

Corpo, género e sexualidade nas artes visuais

Fernando M. Marques

Universidade de Aveiro - Centro de Investigação Didática e
Tecnologia na Formação de Formadores
fernandommarques@campus.ul.pt

Resumo

Nos últimos dois séculos, o corpo sexuado ganha uma centralidade epistemológica e escópica nunca antes alcançada. A cultura visual contemporânea testemunha este processo de afirmação dos sexos e dos seus corpos cruzando fronteiras e identidades. A pintura, a escultura e a fotografia são alguns dos campos artísticos onde o corpo sexuado se expõe, se impõe e se interroga. Neste artigo visitam-se alguns casos paradigmáticos deste percurso histórico situando as imagens artísticas do corpo sexuado nas políticas do olhar que fazem o género e tecem as relações de poder.

Palavras-chave: corpo; género; sexualidade; artes visuais.

Abstract

Over the past two centuries, the sexed body gains an epistemological and scopic centrality never before achieved. The contemporary visual culture witnesses this process of affirmation of the sexes and their bodies crossing borders and identities. Painting, sculpture and photography are some of the artistic fields where the sexed body is exposed, imposed and interrogated. This paper is visiting some paradigmatic cases of this historic route, placing artistic images of the sexed body in politics of looking that make gender and weave power relations.

Keywords: body; gender; sexuality; visual arts.

O triunfo do corpo sexuado

O corpo sexuado atravessou os dois últimos séculos sob intensos olhares, disputas e desejos. Os olhares científicos sobre o corpo e o sexo, da história à medicina, da sociologia à biologia, da antropologia à psicologia, da filosofia à linguística passando pela sexologia, devolvem-nos uma consciência cada vez mais clara dos processos da sua construção social e cultural.

As políticas sexuais do olhar que traçam as suas estratégias e campos de ação na base do conhecimento disciplinar, instituem diversas formas de governamentalidade, nas quais se incluem, como sabemos, as tecnologias do eu, destinadas a produzir insistentemente o corpo e a subjetividade.

A cultura visual contemporânea testemunha estes processos de regulação dos sexos e dos seus corpos e as tensões que produzem nas relações de poder, quer eles figurem em territórios instituídos, quer se aventurem a atravessar fronteiras e identidades.

O progressivo aumento da visibilidade do corpo sexuado no espaço público impulsionado pela fotografia e o cinema, dissemina-se hoje pelos ecrãs contemporâneos com as novas tecnologias da imagem e do som, confrontando quotidianamente os atores sociais com dois impulsos facilmente manipuláveis: o prazer escópico e o desejo de consumo.

Prazer, desejo e posse são componentes nucleares da vivência sexual do poder que se entranham nas imagens artísticas onde o corpo sexuado se expõe, se impõe e se interroga. Daí que o campo das artes visuais expresse, com grande acuidade, a disputa pela supremacia do olhar sobre o sexo, o género e as identidades.

Estes são os principais argumentos que motivam uma visita a alguns casos paradigmáticos deste percurso histórico, situando as imagens artísticas do corpo sexuado nas políticas do olhar que fazem o género e tecem as relações de poder.

As políticas sexuais do olhar

Começemos, então, por uma fotografia de Robert Doisneau para com ela traçarmos as coordenadas de uma política sexual do olhar que naturaliza a dominação masculina. O ensaio fotográfico *Un Regard Oblique* foi realizado em 1948 por Doisneau, na Galeria do antiquário Romi, seu amigo, situada na rua Seine, em Paris. O objetivo do fotógrafo era estudar as reações das pessoas que, na sua rotina quotidiana, passavam junto à vitrina da Galeria onde se expunham dois quadros, um dos quais representava um nu feminino de Wagner. Para conseguir captar a espontaneidade da expressão de quem parava para olhar, escondeu a sua câmara numa cadeira antiga que estava em exposição no interior da Galeria. A experiência durou seis horas. Dela resultou uma série de fotografias. Nesta situação, as imagens não poderiam escapar a um registo anedótico daí, também, a sua abertura à reflexividade.

Mary Ann Doane, uma das pioneiras dos estudos de género no cinema, dedicou à fotografia mais conhecida da série uma análise que fez história, interpretando-a como uma “síntese perfeita” da negação do olhar feminino, tal como emergia na narratividade do cinema clássico de Hollywood. Decompondo o jogo de olhares do casal respeitável de meia-idade captado furtivamente pela câmara oculta de Doisneau, mostra como o olhar feminino está fora do triângulo de significação que organiza a imagem:

“O homem não está numa posição central; na verdade, ele ocupa um espaço muito estreito no extremo direito da imagem. No entanto, é o seu olhar que define a problemática da fotografia; é o seu olhar que apaga, de forma eficaz, o da mulher. De facto, como sujeito do olhar, a mulher olha atentamente. Mas não é apenas o objeto do seu olhar que é escondido do espectador, o seu olhar é envolto por dois polos que definem o eixo de visão masculina. [...] A representação fetichista do corpo feminino nu, plenamente visível, garante uma masculinização da posição do espectador. [...] O olhar da mulher está, literalmente, fora do triângulo que traça uma cumplicidade entre o homem, o nu feminino, e o espectador” (Doane, 1982, pp. 84-85).

O homem, pouco atento às observações da esposa, dirige um olhar dissimulado, oblíquo, para o nu erotizado do corpo feminino que se oferece à visão, distraído que está na ansiosa satisfação do desejo. Com este gesto, que partilha imaginariamente com o espetador masculino, sujeita a mulher a ser alvo de piada obscena, acentuando a sua posição subordinada na rede de relações de poder simbolizada pela imagem. A fotografia torna-se, deste modo, um paradigma das políticas de diferenciação sexual dos modos de olhar que definem a cultura patriarcal.

A segunda paragem deste breve percurso devolve-nos outras facetas do prazer voyeurístico imbricado na tradição pictórica do nu, brilhantemente dissecada por John Berger na sua obra *Modos*

de Ver. A assimetria que aí se observa entre o homem, educado como sujeito que olha e a mulher, definida como objeto para ser olhado, tornou-se uma das marcas mais evidentes do regime escópico dominante no sistema da arte ocidental, posto a nu nos cartazes que o grupo *Guerrilla Girls* disseminou pelas ruas de Nova Iorque, em 1989. Para Berger (1982, p.51)

“os homens agem e as mulheres aparecem. Os homens olham para as mulheres. As mulheres vêem-se a serem vistas. Isto determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres como também as relações das mulheres consigo próprias. O vigilante da mulher dentro de si própria é masculino; a vigiada, feminina. Assim, a mulher transforma-se a si própria em objeto - e muito especialmente num objeto visual: uma visão.”

Desde as *Vénus* de Giorgione e de Tiziano que o padrão representativo do nu na tradição ocidental exhibe um corpo feminino idealizado como um objeto passivo de desejo oferecido ao olhar do sujeito masculino que o contempla fora do quadro – o espetador e/ou possuidor que é, afinal, o verdadeiro protagonista. Este modelo de oferta do corpo feminino, mascarado de olhar cúmplice, prolongar-se-á no tempo durante séculos, não apenas na pintura de nu, mas também na pintura de história ou mesmo religiosa, tendo a cena bíblica de *Susana e os Velhos* como pretexto. Instalar-se-á na fotografia e no cinema, persistindo ainda hoje na publicidade, nos anúncios sexuais ou na pornografia.

O modelo irá abrindo brechas à medida que a idealização erótica do nu tradicional começa a ser contestada.

Com a *Olympia* (1863) de Edouard Manet a tradição da pintura de nu tem um estremecimento. Os indignados protestos que se seguiram à sua exposição no *Salon* de 1865, não se centraram apenas no estilo moderno do pintor, pelo uso de contornos bem marcados, ausência de sombras e modelados e tratamento suave da luz. As razões eram outras. No lugar da figura do nu reclinado não está uma deusa ou uma mulher de beleza idealizada, com olhar cúmplice do prazer masculino que quer satisfazer. A pose, os adereços e sobretudo o olhar da jovem Olimpia tornam a profissão reconhecível. Como refere Cumming (1998, p.77) “A criada traz flores – presente de um admirador anterior – mas Olímpia não se apercebe da sua presença. Está pronta e espera o cliente seguinte: o observador da pintura. Olha-o de frente [...]”. E é este olhar direto e concreto de pessoa real, uma espécie de ameaça encarnada pela mulher que olha, que explica, em grande parte, o escândalo que despertou a receção de *Olympia*. Para Mayayo (2011, p. 209), embora a modelo dirija o olhar para o espetador como o fazem tradicionalmente os nus femininos, o seu olhar ativo afirma a sua subjetividade, a sua vontade de atuar sobre quem observa, a meio caminho entre a sedução e a resistência.

O mesmo acontece na série de mulheres no banho que Edgar Degas pintou na década de 80 do século XIX, à qual pertencem *A banheira*, 1886, do Musée d’Orsay e *Mulher na banheira, c.1883*, da Tate Gallery. A descontinuidade observa-se tanto na ausência de cumplicidade com o espectador, como na aparente vulgaridade dos modelos absortos na rotina do cuidado corporal, dividindo a crítica que tanto via nelas mulheres realistas e modernas como prostitutas. No entanto, como refere Mayayo (2011, p. 205) a sensação de intrusão na intimidade do espaço feminino pode suscitar um prazer voyeurístico ainda mais refinado, ao qual podemos acrescentar o ponto de vista escolhido pelo pintor, de cima para baixo, que realça a vulnerabilidade da posição da mulher.

Com a série de gravuras a água-forte *Suite 347* realizadas em intensos sete meses de trabalho durante o ano de 1968, na qual se repete, em inúmeras variações, o tema de um homem a contemplar uma mulher nua, Picasso introduz um efeito de distanciamento que interfere na posição do espectador masculino como protagonista do olhar. No interior da imagem, como se pode ver na água-forte *Nobre e mulher nua* reproduzida em Maillard e Elgar (1974, p. 250) o voyeur é masculino e o objeto exposto ao desejo é feminino. Mantêm-se aqui os termos da política sexual do olhar de feição patriarcal. Mas algo surge de novo nestas gravuras. Ao converter-nos em voyeurs do voyeurismo, Picasso subverte o jogo de poder do olhar. Com escreve Mayayo (2011, p. 208) “o sujeito do olhar converte-se em objeto de olhar de outro [...] fica tão exposto ao olhar alheio como a melhor que espia”. Daí que se veja nesta série de gravuras um componente autorreflexivo que incita o espectador a tomar consciência da sua própria posição como voyeur, desviando a sua atenção do objeto olhado para o próprio ato do olhar.

Outro exemplo de estratégia de resistência ao regime visual dominante baseado na postura ativa do olhar feminino, é-nos dado pela obra de Mary Cassatt intitulada *Na Ópera*, de 1879. Num camarote de teatro, uma mulher de pé, em primeiro plano, perscruta o espaço em frente com os seus binóculos, enquanto ao fundo um homem olha fixamente para ela. A pintura explora o próprio ato de olhar, rompendo as fronteiras tradicionais entre o observador e o observado. Para Griselda Pollock (2011, p. 64) “o que apreendemos é que o observador exterior à imagem é evocado como se fosse, por assim dizer, a imagem refletida do observador retratado na pintura. Esta situação é, até certo ponto, o tema da pintura – a problemática das mulheres estarem, em público, vulneráveis a um olhar embaraçoso. O jogo arduo de fazer o observador fora da pintura corresponder ao que está retratado nela não deveria disfarçar o seu significado mais sério, isto é, o facto de os espaços sociais serem policiados por homens que observam mulheres e o posicionamento do observador fora da pintura em relação ao homem dentro dela indica que o observador também participa no jogo. O facto de a mulher ser representada olhando ativamente [...] impede que ela seja representada como objeto, surgindo como sujeito do seu próprio olhar”.

Adivinha-se, deste modo, o trânsito das mulheres representadas como objetos para serem olhados, para as mulheres que olham e para as artistas que procuram construir novas políticas sexuais do olhar alternativas ao regime visual dominante.

No contexto dos movimentos artísticos feministas, Judy Chicago, Mary Kelly e Barbara Kruger ocupam um lugar especial, embora correspondam, em termos artísticos e conceituais, a momentos e teorias diferentes do pensamento sobre as questões de género.

No início dos anos 70, Judy Chicago desenvolveu um percurso de pesquisa sobre a diferença de género na expressão artística em conjunto com Miriam Shapiro. A sua principal preocupação era a de compreender como a “natureza feminina” se diferenciava na produção artística. Nesse sentido, procuraram as marcas de uma sensibilidade artística especificamente feminina em pinturas e esculturas feitas por mulheres. Em resultado, elaboraram uma teoria sobre a existência de um imaginário feminino, a que chamaram “iconologia vaginal”, justificado por uma experiência social, biológica e sexual essencialmente diferente da masculina.

Motivadas pelo gesto político de criar representações alternativas às definições normativas do corpo feminino que revalorizassem as dimensões da experiência sexual das mulheres, Chicago e Shapiro criaram o primeiro programa de educação artística feminista nos Estados Unidos, no Fresno State College (1970) e, logo a seguir, um outro no California Institute of the Arts (1971). Segundo

Mayayo (2011, p. 94) as estudantes eram motivadas a construir uma identidade forte e a libertar-se dos mecanismos sociais e políticos que sustentavam a opressão sexual, valorizando a sua experiência pessoal como ponto de partida da criação artística. A sexualidade feminina e a violência sobre as mulheres foram dois dos temas de discussão mais abordados, dando origem a diversas criações artísticas, muitas delas colaborativas, a exposições e a um novo vocabulário destinado a representar o corpo feminino na arte.

A busca de uma identidade feminina impulsionou também linhas de pesquisa sobre a história das mulheres artistas, cujo silêncio na história da arte, na educação artística e nos museus era perturbador. Será com o intuito de tornar visível na história uma genealogia feminina que Judy Chicago criará a sua conhecida instalação *The Dinner Party*, exposta pela primeira vez no San Francisco Museum of Art, em 1979, com êxito de público e depois em várias cidades do país e do estrangeiro. A instalação tem uma evidente carga simbólica. O principal componente é uma enorme mesa cerimonial em forma de triângulo equilátero, símbolo da igualdade, onde estão reservados trinta e nove lugares identificados com peças bordadas, contendo cada uma o nome da “convidada de honra”, um cálice dourado e um prato onde está pintado um motivo central em forma de borboleta e uma vulva. Cada lugar é estilizado em função da mulher a ser homenageada. O piso onde assenta a mesa, designado *Floor Heritage*, é composto de milhares de peças de porcelana onde estão inscritos 999 nomes de mulheres, servindo como uma representação visual das suas contribuições históricas.

O projeto de Judy Chicago respondia a duplo objetivo: reescrever a história de um ponto de vista feminino (*herstory*) e a assinalar o Culto da Deusa-Mãe das sociedades pre-patriarcais, destruídas pela hegemonia masculina. De novo exposta em 1996, *The Dinner Party* tornou-se uma das obras mais emblemáticas e também polémicas do feminismo. Consciente das questões que sobre ela se foram colocando, Judy Chicago reconheceria mais tarde a historicidade do enfoque que então realizou: “Entabulámos o diálogo de forma incorreta nos anos 70. Centrâmo-nos no género e éramos muito simplistas acerca da natureza da identidade. A identidade é múltipla” (Broude y Garrard, 1994 como referido em Mayayo, 2011, p. 77).

A questão do essencialismo que rodeou o trabalho sobre a categoria “mulheres” na produção artística de Judy Chicago pode ser lida comparativamente com outras obras de artistas feministas contemporâneas como Mary Kelly, influenciada pelas ideias pós-estruturalistas e preocupada em expressar na sua arte os processos de construção social da subjetividade de género. A historiadora de arte Griselda Pollock coloca os termos deste debate entre essencialismo e construtivismo quando fala da necessidade de um projeto feminista de maior alcance estratégico que “não consista simplesmente em substituir determinadas imagens opressivas por outras imagens feitas por mulheres e sobre mulheres, mas antes em desconstruir os processos através dos quais se produz o significado e o sujeito adquire uma posição de sujeito sexuado” (Pollock, 1987, como referido em Mayayo, 2011, p.111).

Em *Post Partum Document (1973-79)*, Mary Kelly mostra o processo de constituição da subjetividade feminina através da experiência da maternidade. A instalação organiza-se de modo científico em seis seções, mostrando uma série de *memorabilia* dos primeiros anos de vida do seu filho (fraldas, gravações, roupa infantil, desenhos...) e um conjunto de quadros sinópticos, diagramas médicos e textos psicanalíticos. Descobre-se, desta forma, as inquietações que uma mulher tem que enfrentar na hora de representar o que a sociedade lhe atribui como o seu papel “natural”. Para Mayayo (2011, p. 115) “o que a obra de Kelly tenta deixar claro, acima de tudo, é que a maternidade

não responde a nenhuma essência biológica, mas a uma representação, ou antes, a um conjunto de representações, construídas socialmente”.

A problemática da maternidade será abordada de forma mais radical numa obra emblemática da artista conceitual americana Barbara Kruger, criada num momento intenso de luta política pelos direitos do corpo e da autodeterminação sexual das mulheres. O poster *Your Body is a Battleground* (1989) foi inicialmente produzido para a marcha *pro-choice* de 9 de abril de 1989, em Washington. Arte pública politicamente comprometida, a obra dá uma poderosa componente visual ao discurso feminista sobre os direitos sexuais e reprodutivos, ao mesmo tempo que questiona os museus e galerias como lugares sagrados de vivência da arte.

A crítica de uma identidade feminina estável, unificada e incontroversa que transformou a categoria “mulheres” no sujeito do feminismo terá, nos anos 90, em Judith Butler, uma das suas principais autoras. A sua conceção performativa da identidade irá também influenciar a produção artística e a história da arte. Para Butler (2007:49) “o género não se constitui sempre de forma coerente ou consistente em contextos históricos distintos para além de se entrecruzar com modalidades raciais, de classe, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Assim, é impossível separar o “género” das interseções políticas e culturais nas quais constantemente se produz e se mantém”. Por isso, pergunta: ao invés de atendermos a uma conceção dual de identidade de género baseada na correspondência entre o sexo, o género e o desejo, porque não conceber uma multiplicidade de géneros, desejos e de sexos, tanto mais que é possível que o sexo não seja tão incontroversamente biológico como se pretende? Para subverter os termos que o discurso normativo usa para fabricar a identidade de género, Butler fala do travestismo como meio de paródia ou ironia, pela reiteração exagerada da máscara da feminilidade ou masculinidade que exhibe.

A descoberta pela crítica artística nos anos 90 da escritora, atriz de teatro, artista plástica e fotógrafa francesa Claude Cahun é um exemplo do crescente interesse pelo travestismo, a androginia ou o transexualismo que as ideias de Butler ajudaram a desenvolver, ao mesmo tempo que suscitaram maior visibilidade à teoria *queer*.

As obras de Cahun giram obsessivamente à volta do tema da identidade de género e ambiguidade sexual, representando o fascínio pelo jogo da metamorfose na subversão de género. A série de autorretratos que cria a partir de 1910, são exemplo disso mesmo, frustrando qualquer intenção de interpretar a subjetividade em termos ontológicos. Como refere Serrano (2013, p. 30) “O mais interessante na obra de Cahun é como abordou a identidade feminina através da falsa androginia. A fotógrafa autorretratava-se vestida de homem, para que fosse irreconhecível a sua condição de mulher. Foi assim que criou um ‘terceiro género’ entre o feminino e o masculino que eliminava toda a identidade biológica própria de cada sexo, demonstrando que a única desigualdade existente entre homens e mulheres é a sua aparência física”.

Partilhando com Claude Cahun o recurso ao autorretrato e ao jogo teatral para questionar as identidades sexuais normativas – a exemplo da sua obra de 1996, *Self-Portrait (Actress)/Marilyn Black* reproduzida em Cortés (2004, p. 73) – o artista contemporâneo japonês Yasumasa Morimura acrescenta às suas criações, muitas delas numa perspetiva apropriação, a problemática das relações de poder entre ocidente e oriente e as correlativas representações da masculinidade e feminilidade

A correspondência rigorosa entre o sexo anatómico, o sexo jurídico e o sexo social de que falava Foucault a propósito da civilização moderna é, desta forma, problematizada nas artes visuais como o é nos movimentos sociais e na esfera da intimidade. É um mundo novo que nos interpela e nos desafia. Por tudo o que implica ao nível da vivência dos direitos humanos e sexuais, a inscrição no campo da educação destas visualidades ‘problemáticas’ é um caminho necessário para confrontar as políticas do olhar tendencialmente normativas e hegemónicas que os currículos escolares tantas vezes comportam.

Bibliografia

- Berger, J. (1982). *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Cortés, J. (2004). Acerca de la construcción social del sexo y del género. In D. Pérez, (Ed.), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI* (pp. 65-84). Barcelona: Gustavo Gili.
- Cumming, R. (1998:77). *Comentar os grandes artistas*. Porto: Civilização.
- Doane, M. A. (1982). Film and the Masquerade: theorising the female spectator. *Screen*, vol. 25, nº 3-4 (September-October), 74-87.
- Maillard, R. & Elgar, M. (1974). *Picasso*. Lisboa: Verbo.
- Mayayo, P. (2011). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.
- Pollock, G. (2011). A modernidade e os espaços da feminilidade. In A. G. Macedo&F.Rayner, *Género, cultura visual e performance. Antologia crítica* (pp. 53-67). Braga: Húmus.
- Serrano, I. (2013). Claude Cahun. La igualdad de géneros a partir de la falsa androginia. *Magazine Pastiche*, 8, 30-33. Disponível em: www.magpastiche.com
- Sohn, A. (2006). El cuerpo sexuado. In J. Courtine (Dir.), *Historia del Cuerpo. El siglo XX* (Vol. III, pp. 101-133). Madrid: Santillana.

Links para as imagens

- Robert Doisneau – Un Regard Oblique (1948)
<http://collections.lacma.org/node/197940>
- Ticiano – Vénus de Urbino (1538)
<http://www.uffizi.org/it/opere/venere-di-urbino-di-tiziano/>
- Guerrilla Girls – Poster(1989-2005)
http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/guerrillagirls.php?i=925
- Edgar Degas – Banheira (1883) e Mulher na Banheira (1883)
http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/notice.html?no_cache=1&nnumid=002086&cHash=c26753d384
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/degas-woman-in-a-tub-t03563>
- Edouard Manet – Olympia (1873)
http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/notice.html?no_cache=1&nnumid=000712&cHash=3ebae2ac84
- Mary Cassatt - Na Ópera (1879)
<http://www.mfa.org/collections/object/in-the-loge-31365>
- Judy Chicago – The Dinner Party (1979)
http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/home.php
- Mary Kelly – Post Partum Document (1973-79)
http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html
- Barbara Kruger - Your Body is a Battleground (1989)
<http://www.barbarakruger.com/art.shtml>

Claude Cahun – Autorretratos (1927-28)

<http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1397>

<http://www.jerseyheritage.org/collection-items/claude-cahun>

Yasumasa Morimura - Self-Portrait (Actress)/Marylin Black (1996)

<http://www.luhringaugustine.com/artists/yasumasa-morimura/#/images/25/>