

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE BELAS ARTES

DANIELLA DA SILVA

**POR ELAS: O CORPO FEMININO COMO PROTAGONISTA NAS OBRAS DE ANA  
MENDIETA E CINDY SHERMAN NOS ANOS 1970 E 1980.**

RIO DE JANEIRO  
2018

DANIELLA DA SILVA

**POR ELAS: O CORPO FEMININO COMO PROTAGONISTA NAS OBRAS DE ANA  
MENDIETA E CINDY SHERMAN NOS ANOS 1970 E 1980.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para a obtenção de título de Bacharel em História da Arte pela Escola de Belas Artes de Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Orientadora: Ana de Gusmão Mannarino

RIO DE JANEIRO

2018

## CIP - Catalogação na Publicação

S586e Silva, Daniella da  
Por elas: o corpo feminino como protagonista nas obras de Ana Mendieta e Cindy Sherman nos anos 1970 e 1980. / Daniella da Silva. -- Rio de Janeiro, 2018.  
47 f.

Orientadora: Ana Mannarino.

Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Bacharel em História da Arte, 2018.

1. O corpo feminino como protagonista nas obras de Ana Mendieta e Cindy Sherman. 2. 1970 e 1980. 3. História da Arte. 4. Universidade Federal do Rio de Janeiro. I. Mannarino, Ana, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

## RESUMO

Esta pesquisa é um estudo sobre corpo feminino na história da arte e como eles ganham status de protagonistas nas obras das artistas Ana Mendieta e Cindy Sherman. O estudo se dedica às obras *Silhuetas e Árvores da vida* de Mendieta e *Untitled Film Stills* de Cindy Sherman, produzidas durante os anos de 1970 e 1980 nos Estados Unidos. Ambas as artistas utilizam o seu corpo para interrogar a questão da mulher na sociedade e como pode ser atribuídos vozes às suas emoções, problemas e independência, sendo assim de grande relevância estudá-las para a compreensão desse novo olhar sobre a trajetória da história da arte. A pesquisa tem como foco compreender a dinâmica da representação do corpo feminino e criar uma discussão de como essas artistas trazem para as artes visuais um novo olhar para o fazer arte com seus corpos e proporcionando protagonismo para as mulheres. Essa pesquisa usa autores como Argan, Gombrich e Jason para base de um entendimento da representação feminina na arte, mas também recorre a autores contemporâneos que dialogam com questões como body art, performance e o feminino.

**Palavras-chave:** Ana Mendieta; Cindy Sherman; Corpo feminino; Performance; Protagonismo.

A minha mãe, que sempre acredita e apoia os meus sonhos mais loucos.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe por ter sempre me incentivado a continuar e nunca desistir por mais difíceis que os caminhos pareciam ser. Pelo apoio, força, compreensão, carinho que foram essenciais nessa jornada longa e por sempre acreditar na minha capacidade.

Agradeço os meus professores que ao longo do curso me fizeram enxergar caminhos novos não apenas no campo acadêmico, mas no meu dia a dia, e principalmente a professora Ana Mannarino, responsável pela orientação do meu projeto. Obrigado por esclarecer tantas dúvidas e ser tão atenciosa e paciente. E por ter acreditado na minha escolha de tema.

Agradeço aos meus amigos de graduação que fizeram dessa trajetória menos árdua, trouxeram alegrias e risadas. Compartilhamos experiências, conselhos e medos. Obrigado em especial a: Bruno Ribeiro, Isabela Alves, Juliana Sabatino, Juliana Nobre, Maria Van Camp, Mayara Soeiro e Yrvin Duarte. E agradeço aos amigos da vida que se tornaram uma família: Andressa Castro, Antonio Mascarenhas, Eliene Soares, João Pedro Mascarenhas e Maria Luisa Soares, obrigada pelo carinho, abraços, palavras, preocupação e compreensão. E, por fim, obrigado aos demais que mesmo em pequenos detalhes contribuíram nessa jornada.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	7
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>O corpo feminino</b> .....	10
1.1. Pré-renascimento.. ..	13
1.2. Renascimento.....	15
1.3. Século XIX e XX .....	18
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>Ana Mendieta: O corpo, o feminino e a natureza</b> .....	24
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>Cindy Sherman: A subjetivação do corpo feminino</b> .....	35
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	44
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	46

## INTRODUÇÃO

O corpo feminino foi por muito tempo um território sinuoso, misterioso e ambíguo. Existia uma busca pela compreensão do feminino e como representá-lo, seja na esfera social, política ou artística. A maneira como eram vistos, na maior parte das vezes estava ligada ao olhar masculino, mas sabemos que o feminino tem autonomia para existir por si próprio.

Em seu artigo *“Por que não houve grandes mulheres artistas?”* Linda Nochlin escreve sobre como o papel da mulher dentro da história da arte sempre foi um desafio, pois seu lugar foi determinado por uma sociedade que sempre privilegiou os homens. Também se pode constatar a escassa presença de mulheres “notáveis” na arte, sendo um efeito da dominação masculina, que acabou estruturando as relações de poder e gênero na humanidade. Mesmo hoje quando sabemos que quando há presença feminina como protagonista, seja no ambiente social ou artístico, ela é pouco enfatizada, ainda às margens da história.

Na década 1960 ocorreu um período da explosão de movimentos sociais como, por exemplo, o movimento hippie e feminista, da contracultura, das passeatas pela paz, rupturas e quebra de paradigmas. Essa geração revolucionou os códigos morais, os costumes e a visão sobre a sexualidade, propondo novas formas de interpretação do mundo. Esses reflexos perpetuaram-se nas décadas seguintes, com a “substituição de controles e disciplinas externos aos indivíduos, por meio de controles e disciplinas internos, que aprofundaram as exigências sociais” (BOZON, 2004, p.152). Dito de outra forma, mais do que uma “revolução sexual”, o que ocorreu foi um processo de individualização de comportamentos e das regras, concomitante às transformações da sociedade, da família, por meio da separação entre procriação e sexualidade.

Nas décadas de 1970 e 1980, podemos observar uma certa continuidade desses movimentos, com cada vez mais enfoque na valorização da natureza, na busca por um estilo de vida alternativo, na luta pela paz (contra as guerras, conflitos e qualquer tipo de repressão), por respeito às minorias raciais e culturais, liberdade sexual, questionamentos com os princípios do capitalismo e economia de mercado, entre outros aspectos, que de uma maneira ou outra apareciam nas obras artísticas daquele momento, que dialogavam com essas ideias.



E é nesse contexto político-social em que estão inseridas as séries *Silhuetas* e *Árvore da vida* de Ana Mendieta e *Untitled Film Stills* de Cindy Sherman. Ambas as artistas em seus trabalhos utilizam de seus próprios corpos como matéria-prima, trazendo um novo olhar sobre o corpo feminino na história da arte. A partir dessas obras, essa pesquisa busca criar além de uma reflexão sobre a representação do corpo feminino, um diálogo entre as artistas que problematizaram seu próprio corpo dentro da sociedade. Ao tratar sobre o corpo vivo na arte, as artistas tecem questões sobre a body art, a representação e a banalização da imagem da mulher e as relações desses corpos como linguagem e performance, colocando assim o corpo feminino como protagonista.

Felizmente, hoje temos vários estudos sobre o feminino, seja ele no campo social, político, cultural ou artístico, mas cada vez mais é necessário dialogar sobre a mulher e sua posição na sociedade. Mendieta e Sherman são de uma época em que o mundo passava a ouvir a voz da mulher, entretanto, de lá para cá, parece que andamos a passos lentos. Logo, questões que ambas teciam nas suas séries escolhidas, como por exemplo: questões sobre nacionalidade e natureza, corpo e os estereótipos femininos, muitas vezes pejorativos, são questões também da nossa sociedade atual. Cada vez mais estão sendo discutidas, faladas, e encontrando resistências mas também espaços. A elaboração de discussões sobre o tema é necessária e importante para busca de uma sociedade mais igualitária, em que gênero não seja um determinante de poder.

Diante da atitude avaliadora, o corpo da mulher se fragmenta para acatar os olhares externos e comportar-se da maneira esperada, adoecendo profundamente. Tensões e conflitos permanentes se instalam, compulsões na busca por um corpo perfeito. Infelizmente isso pode ocorrer com todas se não refletirmos acerca dessas “amarras” culturais e sociais e desconstruirmos essas grades que impedem a livre expressão do que é o ser mulher para cada uma, valorizando e apoiando a busca do seu lugar no mundo. Não é preciso ficar nesse lugar congelado do feminino, há diversas possibilidades de repensar o impacto dessas construções.

De tal modo, como mulher acredito que é de relevância colaborar com diálogos sobre o tema e essas duas artistas utilizam os seus corpos para dar voz às mulheres, e assim eles deixam de ser apenas seus e passam a ser um instrumento de poder e força.

O primeiro capítulo desta pesquisa trata do corpo feminino e a mulher dentro da sociedade , bem como algumas reflexões dentro da história da arte, fazendo uma breve linha cronológica de como o corpo feminino era retratado dentro do campo das artes visuais. Além disso, o capítulo aborda os acontecimentos sociais, políticos e culturais das décadas de 1970 e 1980, épocas nas quais foram realizadas as obras aqui estudadas, para uma melhor compreensão das questões que as circundam.

Nos capítulos seguintes, estão presentes o principal foco desta pesquisa, que discorrerá sobre o corpo feminino a partir das questões sobre o seu cotidiano e vida, de modo direta ou indiretamente por cada artista em suas obras, criando diálogos que continuam pertinentes na sociedade atual.

No segundo capítulo, deixamos de observar o corpo feminino de forma mais ampla, e passamos a estudá-lo como estratégia, artifício, elemento e objeto de poder na série *Silhueta e Árvore da Vida* de Ana Mendieta, sua relação com corpo, arte e natureza .

O terceiro capítulo abordará a *Untitled Film Stills* de Cindy Sherman buscando compreender como a artista a partir de seu trabalho interroga a construção da “mulher” como identidade, por meio do protagonismo do corpo feminino que rebate os ideais de uma sociedade.

Ao final desta pesquisa busco compreender a dinâmica da representação do corpo feminino na história da arte e também discutir como as artistas trazem para as artes visuais uma nova percepção do fazer arte com seus próprios corpos, proporcionando voz e protagonismo para as mulheres. E assim criar uma reflexão do quanto a arte mudou em relação ao olhar para o feminino e o olhar feminino, mas que ainda há um grande caminho a se percorrer.

## CAPÍTULO 1- O corpo feminino

“Quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo, quer dizer, retomar por minha conta o drama que o transpassa e confundir-me com ele. Portanto, sou meu corpo.”

Merleau-Ponty<sup>1</sup>

Na história do feminino a dimensão da linguagem, do corpo e dos discursos são ferramentas de análise importantes. A linguagem e o visual não são só vocabulário, mas discurso que numa relação de saber e poder, constrói sentidos e nos subjetiva.

O primeiro discurso a ser utilizado para a designação dos papéis sexuais e sociais no ocidente é o da matriz filosófica grega. O discurso grego é seguido pelo religioso, através de seu mito de criação, com a expulsão de Adão e Eva do paraíso. Esta simbologia retratada no Velho Testamento foi, e muitas vezes ainda é, usada para designar papéis e posições de gênero, assim como para criar representações femininas. A Eva pecadora e a Virgem Maria assexuada, imagem dupla feminina, vêm desde sempre acompanhando a história corporal das mulheres. Quanto ao aspecto mítico, como apontado por Pauline Schmitt-Pantel<sup>2</sup>, até mesmo a idéia da “criação da mulher” a traz como introdutora da morte e do mal no mundo, o que pode ser visto nos relatos de criação de Pandora, na tradição grega, e de Eva, na tradição judaico-cristã. E talvez por ser a mulher sempre considerada a ‘pecadora’ da história, é que foram imputados tantos pudores na educação sexual das moças, quando lhes era negado o direito de obter conhecimentos acerca de sua sexualidade antes do casamento, mais precisamente a experiência sexual. Por causa desse tabu, a primeira relação sexual era vivenciada com culpa e vergonha.

Os fundadores dos vários discursos são geralmente homens, que representam, numa relação de poder, o gênero feminino. Discursos recorrentes, sábios ou populares, enraízam-se num conhecimento comum. A historiografia acompanhou esta compreensão do mundo e das coisas.

As palavras têm e fazem história, assim entendemos que, quando falamos do corpo da mulher, muitos significados antagônicos aparecem em nossas cabeças, enraizado nas construções culturais do que foi ou não permitido para as mulheres na história da sociedade,

---

<sup>1</sup> PONTY;1999: 269.

<sup>2</sup> PANTEL, 2009.

como o acesso ao espaço público, ao voto, ao controle de sua saúde, aos relacionamentos afetivos e sexuais. O corpo feminino e seu potencial de expressão foi por muito tempo impedido de autonomia e liberdade para viver suas emoções e prazeres, sendo controlado e vigiado pela sociedade através de normas e preconceitos que inferiorizaram as mulheres. Regras acerca da virgindade, casamento, amor e família foram alicerces que prenderam gerações de mulheres ao mundo privado, construindo uma noção de que olhar para seu corpo e suas vontades era algo ruim e reprovável. Esse momento histórico de extrema subordinação repercute até hoje, quando percebemos que uma mulher é julgada e avaliada a partir de seus desejos, seu comportamento, suas vestimentas e sua história.

Vemos também o quanto as questões acerca da sexualidade permeiam as relações de gênero, em que as mulheres precisam lutar pela apropriação desse aspecto em suas vidas, rompendo com moralidades, participando de movimentos reivindicatórios, lutando por uma educação abrangente e libertária<sup>3</sup>. Mesmo que o tema da sexualidade feminina apareça calado e restrito na história, é através dos primeiros ruídos corajosamente produzidos que se configuram as nuances de sua emancipação.

Para a autora Silvana Goellner, “o corpo é produto de uma construção cultural, social e histórica sobre o qual são conferidas diferentes marcas em diferentes tempos, espaços, conjunturas econômicas, grupos sociais, étnicos etc. Ou seja, não é algo dado a priori, nem mesmo é universal: é provisório, mutável e mutante, suscetível a inúmeras intervenções consoante o desenvolvimento científico e tecnológico de cada cultura, bem como suas leis, seus códigos morais e sua linguagem, visto que ele é construído também a partir daquilo que dele se diz. (...) Educa-se o corpo na escola e fora dela: na religião, na mídia, na medicina, nas normas jurídicas, enfim, em todos os espaços de socialização nos quais circulamos cotidianamente”. (GOELLNER, 2015)

Indo para o campo das artes visuais o corpo feminino é reconhecido como objeto do olhar e do desejo (aspectos também explorados na publicidade), mas aparece calado devido ao pudor que lhe é exigido como marca de feminilidade, pelo menos em algumas épocas pois ao longo do trabalho perceberemos que existe uma “batalha” e um rompimento em alguns momentos da história da arte, sendo este um dos pontos do próximo capítulo, onde nos aprofundaremos

---

<sup>3</sup> MATOS, 2004.

a questão do corpo feminino como protagonista nas obras das artistas Ana Mendieta e Cindy Sherman.

Na busca dessa representação da mulher ao longo da História da Arte, percebem-se as implicações ideológicas enfrentadas por elas em cada época. A mulher aparece segundo idealizações neutras ou contraditórias, elaboradas segundo os valores de cada momento histórico.

De qualquer maneira, em todas as sociedades, há sempre alguma idealização da figura feminina. Geralmente elas aparecem como arquétipos, isto é, imagem formadas no inconsciente coletivo da humanidade, que transmitem alguma informação ao longo de épocas. Muitas vezes, tais arquétipos femininos como já mencionamos nessa discussão são criados conforme a imaginação masculina.

A representação da mulher na arte surge como uma imagem da qual fazem parte atributos diversos, como: beleza física, formas generosas e maternais. São milhares as imagens femininas produzidas e criadas pela arte ao longo da história. Tais imagens sempre contribuíram com o papel da mulher em nossa sociedade tal como ele se revelava a cada novo período histórico.

Os primeiros objetos artísticos tinham uma função muito além de apenas adornar o corpo ou decorar cavernas, mas como tentativas de controlar ou aplacar as forças da natureza. Os símbolos de animais e de pessoas tinham significações sobrenaturais e poderes mágicos<sup>4</sup>. Existia uma forte ligação entre arte, natureza e sua força mística, o que mais tarde na arte vai ser explorado, por exemplo, na obra *Silhueta e Árvores da vida* de Ana Mendieta, nas quais a artista estabelece uma ligação com a natureza, em que a mesma representa para ela uma força materna, conforme veremos no próximo capítulo.

A partir de leituras de Argan<sup>5</sup>, Gombrich<sup>6</sup> e Jason<sup>7</sup>, traçaremos não uma linha cronológica, mas uma linha de obras relevantes na história da arte para o desenvolvimento dessa pesquisa divididas em quatro grupos: Pré-renascimento, Renascimento, Século XIX e Século XX, que será melhor trabalhado no próximo capítulo com as obras das artistas. Obras que de algum

---

<sup>4</sup> DIXSON, 2011.

<sup>5</sup> ARGAN, 1992.

<sup>6</sup> GOMBRICH, 2008.

<sup>7</sup> JASON, 2007.

modo mostram as diferentes versões do corpo feminino na história e o olhar que a sociedade tem para o mesmo. Depois desse breve estudo, analisaremos o protagonismo do corpo feminino presente nas obras de Mendieta e Sherman. É importante lembrar que as escolhas das obras apresentadas neste capítulo não são uma cronologia da História da Arte e nem de maior nível de conhecimento, mas obras que nos ajudem a desenvolver a discussão deste trabalho.

### 1.1. Pré-renascimento

De tal modo, começamos com a Vênus de Willendorf (FIG.1), icônica na questão da representação do corpo e figura feminina, pois foi uma das primeiras imagens conhecida da mulher na pré-história. Uma escultura feita em pedra com formas dos seios, quadris e ventre avantajados que podem ser entendidos simbolicamente como uma estatueta ligada a fecundidade. O desenho do seu corpo foge do que seria um corpo real, entretanto, a vênus nos apresenta a idealização da figura feminina. Provavelmente aspectos considerados importantes dentro daquela sociedade como, por exemplo, o ato de gerar a vida, faz com que essas características estejam presentes e em evidência na construção da escultura.



Figura 1: representação da escultura de Vênus de Willendorf.

Assim, a “Mulher de Willendorf”, como atualmente é conhecida, pode ser entendida como símbolo da mulher-mãe, da fertilidade, da vida, do alimento, ligada à terra como fonte

nutricional (arqueólogos afirmam que essa escultura é datada ao Período Paleolítico, quando os povos ainda não plantavam, mas colhiam e dependiam do que a natureza produzia).<sup>8</sup>

Possui teor erótico não apenas pela sua forma volumosa, mas também por ser portadora da energia vital e reprodutiva. Isso nos sugere uma possível veneração do homem a essa mulher. Irônico dizer que por muito tempo essa figura foi reconhecida com essa nomeação de vênus, entretanto, ao longo da história da arte percebemos a não semelhança com a imagem clássica de uma vênus. A partir dessa questão cria-se uma reflexão não apenas sobre a representação e idealização do feminino, mas a ideologia que a acerca.

A representação dessa mulher, entendida como vênus, aparece tanto na pintura como na escultura, desde da antiguidade clássica, como objeto de veneração. Esse corpo feminino vai adquirindo silhuetas mais mundanas. São mulheres modelos, distantes do binômio vida/morte (mas à frente veremos representações das Sheela-na-Gigs e Coatlicue), mas aparecem como a idealização da sexualidade humana, dividida por dois símbolos: alma e corpo. Ambas as vênus, a de Willendorf e as outras representações da deusa Vênus, são admiradas, veneradas e endeusadas, porém essa idealização da mulher vista como a vênus clássica é idealizada na delicadeza e fragilidade, e mais realista no sentido da representação da anatomia do corpo.

A figura feminina está, muitas vezes, ligada à dicotomia entre vida e morte. Entre os séculos XI e XII, aparecem as Sheela-na-Gigs que são talhas figurativas de mulheres nuas mostrando uma vulva exagerada e às vezes junto a figuras masculinas. Foram encontradas principalmente nas igrejas, castelos e outras edificações, especialmente nas regiões que hoje são a Irlanda e Grã-Bretanha. Revelando a vulva com as próprias mãos, ela impõe o seu interior mais profundo, misterioso, escuro e ameaçador que é o ventre feminino. Mais uma vez voltando à ideia da mulher portadora da vida, mas ao mesmo tempo essa força onipresente feminina gera um desconforto pelo desconhecido. As Sheelas geralmente inspiravam o medo, ao lembrar que todo aquele que nasce de um ventre está fadado a um tempo finito, com começo (nascimento) e fim (morte).

Não é incomum a figura da mulher estar relacionada com o mistério e a ambiguidade, ao longo da história esse aspecto repete-se de diversas maneiras, explorando-se esse lado místico. Na cultura pré-colombiana, “Coatlicue” (FIG.3) é uma escultura feminina que

---

<sup>8</sup> DIXSON, 2011.

representa a deusa mãe dos mexicas. É considerada a deusa da terra, na mitologia asteca, a deusa da vida e da morte, mãe dos deuses, da lua e das estrelas. Na arte pré-colombiana muitos de seus objetos têm funções, em geral mágica ou religiosa, mas há artigos simplesmente belos, criados para decoração. O que mais uma vez nos lembra a Vênus de Willendorf, e a Sheelah-na-Giggs.



Figura 3: escultura da Coatlicue.

## 1.2. Renascimento

Ao lado de representações de mulheres diversas (aristocratas, serviçais, religiosas, esposas e mães), a figura feminina vai sendo destituída de seu significado primordial como portal entre a vida e a morte e passa a associar-se aos poderes econômicos e sociais mundanos. O



nascimento de Vênus, de Botticelli (FIG.2), uma das mais famosas vênus, se distingue da vênus de Willendorf por sua silhueta e pelos ideais que transmite. Não se pode dizer que existiu uma evolução na representação (até porque a história da arte é muito mais complexa do que uma linearidade), mas o grande problema talvez esteja no valor atribuído ao que seria uma mulher-vênus.



Figura 2 : Sandro Botticelli- O Nascimento de Vênus, 1484-1486.

Na Alta Renascença, a maioria das representações, pinturas e esculturas, procuravam estar de acordo com as proporções humanas, guardando certo rigor científico associado à intenção religiosa, mas o corpo e a beleza física ganham importância histórica. Modelos da beleza feminina ideal sofrem transformações. A silhueta e o rosto femininos passam a expressar um aspecto de nobreza dando origem a novos padrões de aparência e gosto. Detalhe curioso é que O Nascimento da Vênus de Botticelli é anterior a essa fase do renascimento, mas ainda sendo renascentista, cria uma ruptura com esse padrão de temas religiosos, sua obra tem o tema mitológico.

Nas esculturas, a mulher passa a ser retratada na forma de busto ou estátua quando tinha alguma importância histórica, mas isto só acontecia quando ela estava de alguma maneira ligada a uma figura masculina.

Os destaques ficam para as imagens da Virgem Maria e de Eva que simbolizavam a maternidade e o pecado (mais uma vez aparecendo aspecto de uma “divindade”). Mas Eva não representava algo negativo. Do ponto de vista da filosofia cristã, o pecado nada mais é do que a aquisição da consciência de que temos um corpo e de que esse corpo é falível e, aí sim, suscetível a ações que podem prejudicar a pureza da alma. Eva não representa a luxúria, mas todos os pecados num mesmo corpo<sup>9</sup>. Mesmo assim, aqui ainda se fala de um corpo-mulher simbólico, um ícone. Esse símbolo abraça todos os significados, inter-relacionando sexo à existência humana.

Já a dama aristocrática era estreita de ancas e de seios pequenos, dá lugar, nos finais do século XV e durante o século XVI, a um modelo de beleza feminina mais roliço, de ancas largas e seios generosos e essa imagem irá se manter até finais do século XVIII. Exemplo dessa representação é o retrato de “Monalisa” de Leonardo da Vinci (FIG. 4) e as “Madonas” de Rafael. Também observamos os ideais de beleza da sociedade renascentistas.

---

<sup>9</sup> PANTEL, 2009.



Figura 4: Leonardo Da Vinci- Monalisa, 1503.

### 1.3. Século XIX e XX

O corpo feminino ora está vestido, ora está nu. Ao lado de retrato, respeitoso, “odaliscas” e “cortesãs”, por exemplo, a Grande Odalisca de Ingres (1814) que tem um forte vínculo com o oriente e uma aura erótica criada em torno da figura da odalisca que habita os haréns, ela ocupa o quadro e busca sair dele pela sua dimensão proposta ao seduzir pela forma<sup>10</sup>. Mesmo

---

<sup>10</sup> COLI, 2010.

com o protagonismo da figura, ela ainda é estritamente ligada a ideia de erotização, o corpo passa a se oferecer como objeto de prazer igualmente estético, como objeto de consumo.

Retira do corpo-mulher toda a sua idealidade mítica e simbólica, resta, de um lado, segundo a visão de uma sociedade patriarcal, a mulher-decorativa, feita para exibição e manutenção de status social e de outro, a mulher-sexo, submissa à libido dos homens. Ambas têm em comum a perda da aura simbólica que antes envolvia esses corpos e que denota uma certa consideração por suas qualidades humanas.

No século XIX, além do campo das artes plásticas, nas artes gráficas artista como Alphonse Mucha (FIG.5) popularizam assim os cartazes e suas ilustrações. Com traços bem delineados, muitos detalhes e estampas coloridas, suas mulheres eram cheias de erotismo. Mulheres com indumentárias que brincavam com a imaginação do espectador, cujos os contornos eram suaves e apareciam quase flutuando pela superfície do pôster. Também possuíam penteados bem trabalhados, luxuosos e sensuais, repletos de adornos. O fundo desses posters eram preenchidos por formas curvilíneas, ornamentos, flores e motivos geométricos que se repetiam. Essas linhas sinuosas traziam um olhar sensual à mulher representada<sup>11</sup>. Desse modo, podemos identificar uma certa erotização do corpo feminino, dando a este mais uma vez esse lugar.

---

<sup>11</sup> ULMER, 2006.



Figura 5: Alphonse Mucha- Verão, 1896.

No final do século XIX, o simbolismo e o impressionismo anunciavam o fim da pintura como “janela” para o mundo “real”. O corpo feminino, majoritariamente tratado, mais uma vez, como objeto sensual, estava ligado às propostas de representação da vida ao ar livre, em meio à luz natural como, por exemplo, nas pinceladas de Manet. Ou relacionado à expressão masculina: a vida íntima, sexualidade e erotismo entre outras características. Como, por exemplo, o expressionismo, principalmente o momento conhecido como Die Brücke (A Ponte), que retratava a atualidade social do artista com incidência na vida burguesa e na marginalidade.

No século XX a representação feminina aparece relacionada aos primeiros movimentos de emancipação da mulher, o feminismo ganha cada vez mais voz dentro da sociedade e começaremos a presenciar uma mulher diferente, não apenas aquela mulher “restrita” a sensualidade, o místico, às forças da natureza, à divindade, mas uma mulher também empoderada que sabe o seu espaço na sociedade e atribui ao seu corpo uma voz.

Nos diários impressos, as mulheres aparecem como mãe ou esposa nas anedotas de diversão familiar, mas também como heroína moderna e ousada. Assim, a mulher deixa de ser vista como centro do binômio sagrado/pecado, para tornar-se humana. Essa mulher do século XX se distancia, por exemplo, da Vênus de Boticelli, a ela é atribuído um novo significado. Ela continua sendo “deusa”, sensual, sagrada e com pecados, porém entre todas essas características existem outros anseios e virtudes, não apenas um ideal de perfeição de sua época.

A partir dos anos 30, ao lado de imagens de mulheres ainda ligadas ao homem, algumas surgem como personagens que se impõem em certas situações. Como, por exemplo, a criação da “Mulher Maravilha”<sup>12</sup>, no início dos anos 40, surge para fomentar, em ambos os sexos, o espírito de luta, através da metafórica representação do herói superpoderoso e, a partir desta imagem, são geradas novas mulheres poderosas periodicamente. Primeiro como mulheres-deusas, carregadas de forças místicas (voltando novamente a ideia da mulher estar ligada com o místico, a força sobrenatural), intuitivas e obscuras, nesse caso destacam-se fadas, bruxas e sereias, depois como mulheres lutadoras e heroínas, capazes de administrar diversos afazeres ao mesmo tempo e ainda agirem como administradoras de lares e da família. Ou seja, mesmo quando a mulher rompe com a imagem masculina e ganha uma certa autonomia, ela ainda permanece conectada com o lado misterioso e enigmático, como o caso da Pandora. A mulher continua sendo suscetível a um pensamento além dela, do seu corpo é subtraído seu poder e sua voz.

A mulher do pós década de 1960 torna-se de certo modo mais independente, passa a participar mais ativamente da construção da sociedade (a eclosão do movimento feminista), buscando romper barreiras, quebrar paradigmas. A mulher assume um papel central e, o seu corpo ganha força e se converte em um instrumento para sua luta, onde artistas mulheres se utilizam deles para dar vozes sobre questões que muitas vezes não são ouvidas, relacionadas ao universo feminino e sobre ser mulher nessa sociedade.

Ao longo desse breve passar pela história da arte, observamos que a representação feminina está associada aos elementos da natureza, com o lado oculto e místico, com os ideais sociais, políticos e de beleza de uma determinada época e sociedade e com os aspectos religiosos. E

---

<sup>12</sup> LEPORE, 2014.

muitas das grandes pinturas e esculturas que conhecemos estão muitas vezes ligadas ao olhar e à produção masculina. A partir da leitura do artigo *Por que não houve grandes mulheres artistas?* da historiadora Linda Nochlin, a nossa percepção de como as coisas são no mundo está condicionada e deturpada pela forma como enunciamos as questões e cabe a nós nos perguntarmos quem está formulando essas questões e a que propósito elas servem.

Assim a questão das mulheres nas artes não deve ser vista pelos olhos de uma elite predominantemente masculina, mas no lugar disso, "as mulheres devem se conceber potencialmente - se não efetivamente - como sujeitos iguais, e devem estar dispostas a olhar para os fatos de sua condição cara a cara, sem vitimização ou alienação" (p. 10-11). Segundo a historiadora, de fato não houve nenhuma grande mulher artista como "não houve também nenhum grande pianista de jazz lituano ou um grande tenista esquimó, e não importa o quanto queríamos que tivesse existido. [...] não existem mulheres equivalentes a Michelangelo, Rembrandt, Delacroix, Cézanne, Picasso ou Matisse, ou mesmo nos tempos recentes a Kooning ou Warhol, assim como não há afroamericanos equivalentes aos mesmos." (p. 8) Se existissem, pelo que então as feministas estariam lutando?

As coisas nas artes e em outras áreas são desestimulantes e opressivas "para todos aqueles que, assim como as mulheres, não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente de classe média e acima de tudo homens" (p. 8), diz a autora. E o problema não estaria em nossos hormônios ou qualquer outro traço biológico ou psicológico, mas sim nas instituições e em nossa educação. Por isso existe uma necessidade de continuar estudando e buscando elucidar cada vez mais esse olhar e protagonismo feminino na história da arte.

O corpo feminino na arte esteve muito ligado com a questão da divindade, misticismo, com a sociedade, entretanto ao longo da pesquisa observaremos que ele não deixou essas ideias, porém o corpo ganhou maior protagonismo.

Nos próximos capítulos, abordaremos com mais ênfase a ideia do protagonismo feminino com as artistas Ana Mendieta (série *Silhuetas e Árvores da Vida*) e Cindy Sherman (série *Untitled Film Stills*). Ambas artistas trabalham com os seu corpos femininos dando voz às suas emoções, problemas e sua independência, e de suma importância olhar para esses

trabalhos, pois são representações femininas feitas por mulheres, sujeitas aos paradigmas impostos pela sociedade.



## CAPÍTULO 2- Ana Mendieta: Corpo, Natureza e Arte

*"La exploración en mi arte "entre" la relación mía con la naturaleza ha sido el evidente resultado del despojamiento de mi patria durante mi adolescencia. La fabricación de mi silueta en la naturaleza guarda (hace) la transición entre mi patria y mi nuevo hogar. Ésta ha sido una manera de reclamar mis raíces para convertirme en una con la naturaleza. Aunque la cultura en la cual vivo es parte de mí, mis raíces e identidad cultural son resultado de mi herencia Cubana."*<sup>13</sup>

Neste capítulo abordaremos as séries *Silhuetas* e *Árvore da vida* da artista Ana Mendieta. Ambas as séries e suas obras relacionam-se pela sua ligação entre o corpo feminino e a natureza e sua força materna. Nesses trabalhos, Mendieta “brinca” com o visível e o invisível de suas silhuetas, sua bordas e impressões.

Nascida em Cuba em 1948, Mendieta migrou para os Estados Unidos quando criança devido à situação política de seu país de origem, e muito de seu trabalho é obliquamente assombrado pelo sentimento de deslocamento do exílio, ao mesmo tempo em que reflete sua posição como minoria em um mundo das artes dominado por homens. Desde o início, as ideias de transitoriedade, ausência, violência, pertencimento e uma identidade em fluxo dialogam com a sua arte, que se estendeu através de práticas associadas à arte corporal, performance, escultura, fotografia e cinema. Em seu âmago estava o uso recorrente de seu próprio corpo - seus traços físicos e fotográficos - e seu interesse em locais marginais ao ar livre e materiais elementares. “Estou entre duas culturas”<sup>14</sup> dizia a artista sobre a sua vida e arte. Essa experiência do deslocamento é considerada muito significativa para seu processo de compreensão da própria diferença.

Para ela o grande campo de experimentação da incontrolável explosão artística se constituía em seu próprio corpo. Através dele, Mendieta poderia unir sua cultura de raiz à sua cultura por destino, aproximando-se de sua real identidade. “Até onde sou dona do meu próprio corpo?” é a pergunta que uma mulher se faz. “Você é livre” Mendieta responde mesmo que sendo somente na arte. A artista dá voz ao corpo, ele passa a ser um instrumento em que são

---

<sup>13</sup> MENDIETA, Ana. Apud KOZOLGHYK, (s/d)

<sup>14</sup> MENDIETA, Ana. Apud BRETT, Guy. op. cit., loc. cit.

colocadas as questões que a impulsionam. Mendieta é a prova de superação e resistência na luta dos direitos feministas porém, mais que isso, dos direitos humanos.

A série *Silhuetas* (1973-1980) e *Árvore da vida* (1977) são obras que propõem um diálogo entre o corpo feminino, baseado na silhueta da própria artista, com a natureza, buscando ações para reintegrar seu corpo à fonte materna. Como mencionamos no primeiro capítulo, a representação feminina, por muitas vezes está associada com o aspecto misterioso, e em seus trabalhos sua relação com a arte está ligada com a história do seu sujeito, a sua vida, o seu corpo feminino e a natureza, esse ciclo está presente na suas obras com a marcação de suas silhuetas com elementos naturais, sugerindo um sentido espiritual e místico nessa conexão do corpo na natureza.

Centenas de fotos coloridas documentaram ações em que a artista usou seu corpo e materiais naturais para evocar uma força cósmica feminina, como em *Silhueta Sangrenta* (FIG. 6). Em outra obra, realizada em Miami, nos Estados Unidos, por exemplo, chamadas saem da terra moldada em forma de silhueta feminina. Em *Flowers on body* (FIG. 7), realizada em Oxaca, México, em 1976, a forma feminina é demarcada por uma massa de flores vermelhas, inspirada na tradição local de demarcar áreas inteiras com pétalas de flores coloridas.



Figura 6: Silhueta Sangrenta, série Silhueta, 1975.

Para a ela, sua arte era a maneira como ela resgatava os vínculos que a uniam ao universo. Através das “esculturas terra-corpo”, ela tornava-se parte da terra, uma extensão da natureza, e, a natureza, uma extensão dela. Ela chamou suas esculturas corpos-terra simbolicamente de retorno à fonte maternal. Esse ato obsessivo de reafirmar seus laços com a terra remetia a uma reativação de crenças primitivas baseadas numa onipresente força feminina.



Figura 7: “Flowers on body”, da série Silhueta, 1975.

Mendieta atua marcando sua silhueta em diversos tipos de solos, como: terra batida, lama, areia, chão gramado, solo rochoso, vegetação rasteira e, inclusive, em água e fogo (FIG. 8), mais um elemento para delimitar essa silhueta que compunha suas obras: preencheu os limites de seu corpo com pólvora e ateou fogo. Foram feitos registros daquela silhueta em chamas e as cinzas que restaram daquele corpo. Com o uso desses materiais naturais, a artista promove um diálogo direto entre a natureza e o humano. Somos iguais perante a natureza. Instância essa que permanece acesa dentro de uma realidade esquecida. Dessa maneira ela se funde ao ambiente, não tendo realizado uma ação de modificação da natureza agressivamente. Ela permite a ação da natureza sobre sua obra, ao mesmo tempo em que age

sobre a natureza. As inscrições e as marcas que realiza com seu corpo lembram inscrições, desenhos e registros de culturas ancestrais latino-americanas. Segundo Mendieta, “mergulhar no México foi como voltar às origens, como conseguir um pouco de magia pelo simples fato de estar lá”<sup>15</sup>. Mais uma vez, mencionando o primeiro capítulo, a história da “Coatlicue”, uma escultura pré-colombiana, uma figura mística ligada à vida e à morte, Mendieta mergulha nesse universo e traz um elo entre arte, corpo, escultura e natureza.



Figura 8: Ana Mendieta- Série Silhueta/Fogo, 1975

Nos anos de 1980, Mendieta publica no jornal feminista americano *Heresia* seu trabalho intitulado “A Vênus Negra”<sup>16</sup>, onde apresenta uma imagem da sua série Silhueta associada a um texto sobre a lenda cubana da Vênus Negra. A silhueta escura, borrada com contornos imprecisos chamuscada pelo fogo, muito se assemelha às outras produzidas nesta série ou na série *Árvore da vida*, onde seu corpo se esconde e se faz pelo vazio, mas o que chama a atenção é a associação da lenda à vênus, suas silhuetas e o que sempre vimos como a representação feminina de vênus. Refletimos sobre a Vênus de Willendorf, a Vênus de Botticelli e a Vênus Negra e a silhueta de Mendieta atribuída a esta lenda (entre outras vênus são estas que aparecem no trabalho), todas são diferentes uma da outra, além do nome, talvez o outro único fator comum entre elas é a representação do corpo feminino. Como Fracischetti diz em seu artigo, “muitas dessas figuras de Vênus foram pintadas por homens, e

<sup>15</sup> MENDIETA, Ana. Apud BRETT, Guy. op. cit., p.23

<sup>16</sup> FRANCISCHETTI, 2009.

nelas encontramos a visão de um homem de determinada época sobre a mulher.” Mendieta traz uma nova maneira a respeito da figura do feminino.

Em outro trabalho intitulado *Árvore da Vida*, realizado em Old Man’s Creek, em Iowa nos Estados Unidos, Mendieta está corporalmente presente, coberta de lama e gravetos, estranhamente transformada em algo além de si mesma, em pé e com os braços levantados e abertos, em frente a uma enorme árvore, fundindo-se a ela (FIG.9). Em outra árvore, ela realizou sua silhueta com gravetos e vegetação (FIG.10). Ela relaciona-se com a natureza, e de certo modo sente-se parte do natural por um momento e deixa seu rastro, a marca de seu corpo, como se fosse uma pegada.



Figura 9: Ana Mendieta- Sem Título/Série *Árvore da vida*, 1977.

Segundo Mendieta, seu trabalho era resultado de um trauma originado do fato da artista ter sido retirada, na adolescência, de Cuba, sua terra natal. Por isso, está implícito em seu trabalho o anseio de reconectar-se com sua infância, em Cuba. Em uma entrevista, republicada no Guia da 27ª Bienal de São Paulo, a artista nos relata a experiência arrasadora que foi para ela chegar nos Estados Unidos, onde se sentiu deslocada e distante de tudo. Segundo a artista, a experiência do deslocamento, da distância e das diferenças levou-a a buscar lugares com os quais pudesse se identificar. “Sinto-me tomada pela sensação de ter sido arrancada do útero (a natureza). A arte é a forma pela qual restabeleço minhas ligações com o universo. É um retorno à origem maternal”. Essa síntese de aspectos da cultura natal uniu-se aos aspectos da cultura adotada nos Estados Unidos e também de um poderoso senso de identidade sexual.

Ela insere sua presença na paisagem através de uma extensa gama de meios, materiais e métodos. A inscrição da forma feminina na paisagem foi realizada em lama, pedras, terra, em troncos de árvores, juntamente com folhas, musgos ou flores, manchados com sangue. Mendieta vivencia uma intensa relação com os quatro elementos: água, terra, fogo e ar. O sangue também é um elemento importante em seu repertório, associado às idéias de purificação e sacrifício.



Figura 10: Ana Mendieta- Sem Título/Série Árvore da vida, 1978.

Mendieta utilizou a imagem de suas ações tanto para analisar seus sentimentos sobre sua situação de exílio, quanto para fazer um diálogo entre o corpo feminino e a paisagem (FIG.11). Em seus trabalhos, o corpo feminino é apresentado como uma presença fugaz, uma encarnação dos ciclos cósmicos da criação, destruição e transformação. Quando Mendieta diz que busca se integrar à natureza, não necessariamente a artista compartilha dos discursos que entendem o “ser feminino” como biologicamente dado. Torna-se importante buscar compreender o imaginário “ecológico” das religiosidades por ela estudadas, como também as maneiras como as antigas culturas por ela evocadas entendiam o corpo e seu funcionamento.



Figura 11: Ana Mendieta- Sem Título/Série Silhueta, 1976.

Algumas críticas são direcionadas aos seus trabalhos, em alguns casos considerados “essencialistas”, pelo fato da artista estabelecer uma relação entre seu corpo e a natureza. Percebo que o desejo de “fusão” com o meio natural em Mendieta signifique mais um desejo de comunhão do que uma associação ingênua do corpo com o meio natural. Mesmo quando a artista diz sentir a sensação de ter sido arrancada do seu lugar. A arte é o caminho no qual ela reconecta-se com o universo e o lado maternal. Tal referência à maternidade é dotada de uma maior complexidade por ser “um aspecto daquilo que Lucy Lippard denominou a ‘integração cultural’ de Ana Mendieta”<sup>17</sup>. Como afirma Brett, o desejo de “fusão com o universo” é comum em religiosidades como aquelas das quais Mendieta incorpora elementos iconográficos e místicos - religiosidades afro-cubanas.

---

<sup>17</sup> BRETT, Guy. op. cit., p.37





Figura 12: “Sem título”, da série Silhueta, de 1976.

Percebe-se no trabalho de Mendieta uma afirmação celebrante do corpo feminino como fonte primeira da vida e da sexualidade. As obras sustentam-se como uma mediação extensa sobre a experiência de viver como uma artista mulher em um corpo de mulher, transmitindo sentimentos de perda, vulnerabilidade e alienação, mas também guiada por poder e conexão com a natureza, o que torna a obra da artista ainda mais forte no olhar feminino, ainda mais se nos lembrarmos de sua trágica e polêmica morte<sup>18</sup>. Também apresenta um caminho no qual a identidade de uma mulher é sempre experimentada e articulada em relação a outros aspectos de uma identidade, incluindo, e não se limitando a nacionalidade, raça, etnia e classe. Mas a inserção do corpo da artista na paisagem, coberto de lama, flores, terra, gravetos, e, mais tarde, com sua forma moldada ou cavada, lembram representações ligadas às suas origens ao invés de uma presença atual do corpo. Isso era uma forma da artista retornar à infância e a suas raízes. “Esse retorno físico tem a ver com os mitos e lendas cubanas presentes em suas memórias de criança. Para ela, essas memórias visualizavam um

<sup>18</sup> Em 1985, Mendieta morreu após cair de seu apartamento no 34o andar em Nova York. Sua morte ficou sem esclarecimento definitivo, as hipóteses possíveis são de acidente, suicídio ou assassinato. Algumas das hipóteses indicavam que seu marido Carl Andre a teria empurrado da janela após uma discussão. Não houve testemunha visual, entretanto, os vizinhos ouviram a artista gritando. Porém Carl Andre foi absolvido e o inquérito policial decidiu concluir que Ana havia se suicidado ou caído acidentalmente.

retrato animista da natureza e característico”, segundo Jonathan Fineberg, da Religião Santería, “um sincretismo entre o catolicismo e as práticas ocultas de personificação mágica da natureza, que chegaram à Cuba, através dos primeiros escravos Yorubá, que foram levados à ilha, no início do século XVI”(FINEBERG, 2000, p. 349).



Figura 13: Ana Mendieta- Sem Título/Série Silhueta, 1979.

Tanto na celebração do corpo feminino, quanto por sua autoridade sobre a representação de seu próprio corpo, seu trabalho é conscientemente uma declaração feminista. Além da temática do feminismo continuar a ter um papel importante em seu trabalho, outros aspectos da rica exploração de sua própria identidade e sua sensibilidade única dos materiais em sua natural localidade devem também ser valorizados.

Demonstra de forma persuasiva que sua arte, embora muito enraizada nas preocupações de seus dias, mantém uma ligação com o nosso momento presente. Seu trabalho continua a perturbar, influenciar e desafiando os limites do discurso de arte de seu tempo. O corpo de Mendieta desapareceu de suas obras de arte, e trazendo um sentimento ao mesmo tempo primitivo, pagão e feminino, entretanto, em contrapartida, o seu corpo adquire potência e deixando de ser apenas o seu corpo feminino. Seu corpo vai além da dimensão individual e

torna-se um instrumento que dá voz a todos os seus anseios, ao utilizar de todas as prerrogativas de sua história de vida. Mendieta através do seu corpo, ou melhor, da sua silhueta assume o como ferramenta nos diálogos seja dentro ou não da história da arte.

### CAPÍTULO 3- Cindy Sherman: A subjetivação do corpo feminino

“No momento em que as mulheres usam seu próprio corpo na arte, estão usando na verdade o seu próprio ser, fator psicológico da maior relevância, pois assim convertem o seu rosto e o seu corpo de objeto a sujeito”. Lucy Lippard<sup>19</sup>.

Neste capítulo abordaremos a obra *Untitled Film Stills* da artista Cindy Sherman para tratar da questão do protagonismo do corpo feminino, passando pelos estereótipos da representação da mulher na sociedade e procurando compreender a mudança de perspectiva do olhar feminino, a expressividade de seu trabalho que nas suas impressões transpassadas para os papéis fotográficos brinca de mostrar e ocultar a idealização do feminino.

Entre 1977 e 1980, Cindy Sherman (1954-) realizou a série de setenta imagens intituladas *Untitled Film Stills* (no português, em uma tradução, *Cenas de Filme Sem Título*), numeradas de 1 a 84<sup>20</sup> em ordem não cronológica em que a própria artista se mostra em poses e situações de uma variedade de personagens femininos estereotipados, sempre utilizando “disfarce” e “simulação”, imitando, mesmo que não se possa de imediato identificá-los, fotogramas de filmes da *nouvelle vague* francês, do neo-realismo italianos, de Hitchcock, produções classe B de Hollywood, a fotonovela, a imprensa sensacionalista e a televisão, em uma referência aos anos 1950.

Sua série cria um jogo com os limites entre visível e o invisível, explorando uma poética de interrogar a construção da “mulher” como identidade. As imagens de Sherman são encenações inteiramente concebidas, interpretadas e fotografadas por ela, fazendo referência ao imaginário popular e de certo modo uma crítica àquela sociedade norte-americana. A artista apropria-se de seu corpo para constituir tais personagens, ele é vestido, caracterizado para dar vida a elas. Diferentemente da obra de Mendieta, Sherman utiliza da totalidade de seu corpo para reviver e questionar os estereótipos ligados à figura da mulher, entretanto

<sup>19</sup> Trecho de Ana Mendieta (1948-1985) *Art in America*, 1985, p. 190, de Lucy Lippard.

<sup>20</sup> A diferença entre o número de imagens e sua numeração é a existência de uma lacuna- não existem as imagens de número 66 a 81- e de um desdobramento- há uma imagem de número 27 e outra de número 27b. A numeração ocorre, em parte, da necessidade de identificar as imagens nas exposições, não obedecendo uma ordem cronológica. Informações obtidas a partir do texto de Marcelo R. S. Ribeiro, em *A Imagem como experiência em Untitled Film Stills*, periódico UFC, Revista Passagens.

ambas apropriam-se de seus corpos femininos. Nessa série, predominam as fotografias de pequeno formato em preto e branco. Geralmente, nas imagens aparece uma figura sozinha numa cena de cotidiano. Sherman pretendeu realizar um inventário visual de estereótipos da solidão e das frustrações da mulher submissa à autoridade de um olhar onipresente.



Figura 14: Cindy Sherman- Untitled Film Stills, número 3, 1977.

Em uma narrativa de suas imagens-obras, encontramos reclusas em seu interior, todas essas mulheres estão submetidas às tarefas domésticas (Sem Título nº3) (FIG.14). Mesmo na expectativa de realizar seus desejos, são declaradamente reprimidas (Sem Título nº14). Pode-se ver ainda uma possível mulher largada em sua cama (Sem Título nº6) (FIG.15), uma jovem ingênua sonhando com o príncipe encantado (Sem Título nº34), uma mulher com roupas de baixo com uma taça de martini (Sem Título nº7) (FIG.16), a dona de casa abastada em apartamentos confortáveis, mas completamente entediada (Sem Título nº11), a mulher em lágrimas diante de um copo vazio (Sem Título nº27), até mesmo a mulher espancada (Sem Título nº30).



Figura 15:

Cindy Sherman- Untitled Film Stills, número 6, 1977.

Ao sair do interior doméstico, elas são sedutoras como a jovem livreira (Sem Título nº13)(FIG.17), ou inconsistentes como a caroneira (Sem Título nº48). Algumas são como a

jovem secretária (Sem Título nº21), para as quais sua função é o que prevalece. Outras encontram-se mergulhadas nas arquiteturas frias e imponentes da cidade (Sem Título nº63). As referências são cuidadosamente generalizadas, “mas Sherman apresenta as mulheres estadunidenses de sua geração, em geral e a si mesma, como produtos de uma cultura saturada de imagens hollywoodianas e, por meio destas, como vítimas da falsidade dos valores vigentes em Hollywood” (LUCIE SMITH, 2006, p.193). As mulheres estão sempre sob dominação de um olhar e de um poder anônimo, supostamente masculino, e é isso que revela essa série de imagens conceituais. “Produtos do desejo e do olhar masculino, esses estereótipos substituem o poder e o controle que a sociedade patriarcal exerce sobre as mulheres— suas energias, suas atividades, suas emoções, seus desejos, seus corpos.”(ROUILLÉ, 2009, p.376-377)



Figura 16: Cindy Sherman- Untitled Film Stills, número 7, 1978.

Nesse jogo com os números das fotos em suas exposições, como dito anteriormente, a artista embaralhando a ordem numérica torna capaz de organizar e ao mesmo tempo perturbar qualquer sentido de continuidade linear entre as imagens. Sherman escreve: “Sempre que monto qualquer das Film Stills em um grupo, ou as ordeno neste livro, por exemplo, tento destruir qualquer sentido de um contínuo; eu quero que as personagens pareçam diferentes.”<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> SHERMAN, p. 7, 2003.



Assim, Sherman “brinca” com a criação de seus personagens, ao mesmo tempo que podemos observar que existe uma crítica à construção da ideia de mulher por meio do uso dos estereótipos.

Nos anos 1970 observa-se o fortalecimento do movimento feminista, que reivindica direitos civis e políticos iguais para as mulheres. Uma geração pós 1960 que revolucionou os códigos morais, os costumes e a visão sobre a sexualidade. A chamada “revolução sexual” ocorrida nos anos de 1960 não significou apenas uma “liberação” das normas de condutas sexuais, mas propõe novas formas de interpretações do mundo.

É nesse ambiente que sua produção se encontra, *Untitled Film Stills* se utiliza do jogo de mostrar e ocultar, mas dando destaque ao protagonismo do corpo feminino.

De fato, as variadas figuras representam a própria artista, ela se faz invisível, se traveste e se mascara e assim constrói personagens como forma de existência:

Então bem antes das Film Stills eu já estava me usando nas obras, tornando-me personagens, embora às vezes eu nem tivesse pensando em como documentá-las- era como fazer esboços (sketching), eu brincava com maquiagem por um tempo só para ver onde isso me levava.<sup>22</sup>

Deixando a sua imaginação voar livremente numa grande quantidade de papéis, ela manteve a sua própria identidade por trás da máscara adotada, não revelando nada de sua personalidade, mas utilizando do seu corpo, que por si só é completo de potencial de discursos, como um instrumento essencial na sua obra. Entretanto, os seus personagens femininos não representam uma interioridade, mas absorvem e devolvem para o meio os seus posicionamentos (os estereótipos). Os seus retratos rasuram o sujeito. Existe a dicotomia da artista mulher e suas diferentes personas que rebatem os ideais femininos da sociedade, porém suas relações são tão intrínsecas que ambas tornam-se um único sujeito de diferentes facetas.

As imagens femininas de Sherman de maneira minuciosa apontam criticamente as ideias que a sociedade contemporânea a ela faz em relação à figura da mulher. No primeiro capítulo, abordamos a imagem da *Monalisa* de Leonardo da Vinci e *O Verão* de Alphonse Mucha.

---

<sup>22</sup> SHERMAN, 2003 apud RIBEIRO, 2017, p. 5-6.

Ambas as pinturas foram realizadas por homens e nos mostram os ideais que a sociedade impõe às suas mulheres, ambas tornam-se modelos e objetos de desejo. Entre as pinturas de Vinci, Mucha e as fotografias de Sherman há um grande espaço de tempo e de história, entretanto, já notamos que há uma vontade distinta de olhar para a história da arte pelo que propunha o trabalho de Cindy Sherman, um olhar que questiona os valores ideológicos pertencentes a sociedade norte-americana, mas que também ironiza a narrativa criada na história da arte que privilegia a perspectiva masculina na arte de maneira geral. Também no primeiro capítulo usamos como exemplo a criação da Mulher Maravilha e como ela responde aos anseios de uma sociedade. As suas personagens (Sherman) “livres” de superpoderes incorporam estereótipos difundidos pela sociedade (principalmente no cinema, de onde retira a essência do seu trabalho) e as questões que as imagens abrigam são refletidas como respostas desses ideais.

Apesar da ausência de uma intenção política deliberada no processo de criação das imagens, como a própria artista diz: “ eu não pensei no que estava fazendo como algo político: para mim, era uma maneira de retirar o melhor daquilo que gostava de fazer privadamente, que era me fantasiar e me travestir” (SHERMAN, 2003, p.12), não há como negar que as imagens concebidas carregam problemas de política de identidade.

*Untitled Film Stills* é crítico porque visualiza e denuncia a situação das mulheres através de imagens, numa sociedade dominada por homens, onde elas não têm controle sobre suas próprias vidas, pois lhes é negada a possibilidade de desenvolverem-se livremente ou de escolherem o seu próprio papel.

Sherman tenta, com suas imagens, ironizar os modelos prontos impostos pela cultura de massa, ela através do seu corpo tem o poder de ressignificá-lo por meio da maquiagem, das roupas e gestos evidenciando os estereótipos. “Ela desloca a arte para além dos problemas específicos, a fim de situá-la em uma perspectiva mais ampla de denúncia da segregação sexual, tanto no campo da arte, como no campo mais vasto das mídias” (ROUILLÉ, 2009, p. 374). Suas imagens-obras foram pensadas para questionar as diversas identidades fantasiosas, sugeridas para as mulheres, pela indústria das imagens. A estudada coerência estilística de cada uma das imagens faz com que elas pareçam cenas em torno das quais poderíamos facilmente imaginar uma completa narrativa com enredo e caracterização. A apreensão

instintiva da identidade de Sherman nessas imagens é desmentida por cada uma das outras imagens da série, que a apresentam como uma pessoa inteiramente diferente.



Figura 17: Cindy Sherman- Untitled Film Stills, número 13, 1978.

Aqui, o desejo de Sherman “não é tanto se transformar nesses personagens, mas apagar sua própria personalidade, tornando-se neutra” (ARCHER, 2001, p. 193).

Em suas autorrepresentações, Sherman preenche os papéis de diretora, atriz, modelo e fotógrafa. “Ao disfarçar-se e maquiar-se, ela apresenta-se na forma de múltiplos personagens que não quer exprimir em seu ser profundo. Ao assumir mil feições, a artista não tem nenhuma, e suas imagens, embora seja ela a própria figura de todas as fotografias, não podem

ser consideradas autorretratos, no sentido tradicional” (ROUILLE, 2009, p. 364). Ao invés disso, ela criou narrativas imaginárias nas quais atuava, usando a crença na verdade da fotografia para explorar um amplo ramo de papéis. Ao se voltar para papéis estereotipados das mulheres, ela fez referência à representação pré-fabricada desses papéis no cinema e na mídia. Sherman acredita e demonstra que vivemos identidades pré-fabricadas vindas da cultura de massa e é por essa razão que quando se observa sua obra, temos um senso de familiaridade, como se os personagens permeassem em forma de fantasias e desejos nossa cultura do consumo.

Utilizando das palavras de Paul Zumthor, no livro *Performance*, “é preciso aprender a escutar o corpo ao nível de texto e conseguir entender as alterações sentimentais através de contração e descontrações; tensões e relaxamentos; sensações de vazio e plenitude”. Mendieta e Sherman não apenas tratam o corpo feminino na obra, mas emprestam seus próprios corpos para a construção. O corpo passa a ser visto como meio de expressão e/ou matéria para a realização dos trabalhos, torna-se suporte para expressar suas ideias. É encarado em sua materialidade (sangue, suor, química e física do corpo), como um vasto campo de possibilidades criativas. Por meio de diferentes expressões, partiram do corpo feminino para problematizar a adversidade social, cultural e política de seus países. O corpo feminino tornou-se um local de exploração e redescoberta em uma nova e radical linguagem visual, que desafiou o jeito de compreender o mundo.

E assim contribuíram para formar uma visão crítica e estimular um público que reflita sobre a arte produzida pelas mulheres, seu papel no mundo das artes e da cultura na sociedade contemporânea, descortinando a possibilidade de um diálogo sobre a mulher, sobre o corpo feminino. Mais do que inserir as mulheres na história, é preciso fazer a própria história.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da pesquisa podemos observar a mudança da representação e assim o protagonismo do corpo feminino na história da arte. A autora Amparo S. De Haro afirma ser a reivindicação da mulher artista um resultado do crescimento do movimento feminista que vai mais além das reivindicações políticas e sociais para afirmar-se como uma “nova maneira de ver”. Surgem questionamentos que colocam em xeque a pretensa neutralidade não só do meio científico, como também do meio artístico. Reflexões acerca do lugar nele ocupado tradicionalmente pela mulher, alimentam discussões sobre a origem social da arte, como também de seu cânone e hierarquia.

A partir da crítica feminista, são denunciados e desconstruídos o sistema cultural dominante e mecanismos de repressão social. De Haro entende a arte feminista não como uma arte feita por mulheres e sim como uma arte comprometida com a busca de uma identidade plástica no feminino. Ao fazer uma revisão da tradição pictórica feminista desenvolvida no século XX, De Haro afirma que suas características devem ser compreendidas através de uma postura mais defensiva do que puramente criativa, pois são resultantes da confrontação e revisão dos papéis ditos masculinos e femininos, e conseqüentemente da linguagem “plástica” e cultural dominante.

Para esta autora, a concepção de história da arte encontra-se num impasse, visto que as concepções estruturalistas e marxistas encontram-se amarradas e estacionadas. Então, faz-se necessário o surgimento de novas análises, pensadas a partir das possibilidades de articular de maneira renovada o signo do social ao signo do privado (indivíduo).

Diante das argumentações de De Haro, proponho pensar sobre como é construída uma noção muito particular de feminino nos trabalhos de Ana Mendieta e Cindy Sherman. Sugiro uma reflexão na qual o feminino não apareça como um conceito engessado, referindo-se a uma noção geral de mulheres, entendidas como algo universal. Em um momento de sua trajetória pode-se dizer que o feminino é, principalmente, sinônimo de crítica social, devido à influência recebida pelo feminismo dos Estados Unidos daquela época e pelo fato de as artistas frequentarem um ambiente acadêmico, no qual os estudos de gênero buscavam criar espaço e reconhecimento como disciplina acadêmica e área do conhecimento. No entanto, Mendieta desenvolve uma poética própria, devido à dimensão biográfica de seu trabalho, permitindo

identificar um campo de signos e referências que de algum modo, ultrapassam as questões políticas identitárias do feminismo da época.

Na séries de Mendieta o corpo feminino torna-se protagonista não como resultado final da obra, mas como meio que nos leva a esse. Nas suas silhuetas, nos seus traços e bordas não vemos apenas aquilo que um dia foi apenas um corpo, ele torna-se sujeito independente que transborda de significados nos permitindo leituras sobre sua própria história. Entretanto, para chegar a esse lugar é necessário um processo de desmaterialização, seu corpo é muito mais que apenas uma representação do feminino, é um espaço em trânsito, ponto em resgate da origem. É “um corpo agitado pelo real a escrever pelas bordas sua possibilidade de subjetivação, as suas silhuetas apresentam uma vida própria com tempos e muitas histórias”<sup>23</sup>.

Já em *Untitled Film Stills* de Cindy Sherman, a artista usa seu corpo para criar personagens, ela carrega seu próprio corpo de símbolos onde rebate os estereótipos femininos de uma sociedade. Ao mesmo tempo que a construção de seus personagens relaciona-se com sua história, a artista interroga a construção do entendimento de mulher nos ideais de uma sociedade, nesse caso a norte-americana.

Pode se dizer que a história da arte é até certo ponto uma narrativa de escolhas e exclusões, às vezes sendo silenciada. É importante traçar uma narrativa incluindo a produção das mulheres e refletir as suas ausências.

---

<sup>23</sup> BRETT, 2004.

## REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: MARTINS Fontes, 2001.

ARGAN, G. C.; FAGIOLO, M. *Guia de história da arte*. 2ª ed. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Moderna, do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARRETO, Nayara Matos. Do nascimento de Vênus à arte feminista após 1968: um percurso histórico das representações visuais do corpo feminino. Encontro Nacional de História da Mídia. 30 de maio de 2013. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/do-nascimento-de-venus-a-arte-feminista-apos-1968-um-percurso-historico-das-representacoes-visuais-do-corpo-feminino>>. Acesso em: 10 de julho de 2018.

BARROS, Roberta. *Elogio ao Toque ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: Relacionarte, 2016.

BRETT, Guy. *Mendieta, Earth Body: Sculpture and Performance, 1972-1985*. Washington: Hirshhorn Museum, 2004. Apud. BRETT, Guy. Única Energia. In: Caderno Videobrasil. Associação Cultural Videobrasil, nº 1, São Paulo, 2005.

CLARK, T. J. *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

COLI, Jorge. *O Corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

COUTO, Ronan Cardozo. *A Imagem Conceitual: uma contribuição ao estudo da arte contemporânea*. 2012. 253 f.. Tese (Pós-graduação em Artes). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

DANTO, Arthur. *Untitled Film Stills: Cindy Sherman*. New York: Rizzoli, 1990.

DIXSON, Alan. “Venus Figurines of the European Paleolithic: Symbols of Fertility or Attractiveness?”, vol. 11, 2011.

ECO, Umberto. *História da Beleza*. Barcelona: Editora Lumen, 2007.

FINEBERG, Jonathan. *Art since 1940: strategies of being*. London: Laurence King Publishing LTD, 2000.

FRANCISCHETTI, Paula. Algumas questões sobre o feminino e a arte de Ana Mendieta. In: *Metáforas Record*, ano 2, nº 17. Disponível em: <<http://www.metaforas.org.br/francischetti.html>>. Acesso em 20 de maio, 2018.

GARCIA, W. *Corpo e subjetividade: estudos contemporâneos*. São Paulo: Factaser, 2006.

GOELLNER, Silvana Vilodre. Corpo. In: *Dicionário Crítico de Gênero*. Dourados: UFGD, 2015.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16a ed. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HARO, Amparo Serrano de. *Trama y temas de la mujer artista del siglo XX*. In: *Heterogénesis: Revista de Cultura y Arte*, Julio nº 40, ano 2002. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/108/10804002.pdf>> Acesso em 28 de maio de 2018.

JASON, H.W. *História da Arte*. Editora: Fundação Calouste Gulbenkian, ed. 7a, 2007.

JEUDY, H. P. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação liberdade, 2002.

KRAUSS, Rosalind. *Cindy Sherman: Untitled*. In: *Bachelors*. London, Cambridge: The MIT Press, 1999.

KOZOLCHYK, Mirta. *Ceremonias del exilio*. Revista Digital Letra Urbana. Disponível em: <http://letraurbana.com/articulos/ceremonias-del-exilio/>. Acesso em 10 de agosto de 2018.

LEPORE, Jill. *A História Secreta da Mulher-Maravilha*. New York: Best Seller, 2014.

LIPPARD, Lucy. Ana Mendieta 1948-1985 (obituary). *Art in America*, v. 73, p. 190, nov. 1985.



LUCIE-SMITH, Edward. *El arte hoy: Del expresionismo abstracto al nuevo realismo*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1983.

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

MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel (Orgs.). O corpo feminino em debate. São Paulo: Ed. da UNESP, 2003. Resenha de: ANGELI, Daniela. Uma breve história das representações do corpo feminino na sociedade. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 12, n. 2. 2004.

MoMA, The Museum of Modern Art. *Cindy Sherman*. New York, 2012. Disponível em: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/>. Acesso em: 26 de maio de 2018.

NOCHILIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?*. São Paulo: Edições aurora, 2016.

PIRES, B. F. *O corpo como suporte da arte*. São Paulo: Senac, 2005.

PONTY, Maurice Merleau. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

RIBEIRO, Marcelo R. S. *A Imagem como experiência em Untitled Filme Stills*. *Revista Passagens*, Universidade Federal do Ceará, v. 8, n. 2, 2017.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009. 483p.

SCHMITT PANTEL, Pauline. Aithra et Pandora. *Femmes, Genre et Cité dans la Grèce antique*. Paris: L'Harmattan, 2009,

SHERMAN, Cindy. *The Complete Untitled Film Stills*. New York: The Museum of Modern Art, 2003.

SHOHAT, E. *Talking visions: multicultural feminism in transnational age*. New York, N.Y.: New Museum of Contemporary Art; Cambridge, Mass; London : MIT Press, 1998.

ULMER, Renate. *Mucha. O início da arte nova*. Trad. Ruth Correia. Lisboa: Paisagem, 2006

