

O CORPO FEMININO NAS ARTES VISUAIS: NUDEZ, SEXUALIDADE E EMPODERAMENTO

Nayara Matos Barreto é mestre em comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Atualmente é doutoranda em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde desenvolve sua pesquisa sobre os novos discursos sobre o sexo e pornografia feminista.

E-mail: nayara.matos@gmail.com

Resumo

Reconhecendo a pintura como veículo de significação e comunicação visual, o presente artigo tem como foco central resgatar um percurso histórico das representações visuais do corpo da mulher. O trabalho busca discutir questões relevantes sobre a idealização do corpo feminino, construção de padrões estéticos corporais e discursos visuais sobre a sexualidade feminina.

Abstract

Recognizing the painting as a vehicle of meaning and visual communication, this article has as its central focus rescue a history of Visual representations of the woman's body. The work seeks to discuss relevant issues about the idealization of the female body aesthetic standards body construction, and construction of a visual discourse about female sexuality.

1) O nu feminino na arte

Podemos afirmar que a nudez faz parte da paisagem visual contemporânea. Utilizado como arma política e, muitas vezes, ainda considerado pelo viés da obscenidade, o corpo nu costuma questionar os limites do que é permitido expor e o que se deve esconder. Os protestos que utilizam a nudez como ferramenta política são realizados, em sua maioria, por mulheres. No entanto, cabe sublinhar que essa liberdade de mostrar o próprio corpo nem sempre existiu. Durante muito tempo, o corpo feminino foi representado através da arte, que por sua vez era produzida a partir de um olhar masculino hoje considerado patriarcal e controlador. Por isso, esta seção se dedica à compreensão da forma como a nudez da mulher foi trabalhada nesse campo, lembrando que a imagem de um corpo nu – especificamente, um corpo de mulher – colocado na parede de um museu ou de uma galeria de arte, constitui um ícone da cultura ocidental.

Tecemos perguntas que relacionam a representação do corpo feminino nu na arte e a construção de um ideal corporal para a mulher e de um imaginário feminino. Assim, vislumbraremos e contextualização de possibilidades e reflexões a partir da análise da representação da figura feminina, por meio da obra *O Nascimento de Vênus*, pintada em 1485 por Botticelli. A escolha de tal referencial de representação visual se dá pelo fato desta ser uma imagem que, desde seu surgimento, teve permanências através dos tempos como uma imagem icônica, sem dúvida uma das mais reeditadas e referenciadas de Vênus, divulgada ostensivamente pela indústria cultural e referenciada em produções da cultura visual ocidental contemporânea, assim ela está predominantemente associada às significações do universo feminino.

Por tratar-se de uma imagem que simboliza um mito associado ao gênero feminino, foi preciso não apenas incrementar os estudos sociais e históricos, mas buscar referências de leituras

que se dedicam às teorias da percepção que pudessem auxiliar na compreensão de como uma imagem sobrevive ao tempo e de que forma contribui ou cria novas acepções conceituais na constituição da nossa cultura visual.

Além do aporte histórico pretendido, o foco central desse artigo é fazer um percurso buscando compreender o que há de significativo nessas imagens, avaliando todo o universo de reflexão sobre as significações das representações pictóricas, discutindo, sobretudo, o papel da percepção no modo como entendemos as imagens como manifestação artística, cultural e comunicacional.

Na tentativa de compreender de que forma os produtos da arte contribuíram para definir o papel feminino na sociedade, a historiadora Lynda Nead (1998) faz alguns apontamentos. De acordo com essa autora, no século XIX, a exposição da nudez feminina funcionou como uma maneira de controlar e determinar a sexualidade e os comportamentos das mulheres. Os quadros que circulavam nas grandes galerias retratavam mulheres idealizadas, que denotavam padrões vigentes naquela sociedade e cujo comportamento deveria ser seguido. Por isso, Nead explica que o surgimento de um gênero pictórico como o “nu feminino” foi um ato de regulação, e que uma de suas principais finalidades teria sido conter e regular o corpo sexualizado da mulher (Nead, 1998, p. 18).

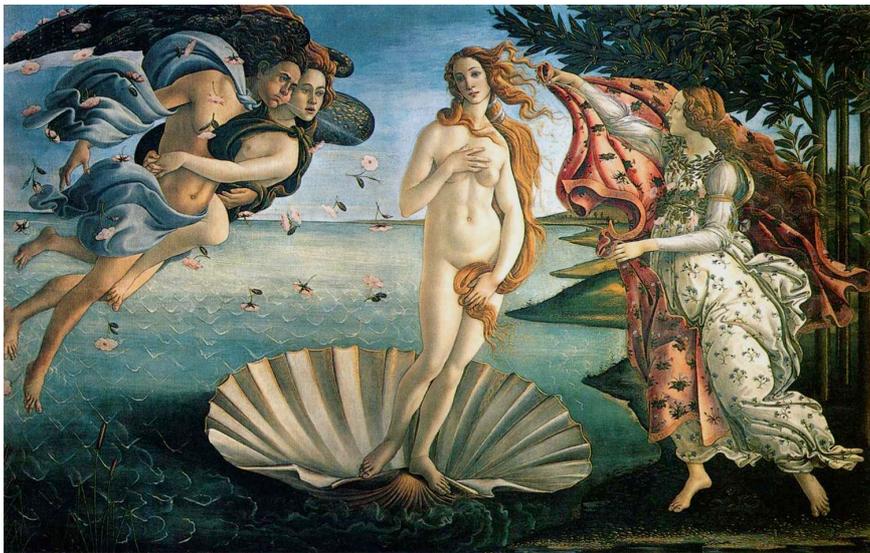
Em meados do século XIX, esse gênero se converteu na forma dominante da arte figurativa europeia, e era considerado a forma artística ideal (Clark, 2006, p. 78). Mas o nu feminino estava vinculado às ideias de sensualidade, fluidez e passividade, e talvez nunca tenha sido tão cultivado como naquele período. Enquanto isso, na vida cotidiana, o corpo era zelosamente estudado e perscrutado, sobretudo o feminino. Esse organismo humano sofria diversas pressões e controles por parte de um conjunto de instituições tuteladas pela ciência, que detinham a hegemonia dos discursos sobre a sexualidade, a doença e a saúde.

Ao analisar de que maneira os corpos foram minuciosamente examinados nesse período, Michel Foucault (1988) destaca os discursos e as práticas da medicina como constituindo um dos principais agentes disciplinadores e controladores dos sujeitos modernos. Cabe lembrar, porém, que assim como ocorreu na medicina, a arte do século XIX também estudou e investigou o corpo feminino. Nas grandes escolas, os artistas tinham aulas de anatomia, sondavam o corpo interna e externamente, contribuindo assim para sua compreensão e regulação por meio de uma série de definições e normas relativas à saúde e à beleza. Portanto, podemos afirmar que o corpo feminino representado na arte, de algum modo, metabolizou e alavancou o disciplinamento corporal da era industrial.

Concordando com tal ideia, John Berger (1999) argumenta até que ponto a representação das mulheres na arte ocidental solidificou uma imagem feminina de passividade e de submissão a

um olhar masculino. Não por acaso, a mulher constituiu o motivo principal do nu como gênero na pintura a óleo europeia, mesmo quando o tema ilustrado fosse uma alegoria ou uma história mítica. Assim, as figurações do nu feminino reforçavam o status dominador do homem na ordem social vigente, enquanto a mulher permanecia inerte, devendo ser dominada, subjugada ou idealizada pelo poder físico, social e econômico da potência masculina. Como exemplo dessa fêmea subjugada, vale observar a obra *Susana e os velhos* (1610), da artista Artemisia Gentilesch.

Muitos outros exemplos poderiam ser citados para ilustrar de que maneira a imagem feminina foi tratada como um mero objeto de contemplação na história da arte dos últimos séculos. Como a famosa obra *O nascimento da Vênus* (1482), de Sandro Botticelli, como citada anteriormente neste trabalho, ou *La maja desnuda* (1797), um dos quadros mais famosos de Francisco Goya. Essas imagens canônicas da arte ocidental construíram determinado imaginário da figura feminina, envolto em sensualidade e submetido ao olhar masculino, como explicar Berger ao afirmar que repetidamente “os homens atuam e as mulheres aparecem” (Berger, 1999, p. 49).



Nascimento de Vênus, Sandro Botticelli, 1482.



Maja desnuda, Francisco Goya y Lucientes, 1797-1800.

Por contribuírem para o controle dos corpos femininos, as obras de arte também tiveram relação direta com certas questões relacionadas à sexualidade da mulher moderna. Na tentativa de identificar de que maneira tais produções artísticas trouxeram uma problematização referente ao sexo, Luciana Loponte (2002) estabelece um contraponto entre as obras realizadas por homens artistas de diversos períodos históricos. A autora afirma que a sexualidade feminina foi colocada em discurso através dessas imagens visuais, produzindo “uma pedagogia cultural do feminino”, que naturalizou e legitimou o corpo da fêmea humana como objeto de contemplação, transformando esse modo de ver particular na única verdade possível (Loponte, 2002, p. 8).

Enriquecendo esse ponto de vista fornecido pela pesquisadora acima citada, e buscando reconhecer mais detalhadamente de que forma a apresentação da nudez feminina transformou o corpo da mulher num objeto a ser contemplado, Kenneth Clark dedica um capítulo de seu livro intitulado *El desnudo* somente a esse tema. O historiador analisa a maneira como as imagens artísticas representaram — e, de algum modo, também contribuíram para criar — uma mulher extremamente disciplinada e controlada.

O autor separa os domínios do sensual e do espiritual, dividindo o nu feminino em dois tipos distintos: a Vênus celestial e a Vênus terrena. A primeira é a filha de Urano que, na história, não possui mãe. Ela pertence a uma esfera imaterial. Assim, por não possuir uma mãe nem ter vínculo com a matéria, vive numa zona supra-celestial. Essa Vênus simbolizaria uma beleza divina e representaria, também, uma forma contemplativa de amor. Já a Vênus terrena seria filha de Júpiter e Juno: vivendo numa realidade mais mundana, sua beleza seria mais claramente relacionada ao mundo corpóreo, possível e real, alcançável. Ela encarna uma forma mais ativa do amor, que se satisfaz na esfera visual do universo tangível (Clark, 2006, p. 135).

O nu representativo da Vênus celestial, por sua vez, foi praticado no interior de obras cujo desafio era combinar a precisão do desenho com a harmonia da composição mais ampla, como é o caso de *O nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli. A imagem da deusa aparece como um símbolo da graça e da beleza, revelada na forma nua é explorada nessa pintura. Segundo Clark, ela deveria representar “uma ninfa de excelentes atributos, sua alma e sua mente seriam o amor e a caridade, seu conjunto constituiria a honestidade, o encanto e o esplendor” (Clark, 2006, p. 101). Além disso, ela possui medidas expressamente clássicas, corroborando uma beleza idealizada. Esse mesmo ideal de “pureza” foi seguido por outros pintores do mesmo período renascentista, como Giorgione com sua *Vênus adormecida* (1509) e Ticiano com a *Vênus de Urbino* (1538).



Vênus admeçada, Giorgione, 1509.



Vênus de Urbino, Ticiano Vecellio, 1538.

No entanto, já em plena modernidade, nem todas as obras seguiram esse mesmo padrão estético de beleza inocente e virginal. Assim, rompendo com a tradição das Vênus clássicas e celestiais, no século XIX surge *Olympia*, de 1863, a pintura de Édouard Manet que se tornou um dos nus mais célebres da arte moderna. A mulher representada nesse quadro retoma a pose e os adereços das deusas anteriores, mas, ao mesmo tempo, rompe com a tradição em vários sentidos e gerou, por tal motivo, forte escândalo na época.



Olympia, Édouard Manet, 1863.

Algumas das rupturas engendradas pela pintura de Manet dizem respeito à representatividade que uma cortesã ocupou nessa peça artística. Sendo um dos primeiros quadros a retratar uma prostituta de maneira tão real e em destaque, a imagem traz um corpo feminino totalmente envolto figurativamente em desejos libertinos e mundanos, através de adereços colocados em seu corpo nu, como o sapato, a flor nos cabelos, a gargantilha. Esses e outros elementos estéticos ajudaram a estremecer as bases já rachadas da moralidade burguesa. Além disso, a representação da cortesã feita pelo pintor francês coloca o lugar do espectador como central, investindo a imagem com mais uma camada de volúpia ao colocar esse rosto feminino encarando, firmemente, o lugar de quem a observa.

Não é, pois, a nudez a motivação do escândalo, a despeito de o nu de Manet ser diferente do nu anterior. Distante de justificativas correntes, em 1971, Michel Foucault propõe que o escândalo de *Olympia* – o escândalo de Manet, o pintor de algumas personagens do século XIX – está, precisamente, na luz do olhar do espectador: em Manet, uma modificação estética é o que provoca um estrondoso escândalo moral.

Nota-se, diante de todos esses exemplos, como a arte contribuiu para estabelecer comportamentos e aspectos considerados adequados ou inadequados para as mulheres. Ao longo desses séculos que constituem nossa herança, o corpo feminino sofreu diversas pressões para se adequar, tanto no sentido comportamental quanto esteticamente, e a arte foi um importante vetor nessa tarefa. Além disso, em sua maioria, essas imagens foram concebidas por um olhar masculino: na tradição ocidental, a mulher foi constantemente representada a partir da perspectiva do homem. Contudo, cabe lembrar que, mesmo tendo sua imagem dominada pela visão patriarcal, muitas mulheres modernas também retrataram corpos femininos, muitas delas lutando por uma

representação (e até mesmo por uma apresentação) mais justa ou mais livre. Porém, foi somente graças ao movimento feminista que essa luta por uma auto-representação ganhou mais notoriedade e consistência, conseguindo inscrever sua marca na história oficial da arte.

2) Restituindo o lugar da mídia no processo de padronização da beleza feminina

Além da arte a mídia também tem um papel fundamental na construção e consolidação de alguns padrões corporais e aprisionamentos estéticos para mulheres contemporâneas. Antes de sistematizarmos as questões referentes à produção artística feminista e seus questionamentos em embates em relação à quebra de tais padrões, vamos compreender brevemente qual o lugar da mídia nessa relação entre corpo feminino, padrões e representações visuais.

No cenário atual, no qual os sujeitos tendem a se construir principalmente através do corpo e da imagem que são capazes de projetar, nota-se que a mídia passou a exercer uma “cobrança” cada vez maior, que tende a aprisionar ainda mais o corpo feminino. Só que, diferentemente do que ocorria na década de 1960, agora essas amarras mudaram de arena.

É nesse sentido que outra autora que também já foi citada, Naomi Wolf, discute as novas formas de assujeitamento das mulheres, apontando a mídia como principal difusora desse ideal de beleza corporal que seria responsável pela exclusão de certos corpos estigmatizados. Na tentativa de explicar por que ocorre essa valorização excessiva de certo tipo de aspecto físico em nossa sociedade, Wolf sublinha que a medida que as mulheres foram obtendo sucesso profissional e conquistando mais espaços no mercado de trabalho, mais rígidas se tornaram as “imagens de beleza” consideradas ideais, dignas de admiração e de imitação. A mulher contemporânea, muito mais do que a mulher moderna, parece reconhecer a potencialidade de seu corpo e da sua sexualidade, e costuma assumir um papel bem mais ativo nesse jogo. Muitas vezes, porém, para exercer essa potência, acaba respondendo paradoxalmente a certas demandas do mercado, alimentando suas engrenagens e alimentando tanto o “mito” com as “tirantias” da beleza.

Acompanhando essa tendência de “cultuar o corpo”, as décadas mais recentes fervilharam de técnicas, produtos e serviços para aprimorar a imagem de cada um. Assim, junto com a ainda crescente valorização do aspecto físico, os anos de 1980 foram marcados pelo fenômeno conhecido como “geração saúde”, que fez com que as academias de ginástica proliferassem tanto no Brasil como no mundo. O corpo — e, sobretudo, a imagem que este é capaz de projetar — ganhou cada vez mais centralidade e destaque, especialmente no espaço urbano das metrópoles ocidentais. Desse modo, a partir dessa data, houve uma expansão do mercado de “aperfeiçoamento corporal” em nível mundial, e também um aumento significativo dos meios de comunicação — principalmente destinados ao público feminino — com matérias ligadas a temas como comportamento, moda,

saúde, bem-estar e beleza.

A partir desses apontamentos, podemos então refletir que, poucas décadas depois do manifesto de Virgínia Woolf em defesa do “quarto próprio”, o mundo ocidental protagonizou várias modificações densas. Tais transmutações influenciaram tanto a produção da imagem do corpo feminino como o estatuto do mesmo, os modos de vivenciá-lo e de pensá-lo. Portanto, na contemporaneidade, as reivindicações mais usuais deixaram de lutar pelo “quarto próprio” e se ampliaram para pleitear pelo “corpo próprio” e pela possibilidade de se auto-representar ou de se expor na visibilidade exacerbada do presente.

3) A arte feminista após 1968

Apesar de terem uma tradição mais antiga que os alicerça, os movimentos artísticos feministas floresceram na década de 1970. Os trabalhos realizados nesse contexto foram muito inovadores, com traços de otimismo no que tange às batalhas históricas que estavam protagonizando. No entanto, durante muito tempo notaram-se ainda algumas resistências ideológicas, não só por parte das instituições artísticas estabelecidas, mas também no interior dos próprios movimentos de contestação.

Apesar das intensas transformações que marcaram toda a modernidade e que deram fruto às revoltas protagonizadas por tais grupos, a primeira geração de artistas feministas que ingressou nas escolas de Belas Artes se deparou com a predominância de homens, tanto no corpo docente como no discente, e também com uma visão ainda muito conservadora e engessada do que deveria ser considerado “arte de bom gosto”. Portanto, nessas instituições, tais artistas encontraram barreiras para realizar e expor seus trabalhos. Galerias, museus e críticos de arte eram relutantes na hora de proporcionar visibilidade para suas obras. Por isso, devido às restrições impostas pelo seu próprio campo de atuação, algumas artistas feministas emergentes e outras ainda mais jovens que estavam ingressando, embora já engajadas política e artisticamente, procuraram desenvolver suas práticas em espaços marginais.

A historiadora Lynda Nead reconhece o importante papel que a produção artística feminista desempenhou na luta por uma “representação mais justa” do corpo feminino. Segundo essa autora, o nu feminino tanto clássico como moderno praticou uma exibição progressiva do corpo da mulher, mas constituindo ao mesmo tempo uma espécie de tirania da invisibilidade: uma tradição de exclusões paralela às inclusões. Para Nead, dentro das fronteiras definidas pela arte, alguns corpos teriam sido escolhidos para serem expostos enquanto outros eram invisibilizados, por possuírem características fora dos padrões vigentes em cada época. Por isso, o movimento artístico feministas teria sido fundamental para romper com tal omissão, reivindicando um espaço e um direito de

exibição para esses corpos silenciados, tentando romper assim com os velhos protocolos artísticos e corporais.

Em termos gerais, a arte e a teoria feminista estão envolvidos em uma política de auto-definição. Se a história do nu feminino é definida como a representação das mulheres em uma sociedade patriarcal, a arte feminista tem se dedicado a desvirtuar este poder, afirmando o direito à auto-representação. Os resultados deste trabalho tem sido, não só expor os corpos omitidos e ausentes dentro da tradição dominante, como também fazer visíveis novas subjetividades femininas através das artes visuais (Nead, 1998, p. 102).

Para compreender essas mudanças que afetaram o cenário das artes plásticas naquela época, é necessário destacar a participação nesses processos da historiadora de arte norte-americana Linda Nochlin. Professora da Universidade de Nova York, ela foi responsável por formular uma pergunta que se espalhou rapidamente entre os intelectuais daquele momento, divulgada num ensaio pioneiro escrito em 1971: “por que não existiram grandes mulheres artistas?”.¹ Vale lembrar que essa questão reformulava, décadas mais tarde, a famosa pergunta sobre a falta de boas romancistas ao longo da era moderna, que fora enunciada e respondida brilhantemente nos anos de 1920 por uma pioneira do feminismo: a escritora britânica Virginia Woolf.

Algumas provocações lançadas no influente artigo de Nochlin deram origem a muitos questionamentos referentes às artes visuais e aos problemas de gênero. Na vanguarda de várias outras pesquisadoras, a autora reivindicava um novo paradigma para a história da arte, que destacara fundamentalmente artistas homens como os grandes gênios das artes visuais, esquecendo que muitas mulheres também foram produtoras de arte e de conhecimento, apesar das desigualdades e de todas as dificuldades impostas pela sociedade patriarcal.

Assim, aos poucos, as atividades concernentes aos movimentos artísticos feministas foram se organizando. Na fase que começou a ser conhecida como a “primeira onda de feminismo” ou *First Wave Feminism*, várias mulheres artistas iniciaram a realização de performances e instalações, penetrando de um modo inédito num mundo até então inacessível para elas. Nessa investida, suas criações surpreenderam e subverteram a moral vigente, ao exporem imagens da vagina e sangue menstrual, e inclusive se apresentando nuas. Cabe notar, portanto, que nestes casos não se tratava mais de meras “representações” do corpo feminino nu, mas de genuínas “apresentações” da própria nudez, não intermediadas pela tradução do olhar masculino.

Como era de se esperar, essas manifestações provocaram fortes reações da sociedade em geral; e, também, de um grupo de artistas que não aprovava tal tipo de produção, inclusive dentro do próprio movimento feminista. Entre outros epítetos, tais trabalhos foram apontados como “essencialistas”, pois destacavam certos aspectos referentes a uma suposta “essência feminina”. Para piorar o quadro, esses protestos denunciavam que, para mostrar tal essência, as artistas

1 Tradução da autora: “*Why have there been no great women artists?*”.

utilizavam expressões consagradas pelo universo masculino, representando a feminilidade como sendo algo da ordem da natureza, e a condição feminina como algo atrelado ao corpo biológico.

Nesse sentido, as discussões em torno das problemáticas de gênero foram fundamentais. O papel desempenhado pela historiadora norte-americana Joan Scott, em particular, foi de extrema importância para dar continuidade a uma “história do gênero”, considerando as diferenças entre homens e mulheres como decorrentes de construções sociais. Scott seguiu o caminho inaugurado algumas décadas antes pela pioneira Simone de Beauvoir, que em seu livro *O segundo sexo*, lançado no efervescente ano de 1960, defendeu que nada de naturalidade nem de biológico acantona a mulher ao seu papel, e que sua condição é fruto de um fenômeno meramente cultural. Não por acaso, mesmo sendo anterior, sua obra conheceu um enorme sucesso após os anos 1970. Seguindo essa linha, a história das mulheres pregada por Joan Scott se opunha à ideia de que existiria uma condição feminina inalterável no decorrer da história, continuando assim a luta contra a naturalização das características de homens e mulheres. Ao contrário dessa cristalização, tais traços teriam sido definidos historicamente e de forma relacional, numa incessante construção intersubjetiva.

Dentre as produções desse primeiro momento do movimento artístico feminista, levando em conta o objetivo desta pesquisa, cabe se debruçar sobre a obra da norte-americana Carolee Schneemann, que utilizou provocativamente seu corpo para questionar a sujeição da mulher ao poder masculino. Na obra intitulada *Rolo interior*, que foi apresentada duas vezes, em 1975 e 1977, ela expõe suas ideias acerca da liberação sexual e corporal, o “imaginário vaginal” e a posição da artista numa sociedade onde os homens ditavam as regras. Para isso, Schneemann se desnudou, pintou seu corpo e seu rosto com grandes listras que definiam os contornos, e leu um texto de um livro antigo, enquanto adotava uma série de poses de modelo. Posteriormente, a artista atirou o livro para longe e começou a ler o que estava escrito num pequeno rolo com dobras que retirou do interior de sua própria vagina. As poses assumidas por Carolee em sua performance remetem às clássicas aulas de desenho de modelo vivo, numa tentativa de evocar a ênfase dada à superfície do corpo na representação tradicional da silhueta feminina como objeto de arte. O ato de extrair o rolo da vagina pode ser entendido como uma forma de apresentar o corpo feminino como uma fonte de conhecimento “interior”, explorando a rica ambiguidade desse termo e passando simbolicamente o poder para a mulher.

De modo concomitante à primeira onda feminista, no início da década de 1970 surgiu na Califórnia o primeiro programa acadêmico de arte feminista, denominado *Feminist Art Program* e dirigido por Judy Chicago e Miriam Schapiro. Tal proposta de estudos permitiu a inserção e o desenvolvimento do pensamento feminista na academia norte-americana, oficializando as relações entre as teorias feministas e a produção artística desse grupo. Além do trabalho acadêmico, as

fundadoras do programa também produziram obras importantíssimas, que logo passariam a integrar a história da arte.

Uma dessas obras de grande repercussão, realizada entre 1975 e 1979 por Judy Chicago é denominada *O jantar* ou *A última ceia*. A artista aproveitou a destreza e as habilidades de um grupo de voluntários para ajudá-la na realização dessa peça, na qual foram homenageadas algumas mulheres por meio de uma grande instalação realizada em cerâmica. Os nomes de trinta e nove figuras femininas, algumas mitológicas e outras históricas, foram colocados sobre mesas de formato triangular, ao lado de talheres, copos e pratos cuja forma sugeria a dos órgãos sexuais femininos. O objetivo era nomear algumas mulheres especiais, que se destacaram em diferentes áreas. Além disso, no chão, apareciam escritos os nomes de muitas outras mulheres, completando assim a proposta de resgate e homenagem.

Essa obra também foi alvo de grandes discussões. Para certos artistas pós-modernistas, ela continha um sentido de traição à causa feminista, na medida em que as mulheres ali representadas eram reduzidas a um signo genital. Para Chicago, porém, isso podia simbolizar a vergonha com que as mulheres eram obrigadas a ver e viver seus corpos. Embora tenha suscitado críticas por, supostamente, reforçar o caráter “essencialista” da feminilidade, por manter uma primazia imagética e representativa que alude aos genitais femininos como único elementos definidores da mulher, nada disso pode obscurecer o impacto radical que esse trabalho provocou na época da sua apresentação original.

Outra importante artista desse grupo é Barbara Kruger, que justapôs textos, criando ou se reapropriando de certas imagens fotográficas, na tentativa de subverter as convenções referidas às questões femininas. Essas imagens fragmentadas, removidas de seu contexto e reproduzidas nas cores preto, branco e vermelho, ficavam assim abertas a novas interpretações. Desse modo, Kruger sabota os objetivos primários das representações visuais alusivas às convenções femininas, destruindo seu sentido original e retirando o brilho sedutor das imagens midiáticas publicitárias, das revistas de moda e do cinema. Seu trabalho seria, portanto, um aporte assumidamente desconstitutivo da estrutura cultural das convenções relativas aos gêneros, com especial destaque para o papel dos meios de comunicação nesse processo.

Outra notória artista dessa leva foi Sarah Charles Worth. Ela também trabalhou a partir dessa ideia de destruir a linguagem visual convencional, especificamente aquela das revistas femininas. Em sua obra denominada *Figuras*, por exemplo, um vestido de noite aparece sem o corpo que o veste, embora conserve suas marcas. E ao lado dele há uma figura deitada, atada e coberta por uma roupa que a escraviza.



Figure, Sarah Charles Worth, 1983.

Dessa forma, a artista discute a “ditadura” a que a mulher contemporânea se vê sujeita, subordinada a um gosto imposto pelas fantasias construídas historicamente em torno dos corpos femininos.

Nos anos seguintes a esse período tão fértil do movimento feminista, muitas artistas se valeram de seu trabalho para criticar o poder masculino sobre as formas de representação feminina, quer fosse nas artes visuais, no cinema ou mesmo na moda, todos campos nos quais os padrões corporais e de comportamento aparecem de forma notória. Assim, questionando o que estava consagrado na sociedade em que essas artistas viviam, passaram então a representar ou a apresentar mulheres que comumente não faziam parte dos padrões cristalizados na história da arte: velhas, obesas, anoréxicas ou com seus corpos alterados pela maternidade.

Nesse sentido, entre inúmeros outros exemplos, destacam-se os trabalhos de Jenny Saville, artista plástica contemporânea que pinta auto-retratos explorando a tessitura adiposa de sua própria pele e seus volumes corporais. Jenny Saville filia-se ao grupo de jovens artistas britânicos que abalaram as artes com a exposição *Sensation*, em 1997. Segundo Nádia Senna, nos anos de sua formação, a artista frequentou o ateliê de Lucian Freud. Percebe-se em sua obra que a orientação do mestre foi decisiva para o desenvolvimento das pinturas em grande dimensão, focadas em colossais figuras humanas nuas. No caso de Saville, ainda, na maioria dessas telas a modelo é ela própria. Assim, suas obras discutem ou problematizam a imagem da mulher na contemporaneidade, concentrando-se na potência daquilo que foge aos padrões usuais da “boa forma”. Suas imagens “excedem”, em todos os sentidos.

Sem dúvida, a arte feminista teve notória contribuição para as profundas mudanças no que tange à crescente apresentação do corpo feminino no campo da visibilidade. Esse movimento contestou as opressões e os assujeitamentos, propondo novos olhares para os corpos antes negligenciados.

4) Considerações Finais

É notório que a obra *O Nascimento de Vênus* de Botticelli tem sido considerada como uma das imagens mais icônicas na cultura visual da representação do feminino. Conhecida como uma das primeiras representações em tamanho monumental do corpo feminino pela pintura renascentista, foi também reproduzida durante séculos.

Como uma obra tida como clássica nos catálogos da história da arte chamada “universal” ou “tradicional” pode consistir em uma simples abordagem de imagem, sujeita aos regimes de visibilidade? É possível que todos esses elementos, desde que inseridos em uma dinâmica social, possam nos levar a alguma compreensão sobre o processo de formação ou consolidação de um estereótipo do corpo atribuído à mulher, como ideal de beleza, bem como as características que integram a representação da feminilidade. Como isso seria então quebrado a partir da arte feminista após 1968? Foi na emergência desse questionamento que a empreitada deste presente trabalho se direcionou.

A nudez foi tema recorrente nas construções discursivas tanto da arte quanto da mídia de cada período histórico. O movimento feminista, na década de 1960, efetivou modificações, trouxe novas perspectivas para as formas de representar o corpo feminino. Porém, desde o século XVIII e XIX, algumas mulheres já lutavam pela igualdade de direitos.

É importante que se atente para todos os aspectos históricos que envolvem a produção de imagens em torno do corpo da mulher. Se no século XVIII e XIX reivindicava-se o lugar da mulher como produtora da arte, algumas décadas depois este lugar já se encontra parcialmente postulado e menos desigual. No entanto, mesmo que o nu seja produzido por uma artista mulher, não garante que tal produção não contenha resquícios de moralismos patriarcais.

As contradições ainda se encontram nas imagens produzidas por mulheres. E os mecanismos de poder ainda agem sobre esses corpos, representados e representantes. Então, o que define uma imagem como sendo legítima representação de uma certa identidade? Quem a produz determinaria tal definição? Se é produzido por mulheres ou por artistas homens, não determina seu sentido final. O que determinará é a linguagem e a construção discursiva de tais imagens. Deve-se levar em conta também as pressões sociais, e quais mecanismos de poder atravessam a produção dessas imagens.

Com o aumento da possibilidade de se auto representar, as mulheres ganharam mais espaço e oportunidade de construir produtos artísticos e midiáticos. A cada nova perspectiva para a mulher, florescem novas barreiras e entraves. A arte tem sido a maneira pela qual algumas mulheres tem articulado seus discursos de resistência. As subculturas identitárias representadas pela beleza alternativa mostrada, por exemplo, na arte feminista, tem dado a esses corpos a possibilidade de se tornarem mais visíveis através da internet.

Evidenciando as relações entre arte, mídia, saber e poder, expõem-se as regras, desorientam-

se as normas abrindo brechas dentro do sistema da arte e da mídia. Nesse sentido, artistas têm desafiado tanto as técnicas e suportes quanto as categorias canônicas como belo e sublime, para valer-se de outras, como ironia e paródia, como é o caso do teatro burlesco.

Os temas do corpo, ou o corpo mesmo como suporte, são maneiras que procuram tanto indagar sobre a produção serializada de corpos perfeitos, quanto sobre a forma e o estatuto do que é considerado belo hegemonicamente, fugindo das categorias impostas e das verdades inquestionáveis.

Depois de afastar qualquer padrão corporal, não basta manifestar desigualdades. É necessário produzir o inesperado, a estranheza, o inquieto, a audácia e a ousadia. Em tempos de *reality shows* e choque da realidade, o desafio são as práticas que rompam com o puramente artístico. No meio de todo esse emaranhando de mutações, as mulheres continuam a sofrer as intempéries das mudanças, mas também estabeleceram formas de romper para com as tiranias que ainda as sujeitam.

Referências Bibliográficas:

- BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CLARK, Kenneth. **El Desnudo: un estudio de la forma ideal**. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- COSTA, Jurandir Freire. **O vestígio e a aura: Corpo e consumismo na moral do espetáculo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.
- ECO, Humberto. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- GOLDENBERG, Mirian. **O corpo como capital**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2007.
- LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- LAPONTE, Luciana. **Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino**. Revista Estudos Feministas. Florianópolis, 2002.
- NEAD, Lynda. **El desnudo feminino: Arte, obscenidad y sexualidad**. Madrid: Editorial Tecnos, 1998.
- PERROT, Michelle. “De Marianne a Lulu”. In: **Políticas do corpo**. São paulo: Estação liberdade, 1995.
- SCOTT, Joan Wallach. **Gênero: uma categoria útil para a análise histórica**. Recife: S.O.S. Corpo, 1966.

SENNA, Nádía da Cruz. **Donas da beleza: a imagem feminina na cultura ocidental pelas artistas plásticas do século XX.** São Paulo - USP, 2007 (tese de doutorado para o curso de Ciências da Comunicação).

WOLF, Naomi. **O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres.** Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu.** Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.