo**. Revista ISTOÉ, São Paulo, pág.114, 25/06/2008.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo II - A experiência vivida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COUCHOT, E. A. **Tecnologia na Arte: da Fotografia à Realidade Virtual**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

DANTO, A. C. **Após o Fim da Arte**. São Paulo: Odisseus/Edusp, 2006.

DEL PRIORE, Mary. **Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

DUBY, Georges. **Imagens da mulher**. Ed. Afrontamento: Lisboa, 1992.

ECO, Umberto. **A Definição de Arte**. Edições 70, Lisboa: 2006.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

**Fronteiras: arte, críticas e outros ensaios**. Mônica Zielinsky (org.). Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Ed. Loyola, 2003.

JANSON, H. W. **Iniciação à história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LAMAS, Berecine Sica. **As artistas: recortes do feminino no mundo das artes**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1997.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

LESSA, Patrícia. **Mulheres à venda: uma leitura do discurso publicitário nos outdoors**. Londrina: Eduel, 2005.

LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher: permanência e revolução do feminino**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LUCIE SMITH, Edward. **Os movimentos artísticos a partir de 1945**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Corpos Informáticos. Corpo, arte, tecnologia**. Brasília: Ed. Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2006.

MEDEIROS, Maria Beatriz de (org). **Trajetórias do Corpo**. Brasília: Editora PPG-ARte, UnB, 2008.

MATOS, M. I. S.; SOIHET, R (orgs). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MILLET, Catherine. **A Arte Contemporânea**. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

**O corpo torturado**. Ivete Keil e Márcia Tiburi (org.). Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.

**O desejo na Academia 1847-1916**. Pinacoteca do Estado, São Paulo: PW, 1991.

**O preço da sedução** / curadoria e texto Denise Mattar. São Paulo: Itaú Cultural, 2004.

PINTO, Graziela Costa. **Sexos identidades e sentidos**: tramas da cultura, vol. 2 São Paulo: Duetto Editorial, 2008.

RIBEIRO, Alessandra Monachesi. **Nazareth Pacheco e o corpo**. Revista Concinnitas Ano 10, Vol. 1, nº 14, 2009.

RUSSO, Mary J. **O grotesco feminino**: risco, excesso e modernidade. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação**: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

SENAC, DN. **Ritos do corpo**. Rio de Janeiro: Ed. SENAC Nacional, 2000.

STEVENS, Cristina Maria Teixeira. **A construção dos corpos**: perspectivas feministas. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2008.

TIBURI, Márcia. **As mulheres e a filosofia**. São Leopoldo: Ed. Da UNISINOS, 2002.

TIBURI, Márcia. **Mulheres, filosofia ou coisas do gênero**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2008.

VILLAÇA, Nízia. **A edição do corpo**: tecnociência, artes e moda. Barueri, SP: Estação das Letras Editora, 2007.

VILLAÇA, Nízia. **Em nome do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

## REFERÊNCIAS DIGITAIS

AMORIM, Marcelo. **Marina Abramovic**. Disponível em <[http://marcelinhoamorim.multiply.com/video/item/2/Marina\\_Abramovic](http://marcelinhoamorim.multiply.com/video/item/2/Marina_Abramovic)>. Acesso em 16 de fevereiro de 2009.

ALZUGARAY, Paula. **O nu pós-pictórico: Vanessa Beecroft**. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/819,1.shl>. Acesso em 10 de agosto de 2009.

Catálogo de performances de Marina Abramovic. Disponível em <<http://catalogue.montevideo.nl/artist.php?id=4498>>. Acesso em 25 de dezembro de 2009.

DUARTE, Eunine Gonçalves. **Orlan do outro lado do espelho**. Disponível em: <<http://www.bocc.uff.br/pag/Duarte-Eunice-Orlan.pdf>>. Acesso em 10 de dezembro de 2009.

FRANCISQUETTI, Paula Serra Nabas. **Nan Goldin – imagens ao infinito**. Disponível em: <[http://www.estadosgerais.org/encontro/IV/PT/trabalhos/Paula\\_Patricia\\_Serra\\_Nabas\\_Francisquetti.pdf](http://www.estadosgerais.org/encontro/IV/PT/trabalhos/Paula_Patricia_Serra_Nabas_Francisquetti.pdf)>. Acesso em 10 de outubro de 2008.

HORA, Daniel. **A epopéia de Eros**. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2795,1.shl>>. Acesso em 5 de outubro de 2008.

**Manifesto da Arte Carnal de Orlan**. Disponível em <<http://www.orlan.net/texts.php>>. Acesso em 10 de dezembro de 2009.

**Nan Goldin**. Disponível em <<http://cvsilva.multiply.com/photos/album/79>>. Acesso em: 10 de outubro de 2008.

**Nan Goldin.** Disponível em <<http://www.serralves.pt/gca/?id=397>>. Acesso em 12 de março de 2009.

**Nazareth Pacheco.** Disponível em <[http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth\\_pacheco/nazareth\\_pacheco.htm](http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth_pacheco/nazareth_pacheco.htm)> Acesso em 8 de novembro de 2009.

OLIVEIRA, Roberto Acioli. **Corpo e Sociedade.** Disponível em: <<http://corpoesociedade.blogspot.com/2008/05/arte-do-corpo-cindy-sherman-e-seus.html>> Acesso em 10 de outubro de 2008.

**Porta para o desconhecido. Vanessa Beecroft.** Disponível em: <http://sol.sapo.pt/blogs/oidotsuc/archive/2007/08/18/VANESSA-BEECROFT.aspx>. Acesso em 23 de outubro de 2009.

TIBURI, Márcia. **As mulheres e a filosofia como ciência do esquecimento.** Disponível em <<http://wagnerpyter.multiply.com/journal/item/37/37>>. Acesso em 16 de fevereiro de 2009.

<http://www.orlan.net/>

<http://www.cindysherman.com/>

<http://www.vanessabeecroft.com/>

<http://nan-goldin.com/>



## ANEXO A

### MANIFESTO DA ARTE CARNAL<sup>22</sup>

#### ORLAN

##### **Definição:**

A Arte Carnal é um trabalho de auto-retrato no sentido clássico, mas com meios tecnológicos que são os da sua época. Oscila entre desfiguração e refiguração. Se inscreve na carne porque nossa época começa oferecer essa possibilidade. O corpo se torna um "ready-made modificado" já que não é mais esse "ready-made" ideal que é suficiente assinar.

##### **Distinção:**

Ao contrário do "Body-Art" do qual se distingue, a Arte Carnal não deseja a dor, não a procura como fonte de purificação, não a concebe como Redenção. A Arte Carnal não se interessa pelo resultado plástico final, mas pela cirurgia-performance e pelo corpo modificado, que se tornou lugar de debate público.

##### **Ateísmo:**

A Arte Carnal não é a herdeira da tradição cristã, contra a qual luta! Ela mostra sua negação do "corpo-prazer" e revela seus lugares de deslumbramento em frente à descoberta científica.

A Arte Carnal também não é a herdeira de uma hagiografia atravessada por decapitações e outros mártires, ele acrescenta mais do que ele retira, aumenta as faculdades em vez de reduzi-las, a Arte Carnal não quer ser automutiladora. A Arte Carnal transforma o corpo em língua e derruba o princípio cristão do verbo que se faz carne ao benefício da carne que se faz verbo; só a voz de ORLAN não será mudada, a artista trabalha sobre a representação.

---

<sup>22</sup> Fonte: <http://www.orlan.net/texts.php>

A Arte Carnal julga como anacrônico e ridículo o famoso "darás a luz com dores", como Artaud, ela quer acabar com o julgamento de Deus; doravante temos a anestesia peridural, e muitos anestésicos assim como analgésicos, viva a morfina! Nunca mais dor!

**Percepção:**

Doravante, eu posso ver meu próprio corpo aberto sem sofrer... Eu posso ver até o fundo das minhas vísceras, novo patamar do espelho. "Eu posso ver o coração do meu amante e o seu desenho magnífico tem nada a ver com essas coisas churumelas simbólicas habitualmente desenhadas".

- Meu bem, amo sua rata, amo seu fígado, adoro seu pâncreas e a linha do seu fêmur me excita.

**Liberdade:**

A Arte Carnal afirma a liberdade individual do artista e, nesse sentido, luta também contra os preconceitos, os diktats; é por isso que se inscreve no social, nas mídias (onde faz escândalo porque mexe com as idéias recebidas) e irá até o judicial.

**Esclarecimentos:**

A Arte Carnal não é contra a cirurgia estética, mas contra as normas e os valores que ela veicula e que se inscrevem particularmente nas carnes femininas, mas também masculinas. A Arte Carnal é feminista, é necessário. A Arte Carnal se interessa pela cirurgia estética, mas também pelas técnicas de ponta da medicina e da biologia que questionam o estatuto do corpo e trazem problemas éticos.

**Estilo:**

A Arte Carnal ama o barroco e a parodia, o grotesco e os estilos deixados de lado, porque a Arte Carnal se opõe às pressões sociais que se exercitam tanto no corpo humano com no corpo das obras de arte.

**A Arte Carnal é anti-formalista e anti-conformista.**