

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES VISUAIS
CAMPUS SANTA MÔNICA

VITÓRIA GOMES VENÂNCIO

**A POTÊNCIA DO FRAGMENTO: CONSIDERAÇÕES SOBRE O
CORPO FEMININO.**

Uberlândia
2019

VITÓRIA GOMES VENÂNCIO

A POTÊNCIA DO FRAGMENTO: CONSIDERAÇÕES SOBRE O CORPO FEMININO.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes Visuais, do Campus Santa Mônica, Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Freitas Rodrigues

Uberlândia
2019

VITÓRIA GOMES VENÂNCIO

A POTÊNCIA DO FRAGMENTO: CONSIDERAÇÕES SOBRE O CORPO FEMININO.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes Visuais, do Campus Santa Mônica, Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Aprovado em 08 de julho de 2019.

Prof. Dr. Rodrigo Freitas Rodrigues
Universidade Federal de Uberlândia

Profª. Drª. Ana Helena da Silva Delfino Duarte
Universidade Federal de Uberlândia

Profª. Drª. Maria Carolina Rodrigues Boaventura
Universidade Federal de Uberlândia

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à todas as mulheres. Levo comigo a esperança de que possamos todas usufruir de nossas existências de forma plena, saudável e em comunhão com nossa divindade.

“Ele apalpou meus seios como se estivesse fazendo uma bola de carne”

Mary Gordon

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar a presença do corpo feminino na imagem levando em consideração sua fragmentação, essas imagens estão situadas no contexto de produção das artes visuais. Ao se deparar com o corpo feminino enquanto objeto de estudo, preconiza-se o fato de que o mesmo é idealizado dentro do contexto social, muito disso é feito por intermédio do discurso visual, por isso a análise de obras que tratam o corpo feminino pode propiciar desdobramentos que vão de encontro aos anseios do movimento feminino na contemporaneidade bem como podem possibilitar uma maior compreensão sobre o processo artístico relacionado ao tema, o que justifica a pesquisa. Como metodologia, privilegiou-se a revisão bibliográfica e a análise de obras produzidas pelos artistas surrealistas Sarah Lucas, Louise Bourgeois, Hans Bellmer, além da análise do trabalho “Do corpo à carne”, série autoral de pinturas que norteou essa pesquisa.

Palavras-chave: Fragmentação. Corpo feminino. Potência do fragmento. Artes visuais.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 O CORPO FEMININO FRAGMENTADO: UMA INVESTIGAÇÃO POÉTICA	10
2 O CORPO FEMININO FRAGMENTADO	22
<i>2.1 Sarah Lucas</i>	<i>22</i>
<i>2.2 Louise Bourgeois</i>	<i>32</i>
<i>2.3 Hans Bellmer</i>	<i>35</i>
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
REFERÊNCIAS	46

INTRODUÇÃO

Quando as mulheres são relegadas a disposições de ânimo, a maneirismos e a contornos que se amoldam a um único ideal de beleza e de comportamento, elas se tornam cativas tanto no corpo quanto na alma, não gozando mais de liberdade. (ESTÉS, 2014, p. 229)

O presente trabalho analisa a fragmentação do corpo feminino dentro do contexto das artes visuais, tendo como principal objeto de investigação o trabalho plástico autoral, série de pinturas a óleo intitulada “Do corpo à carne”. Assim, faz-se necessário percorrer determinados aspectos sobre as representações desses corpos para que se possa adentrar o espaço de produção desses fragmentos corporais.

Dessa forma, a análise dessas obras propicia desdobramentos que vão de encontro aos anseios da pesquisa enquanto contextualização sobre essas representações. As mesmas podem possibilitar uma compreensão maior sobre todos os processos artísticos relacionados ao tema da fragmentação do corpo feminino, bem como a produção do meu trabalho autoral.

A revisão bibliográfica selecionada para o presente trabalho foca, principalmente, em autoras que falam sobre o corpo feminino em suas obras, como Simone de Beauvoir (1980), Clarissa Pinkolas Estés (2014), Mirella Faur (2011), além de outras. No que diz respeito de artistas cujas obras focam na fragmentação do corpo feminino, foram selecionados para a análise os artistas Sarah Lucas, Louise Bourgeois e Hans Bellmer, bem como obras desta artista-pesquisadora que aqui escreve.

A importância desta pesquisa reside nas abordagens do feminino em diálogo com as obras escolhidas. A preponderância da imagem na construção dessa pesquisa se dá de duas maneiras: como elemento catalisador de discussões, sobretudo no que se refere às representações femininas; e como referências que ampliam substancialmente as reflexões da minha prática artística, pautada sobretudo nas possibilidades de se pensar a desconstrução do corpo. Assim, procuramos compreender como as imagens são passíveis de definir e/ou desconstruir o corpo feminino na sociedade contemporânea, tendo em vista o recorte temporal em que elas foram produzidas; partindo do contexto da segunda guerra mundial até o ano 2018, quando foram produzidas as últimas obras analisadas, que são as autorais.

O presente trabalho foi estruturado em duas seções principais, sendo elas. A primeira seção apresenta todo o processo de criação e análise do meu trabalho plástico autoral intitulado “Do corpo à carne”, propondo uma relação principal com a fragmentação do corpo feminino nas obras de arte. Na presente seção, faz-se o detalhamento das questões que remetem à fragmentação, como as representações do corpo, as distorções antropomórficas e diversos elementos que representam as vivências comuns às mulheres.

A segunda seção apresenta uma análise mais aprofundada das obras apresentadas por artistas contemporâneos que trabalham a fragmentação do corpo feminino em formatos diversos e em diferentes contextos. Dessa forma, faz-se uma relação das obras apresentadas em meu trabalho autoral com as dos artistas selecionados. Os artistas escolhidos para tais análises foram Hans Bellmer, Louise Bourgeois e Sarah Lucas, que apresentam uma versão contemporânea sobre a fragmentação.

No mais, serão apresentadas algumas conclusões finais que discutem a importância de estudos sobre a fragmentação do corpo feminino dentro do campo das artes visuais, além da importância da contextualização das obras escolhidas para análise dentro do contexto de representação do corpo feminino.

1 O CORPO FEMININO FRAGMENTADO: UMA INVESTIGAÇÃO POÉTICA

O corpo armazena em si uma fronteira performativa entre o sujeito e o mundo, onde se intercalam a corporeidade e os desejos esquivos, a memória corporal, os espaços residuais e o silenciamento.

(RODRIGUES, 2011, p. 9)

Essa pesquisa investiga a construção e a fragmentação do corpo feminino na imagem, imagem aqui colocada como processo e também produto das artes visuais. Tal interesse surge da necessidade de compreender melhor as questões que emergiram do meu trabalho plástico, série de pinturas intitulada “Do corpo à carne”. Questões que tratam das inquietações em relação ao corpo feminino e suas representações e que só foram compreendidas como possível objeto de investigação para a pesquisa acadêmica em um momento de pós-produção, com o pensamento imerso e um olhar afetuoso sob essas imagens que são o produto final de uma longa trajetória.

Num primeiro momento, existiu uma inquietação acerca de como construir uma imagem que esgarçasse a representação, tornando visível no plano pictórico a potência sutil de um corpo informe, constituído por manchas que nublam a certeza e os limites entre a intencionalidade daquele outro corpo que pinta e os acontecimentos fortuitos na carnalidade da pintura. Tais imagens povoam o abismo existente entre a figuração e seu desaparecimento. Afinal, elas se dispunham de uma fluidez que existiu devido à exploração entre os tons de branco e restos de corpos humanos, que por serem “partes” deixavam um espaço de interpretação muito subjetivo quanto ao seu próprio limite como figura. Esse processo me instigou de tal forma que acabei por direcionar as pinturas subsequentes aos fragmentos corporais que haviam surgido anteriormente, evidenciando determinadas partes corporais, porém distorcendo o aspecto antropomórfico, fazendo da multiplicidade dos fragmentos um elemento de disjunção que friccionam a inteireza e a pretensa humanidade dos corpos.

Ao longo da produção dessas imagens, pude participar de vivências junto a outras figuras femininas que julgo importantíssimas para a direção do meu olhar atento à essas questões que o corpo feminino explicita, muitas dessas vivências foram construídas dentro de

círculos de mulheres. Acredito que esses foram momentos essenciais para que as pinturas pudessem percorrer esses novos aspectos visuais e conceituais, pois foi compondo esses espaços que me atravessaram indagações sobre o meu próprio corpo e sobre a inserção do corpo feminino na sociedade. A partir desse contexto procurei investigar, por meio da imagem questões inerentes à carnalidade, pensando no corpo como abrigo do subjetivo e do que é humano.

Nas primeiras obras criadas nesse momento, o qual me interessava mais aspectos da carnalidade e a busca por uma imagem figurativa aliada às questões do feminino, a imagem é construída ainda com o forte uso do branco e predominam tons claros na composição da imagem, como vemos nas obras referentes às figuras 1 e 2. Acredito que esses aspectos sejam um resquício do processo de produção citado anteriormente. Em contrapartida, as obras referentes às figuras 3 e 4, que foram criadas posteriormente e já estavam mais distantes dessa primeira etapa do processo, são pinturas construídas com cores mais escuras sob o desejo de expressar maior agressividade dentro da imagem.



Figura 1 - Série “Do Corpo à Carne”, Obra sem título, Vitória Venâncio, Óleo sobre tela, 2018, 30x30 cm.



Figura 2 - Série “Do Corpo à Carne”, Obra sem título, Vitória Venâncio, Óleo sobre tela, 2018, 40x50 cm.



Figura 3 - Série “Do Corpo à Carne”, Obra sem título, Vitória Venâncio, Óleo sobre tela, 2018, 40x30 cm.



Figura 4 - Série “Do Corpo à Carne”, Obra sem título, Vitória Venâncio, Óleo sobre tela, 2018, 40x30 cm.

O tema da fragmentação do corpo feminino em meu trabalho plástico inicia-se com o conjunto “Do corpo à carne”. Entretanto, a necessidade de entender a potência desse corpo, habitado por um misto de força e vulnerabilidade vem de muito antes. Há talvez uma

ancestralidade que atravessa meu corpo como se me empurrasse contra algo, contra a imagem, que é uma necessidade minha, mas também de outras tantas artistas, imersas em questões cuja proximidade com meu objeto de interesse me faz avançar o limite, que sozinha eu não conseguiria.

Dessa forma, o que se vê em “Do corpo à carne” é a mesma ambiguidade existente na potência de um corpo que ao mesmo tempo se percebe suscetível às violências físicas e psicológicas de todos os dias. Nesse conjunto de trabalhos exponho o corpo que habito. Assim, sinto-me mais íntima das imagens que produzo na pintura hoje. Acredito que por estar mais consciente do que busco como artista e mais consciente também do meu próprio processo de trabalho, sinto um vínculo maior entre minha pesquisa acadêmica e minhas vivências.

O corpo feminino em si é marcado histórica e socialmente. Desde o momento em que se identifica o sexo biológico de um feto dá-se início a uma série de construções sociais que determinam o estar-no-mundo desse ser que ainda nem nasceu. Assim, quando somos descobertas como meninas nos ventres das mães, começamos a passar por diversas situações cheias de imposições sexistas, impondo determinados estereótipos e papéis sociais que condicionam nosso futuro comportamento.

A partir de tal percepção, vivenciada por muitas mulheres, surgiu o desejo de olhar para esse corpo carregado de histórias compartilhadas. E, olhar para as questões do meu corpo enquanto mulher e potência feminina significa, em algum nível, buscar a cura e o reencontro. Posso afirmar que a série “Do corpo à carne” é um trabalho bastante significativo em meu processo de formação enquanto artista e mulher, pois nela está contida a coragem necessária para narrar a minha própria história e ao mesmo tempo dialogar com tantas outras mulheres e artistas.

Esse estudo é composto, até o momento, por quadros de dimensões que variam entre pequenos e médios formatos, dentro das dimensões 30x30 chegando até 40x50. Os seios são representados como diversos em um só corpo, são figuras que dominam a imagem e falam por esses corpos com uma força inumana, que sinaliza a potência feminina. Entendendo o corpo feminino como alvo do poder (patriarcado) dominante e, conseqüentemente, como algo que ocupa um papel secundário nos espaços sociais, percebemos uma tendência dupla ao registrá-lo: a supervalorização daquilo que é conveniente e/ou o esquecimento da identidade. Daí a

inquietação dita anteriormente, pois a tomada de consciência acerca da desumanização feminina clama por uma força imanente, capaz de valorizá-lo para além de seus aspectos estéticos.

Todo indivíduo que se preocupa em justificar sua existência a sente como uma necessidade indefinida de se transcender. Ora, o que define de maneira singular a situação da mulher é que, sendo, como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição do Outro. Pretende-se torná-la objeto, votá-la à imanência, porquanto sua transcendência será perpetuamente transcendida por outra consciência essencial e soberana. O drama da mulher é esse conflito entre a reivindicação fundamental de todo sujeito, que se põe sempre como o essencial, e as exigências de uma situação que a constitui como inessencial. Como pode realizar-se um ser humano dentro da condição feminina? (BEAUVOIR, 1980, p. 23).

Assim, retomamos aspectos históricos presentes na construção da categoria “feminino”, para o entendimento do resultante contemporâneo, assim como para a legitimidade de minhas inquietações enquanto mulher e artista. O que se resulta na construção do meu trabalho plástico, porque para além da justificativa da existência do corpo feminino, meus anseios são de mostrar sua potência enquanto fragmento, subverter esse lugar que foi construído para as mulheres e para seus corpos.

Pensando no resultado das imagens da série “Do corpo à carne”, percebemos a aparição ostensiva da figura dos seios, multiplicados em pares de dois, quatro e até seis em um só corpo. Metonimicamente tais figuras sugerem a potência feminina de uma forma não estereotipada, que são ao mesmo tempo a fonte de vida de todo o ser humano (o início da alimentação) e signos fetichizados do prazer do masculino.

O encontro dessa constância gera o reconhecimento de uma ancestralidade e da necessidade da busca de um aspecto norteador para a pesquisa que a vincule à ideia de potência feminina. Afinal, essas imagens buscam a memória da mulher selvagem, em que o termo selvagem:

Neste contexto não é usado em seu atual sentido pejorativo de algo fora do controle, mas em seu sentido original, de viver uma vida natural, uma vida em que a criatura tenha uma integridade inata e limites saudáveis. Essas palavras, mulher e selvagem, fazem com que as mulheres se lembrem de quem são e do que representam. Elas criam uma imagem para descrever a força que sustenta todas as fêmeas (ESTÉS, 2014, p.21).

Estés, em sua obra, fala sobre o arquétipo da mulher selvagem, que representa o potencial de sabedoria da mulher, da capacidade que as mulheres têm de resgatar sua essência. O conto presente no livro é intitulado “La loba” e narra a vida de uma mulher idosa em um

lugar que todos sabem que existe, mas poucos já viram, o que pode ser interpretado como a presença dessa sacralidade atrelada ao feminino, que é algo pouco concreto quando colocado em palavras, mas geralmente compreendido quando compartilhado em experiências, ainda que em um aspecto subjetivo. A função da protagonista do conto é carregar ossos, principalmente ossos que correm o risco de desaparecer do mundo. Seriam esses “ossos” um aspecto de ancestralidade? Essas possíveis interpretações justificariam o hibridismo presente nos próximos trabalhos, a fim de estabelecer uma conexão com o conto que é pertinente para as questões de vivência das mulheres, de forma com que represente a força feminina, o essencial do poder gerador de vida, como cita Faur ao descrever o conceito de “Deusa” para neste contexto:

A Deusa é representada em todo ato de criação, da Natureza ou da vida feminina, na eterna roda do nascimento, crescimento, florescimento, amadurecimento, declínio, morte e renascimento, na dança mutável das estações, nas fases da Lua, na trajetória anual do Sol. Seus ciclos são vividos pela mulher ao longo da vida, nas alegrias da infância, no despertar sexual da adolescência, no ato de dar à luz e amamentar, no recolhimento sábio da menopausa, na aceitação da morte e na fê da reencarnação.(FAUR, 2010, p. 24).

A mulher selvagem está no estado instintivo da psique feminina e nele podemos buscar o florescer de nossas potências enquanto mulheres. Por essa razão, a historicidade da sacralidade feminina também foi objeto de investigação no decorrer desta pesquisa, tendo em vista que a “Tradição da deusa”, por exemplo, tida como a ideia de voltar-se para o princípio do criador feminino, resistiu através de memórias ancestrais passadas de geração para geração de forma oral entre as mulheres da família e foi absorvida e transformada em conhecimentos populares através de mitos e superstições, religiões pagãs e círculos ocultistas, como o tarot e suas representações femininas. Dentro das tradições do sagrado feminino, o conceito de “Deusa” equipara o corpo da mulher à própria terra, sendo o reconhecimento do potencial gerador de vida feminino e de seus ciclos concomitantes com os potenciais da Natureza e do Universo.

Todos os âmbitos os quais a pesquisa percorre trazem, principalmente, a ideia de que, dentro da ordem simbólica, o referente ausente fragmentado, que nesse caso seria o corpo feminino, já não evoca a si mesmo e sim a outra coisa, fazendo com que se entenda a importância de, ao fragmentar um aspecto do corpo feminino, ter o cuidado para que ele ainda seja visto como o todo, ou ainda, como parte significativa daquilo que se entende enquanto mulher, para além de estereótipos hierárquicos trazidos pelo patriarcado.

O consumo é a efetivação da opressão, a aniquilação da vontade, da identidade separada. Com a linguagem acontece o mesmo: um sujeito é, primeiro, visto como objeto, ou transformado nisso, por meio da metáfora. Por meio da fragmentação o objeto é separado do seu significado ontológico. Finalmente, consumido, ele existe apenas por meio do que representa. O consumo do referente reitera a sua aniquilação como sujeito que tem importância em si mesmo. (ADAMS, 2018, p. 86-87).

Adams utiliza o termo “fragmentação” ao relacionar o consumo de carne, de animais mortos, com a cultura patriarcal, considerando que, nesse tipo de cultura, mulheres e animais são tratados de maneira semelhante, uma vez que a carne animal é consumida tão intensamente quanto as imagens carnis de mulheres. E esse consumo seria “a efetivação da opressão, a aniquilação da vontade, da identidade separada” (ADAMS, 2018, p. 86).

Desse modo, se a carne precisa ser fragmentada para um consumo sem culpa, ou seja, se é necessário ocultar o referente, deixando-o ausente, a imagem da mulher também precisa ser destituída de sua essência feminina, representando-a mesmo como uma carne a ser consumida, comida. Mais à frente, na análise das imagens selecionadas para esta pesquisa, será possível notar exatamente o que Adams expõe, o corpo feminino é fragmentado, de forma com que quebre os padrões corporais e comportamentais impostos pela sociedade ao longo dos anos, isto é, a relação de submissão imposta à figura feminina numa sociedade comandada há séculos por homens, pelo falo.

No mais, entendendo que o objeto da história cultural é “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma realidade social é construída, pensada e dada a ler” (CHARTIER, 1990, p. 16), este objeto passa a ser identificado nos contextos sociais e individuais de cada sujeito pertencente a determinada realidade sócio histórica.

Quando pensamos no corpo feminino enquanto instrumento de investigação de uma certa realidade, que é concomitantemente social e subjetiva, introjetada em todos os sujeitos os quais compõem essa realidade, entendemos qual o produto da trajetória histórica das categorias “mulher” e “corpo” e como elas se fundem em um processo criativo que visa abarcar ambas categorias, concomitantemente.

A análise do trabalho autoral demonstra uma forte proximidade entre o artista e a obra, dessa forma, existindo a possibilidade da existência de lacunas na presente dissertação. Por outro lado, essas lacunas podem servir como uma oportunidade para abrir outros entendimentos.

Isso acontece da mesma forma que com a apreciação das obras não autorais, podendo abrir novas interpretações.

Nas civilizações antigas, o culto era dirigido à Mãe Criadora, e as mulheres eram vistas de maneira grandiosa, visto seu poder de gerar a vida. Ao longo do tempo isso foi se modificando, e, de acordo com Faur: “a transição da sociedade de coleta para a de caça e conquista levou à criação de uma nova estrutura social, em que prevalecia a força física e a habilidade masculina para tirar a vida, em oposição a de gerar e cuidar dela” (2011, p. 30).

A *Vênus de Willendorf* (Figura 5), datada com tinta mil anos de idade, é representada tridimensionalmente com seus seios grandes e suas curvas voluptuosas, assim como no antigo Egito louvava-se a deusa Hator, que possuía seios fartos e era louvada pela fertilidade e gestação.

Historicamente, o seio foi visto ora como símbolo de fertilidade, maternidade, suavidade e segurança, ligado ao primeiro alimento e à intimidade, ora como objeto de sexualização ou idealização do feminino e de seu corpo, sendo ele retratado conforme padrões de beleza vigentes à época: curvados acima, curvados abaixo, pequenos, grandes, redondos, entre vários padrões que não deixam de se repetir na história da arte e da humanidade.



Figura 5 – *Vênus de Willendorf, Escultura em calcário oolítico, produzida entre 28 000 e 25 000 a.C, 11,1 cm de altura.*

A série imagética em questão apresenta o corpo figurativo em recortes específicos. Este recorte, que reúne em ambas as obras seios e ventre, pode retratar a fertilidade própria da mulher acompanhando a simbologia que o seio carrega, que se vincula também ao poder de gerar vida citado anteriormente por Faur.

O paradoxo mencionado inicialmente, que existe no acordar em um corpo que cresce quando se depara com seu próprio potencial, mas que também se vê sensível às violências direcionadas a nós mulheres, está presente nesses trabalhos. São corpos sujeitos às violências cotidianas, e quase implacáveis, mas sobre os quais sugerem discernimento sobre seu potencial.

A carga histórica e social que o corpo feminino carrega está presente também nas imagens apresentadas. As violências que fragilizam e enfraquecem saltam aos olhos de quem examina as imagens. A potência nesse momento está murcha. Contudo, a representação mostra que a potência está ali.

A quantidade de seios, marcante nas imagens, domina a figura e expressa uma potência, uma força. O poder feminino vem naturalmente à superfície. Isso ocorre mediante o conjunto de fatores que rodeiam as obras: a pintura em si, a contradição pela consciência e pelo discernimento, o contexto que se escancara e, por isso mesmo, constrange, revela, desnuda e, quem sabe, desconstrói, expande e revoluciona. Afinal, é arte se revelando enquanto arte, operando dentro de enquadramento histórico sim, mas sempre também com um passo à frente.

Acreditamos que seja possível uma ressignificação do corpo feminino, que, apesar de suas vulnerabilidades quando pensado em um contexto de construção social, conta com o estímulo das artes no que se refere não apenas ao próprio desenvolvimento de seu potencial, mas, ainda, no que concerne mesmo a uma inovação cultural.

Para apresentar o debate acerca da fragmentação do corpo feminino na série "Do corpo à carne", foram buscadas referências de artistas que utilizam esse processo como parte principal para a criação de suas obras.

O ponto principal que relaciona o meu trabalho autoral com as obras dos três artistas escolhidos para a segunda seção é a representação do corpo feminino fragmentado como objeto de trabalho e ainda a utilização desses fragmentos corporais não em uma perspectiva de falta, mas sim em uma perspectiva de todo, dando a ele sentido e autonomia.

2 O CORPO FEMININO FRAGMENTADO

A nova imagem do corpo feminino, destocado, violentado, mas também autoconsciente de sua sexualidade e passível de ressignificar-se demonstram um esforço da arte em atualizar a própria cultura, estimulando através de novas possibilidades estéticas um novo mundo mais igualitário e horizontal, em que todos somos banais, mas igualmente sagrados em nossas diferenças. (FIGUEREDO, 2016, p. 11)

O fragmento de um corpo quando exposto só, sem o seu total, pode ser capaz de direcionar o olhar do observador de maneira que, em seu encontro com a imagem, esta seja satisfatória à vista do observador. Quando isso acontece, seus olhos não buscam o que “prende” esse fragmento à imagem, mas ele por si só é a narrativa da obra.

A partir desse recorte, ou seja, da fragmentação do corpo, vê-se a vulnerabilidade do fragmento escolhido, seja um seio, uma curva, um busto ou um rosto, transformar-se em potência devido à dualidade ali presente.

O fragmento é destacado, mas, antes, ele pertence a um todo, que, de uma forma ou de outra, mostra-se presente nessa ausência. Afinal, por mais ausente que esteja o referente, ainda assim trata-se de um referente; a alusão é necessariamente feita, mesmo que num sentido de desconstrução.

Pensando na representação do corpo como abrigo do subjetivo e como reflexo das questões pertinentes a um dado momento, escolhemos obras dos artistas Sarah Lucas, Hans Bellmer, Louise Bourgeois assim como também imagens de minha própria autoria para análise sob o viés da fragmentação do corpo feminino.

2.1 Sarah Lucas

Sarah Lucas é uma artista inglesa, nascida em 1962, que trabalha com fotografia, colagem e objetos encontrados. Como pode ser visto na obra *Silver Hippie* (Figura 6), Sarah Lucas explorou o fragmento do corpo feminino em uma junção de vários seios. Em exposição na Bienal de São Paulo, a obra desperta o olhar curioso dos visitantes: “Por um longo caminho labiríntico, a exposição curada por Sofia Borges foi uma das que mais intrigou o público. Vários visitantes tentavam decifrar sobre o que era a obra *Silver Hippie*, da britânica Sarah Lucas. “Acho que é sobre o feminino”, dizia uma mulher à filha” (ESTADÃO, 2018)

Em “Silver Hippie” (figura 6), podemos perceber a quantidade de seios aglomerados suspensos e apontados por um corpo disforme cuja parte fállica está em evidência. Existe uma agonia presente, algo animalesco nesse agrupamento de seios.



Figura 6 - *Silver Hippie*, Sarah Lucas, Escultura, 2017.

A parte fállica emerge em direção ao conjunto de seios, que está mais acuado em relação ao todo da obra. Essa parte fállica direciona o olhar do observador para os fragmentos de seios, o que pode evidenciar uma crítica da artista em relação ao apagamento do feminino na própria sociedade, na qual a mulher ocupa um papel secundário, aparecendo apenas na presença do homem, isto é, a fala da mulher é legitimada através do homem, sendo ela vista apenas quando apontada.

Ao isolar significado e significante em sua obra, Sarah Lucas intenta uma iconografia do feminino em transmutação, apesar de marcar sua obra com uma intensa carga sexual, seus corpos são genéricos, indistintos, em uma operação plástica que explora uma migração tangível entre masculino e feminino. (FIGUEREDO, 2016).

Claramente, a imagem tem a presença marcante do masculino e do feminino, de modo que ambas as partes representativas dialogam. No entanto, a fragmentação do corpo feminino se destaca até mesmo pela questão da quantidade de seios presentes. Se durante muito tempo a mulher foi representada como ícone sexual nas artes, Sarah Lucas desconstrói esse modelo de representação em seu trabalho, sendo que, se por um lado ela ressacraliza a figura feminina retomando a ideia da geração pelo seio que alimenta a cria, por outro ela expõe a parte que era a mais explorada no sentido erótico.

O seio feminino torna-se erotizado quando inserido no contexto anatômico do corpo da mulher. Entretanto, em *Silver Hippy* (figura 6), esse fragmento de corpo multiplicado incomoda e desabriga o observador, constrangendo-o. Isso acontece pois o seio ainda é sexualizado e a visão dele faz com que o observador possa subjetivamente ligar à obra ao sentido erotizado. Além do trabalho retratando partes do corpo, a artista, que faz parte da geração dos Young British Artists¹, possui um estilo crítico caracterizado pelo uso do humor, da ironia e da crítica social em suas obras para demonstrar a utilização do corpo da mulher como se fosse um objeto. Nesse estilo, ela apresenta as suas obras de forma bem-humorada, apesar de ser uma espécie de humor mais ácido, com a presença de trocadilhos chocantes (MORENO, 2013; TATE, 2019).

Apesar da utilização do humor como principal modo de exposição de suas obras, a artista também foca em temas polêmicos e importantes. A obra *"I might be shy, but I'm still a pig"* (2000) (figura 7) retrata uma forte cena ao demonstrar a parte traseira de um corpo animal, que aparenta ser de um porco. O fragmento deste corpo, é exposto vestido com uma roupa íntima branca sozinho sob um colchão sujo repleto de manchas que remetem ao sangue. Ao compor a obra com este fragmento de corpo ferido meio ao sangue e a sujeira, a cena sugere representar uma cena de violência sexual.

¹ Artistas britânicos que se conheceram na Royal Academy of London na década de 1990.

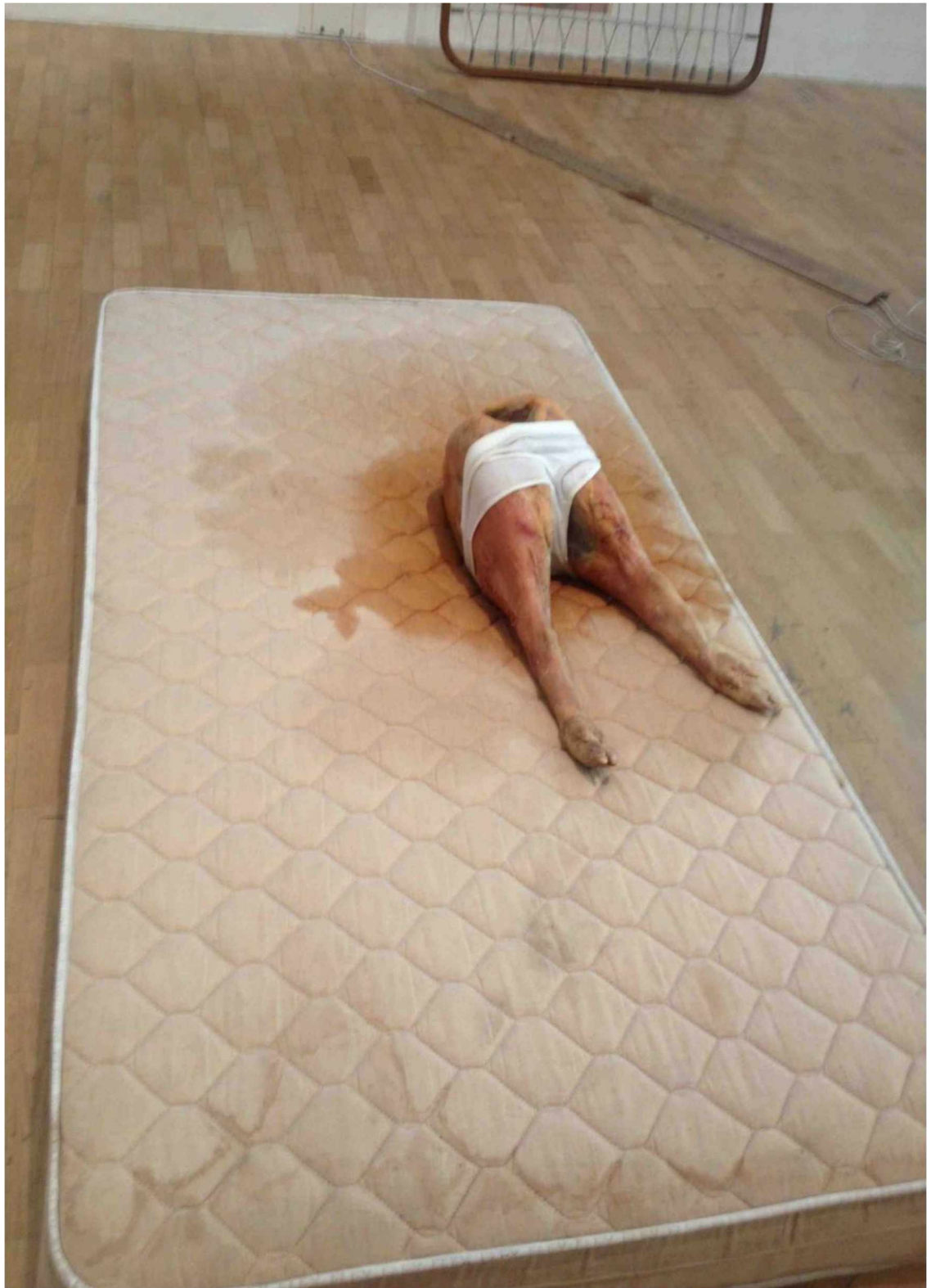


Figura 7 - *I might be shy, but I'm still a pig*, Sarah Lucas, (2000)

Em outras obras, esse espectador observaria livremente o todo, mesmo que mais atentamente algumas partes da obra, aquelas que o interessariam, em geral, no caso do corpo feminino, os seios. Nessa nova dinâmica, sendo direcionado, ele não como escapar, não desvia o olhar, não finge admirar a totalidade da imagem.



Figura 8 *Tit-Cat Up*, escultura em bronze, Sarah Lucas, 2015

Em *Tit Cat* (Figura 8), vê-se claramente o trabalho com a porção fálica por intermédio daquilo que seria o rabo de um gato e, até mesmo, com as pernas do animal. Os seios aparecem

em pares numa sequência que lembra as mamas do próprio animal, mas também da própria mulher.

Outro par de seios ocupando o espaço que seria o da cabeça evidencia os símbolos que estão atrelados à mama, reforçando a problemática que envolve a sua obra. Os seios em queda, pendurados, em oposição à parte fállica, que está apontada para o alto, como que rígida e forte, trazem um aspecto de cansaço, como se fosse um fardo carregar esse símbolo feminino.

Ademais, eles estão sob o que seria a coluna vertebral do animal, mas esta, em vez de sustentar o corpo, apresenta-se tão frágil quanto as mamas, sendo as pernas, também formas fállicas, as responsáveis pela total sustentação do corpo, representando a sustentação da sociedade pela lógica patriarcal.

Percebe-se que o interesse na repetição dos seios ao construir a obra, trazendo um aspecto animalesco em comunhão com as mamas que podem ser interpretadas como pertencentes a um corpo humano, estabelece um vínculo com o trabalho autoral “Do corpo a carne” em termos de estética e também conceito.

Mais uma vez, Sarah Lucas trabalha com o masculino e com o feminino em sua obra, ressaltando a fragilidade feminina em resposta à força masculina. Entendemos que esse contraste é feito para que o observador possa tecer reflexões sobre essa discrepância presente na própria sociedade, mas com certo incômodo, por entender que essa realidade não faz justiça à figura mulher.

Historicamente, nega-se e desmerece-se o reconhecimento e a potência do corpo feminino. Não só do corpo feminino, mas também do símbolo da fêmea. Partindo do fragmento do corpo – tomando como exemplo o seio - percebe-se o potencial de imagem do fragmento por si só, sendo esse o próprio corpo presente através do seu simbolismo.

A perspectiva sobre o corpo feminino e a figura da mulher em outros tempos nos leva a compreender ainda melhor as obras de Sarah Lucas.

A inglesa é pioneira em uma nova frente de artistas mulheres que trabalham principalmente com o corpo feminino. Esse tipo de obra, abre um espaço para reflexões feministas dentro das Artes Visuais. Tvardovskas (2008) reflete sobre o corpo feminino em obras tirar a atenção do que a autora chama de obsessão pelo falocentrismo. Sobre isso, a autora afirma:

Num mundo dominado pelo referencial fático, isto é, pelo olhar masculino fundado em oposições binárias e hierárquicas, a invenção de outros significantes é imprescindível para a emergência da alteridade feminina no terreno das artes. O que está em pauta, portanto, é a invenção de “novos significantes, de maneira a produzir um sistema de significados que permitam ao imaginário feminino e ao simbólico feminino ser verdadeiramente parte integrante da nossa cultura que hoje exila as mulheres” (TVARDOVSKAS, 2008, p.2)

Em outras obras, como em *Make Love* (figura 9), a artista inglesa monta o corpo feminino dentro de objetos mobiliários. Com pernas, seios e glúteos acoplados em uma cadeira, a autora bate de frente com a ideia de estereótipos sexuais padronizados do corpo feminino na sociedade. Lucas trabalha com uma frente provocativa, de acordo com Mello (2015).



Figura 9 - *Make Love*, de Sarah Lucas, 2012.

Uma das principais influências de Sarah Lucas em suas obras foi Louise Bourgeois, além de Marcel Duchamp. Moreno (2013) afirma que, apesar da clara influência dos dois artistas nas obras de Sarah Lucas, a artista consegue criar um estilo peculiar, apresentando sua própria identidade artística.

Sobre a obra de Sarah Lucas, e a construção de uma nova imagem do feminino nas artes, Henrique Figueiredo (2016) afirma que:

A nova imagem do corpo feminino, destroçado, violentado, mas também autoconsciente de sua sexualidade e passível de ressignificar-se demonstram um esforço da arte em atualizar a própria cultura, estimulando através de novas possibilidades estéticas um novo mundo mais igualitário e horizontal, em que todos somos banais, mas igualmente sagrados em nossas diferenças. (FIGUEIREDO, 2016, p. 11)

A obra de Sarah Lucas é fundamental para a desconstrução de imagens que remetem ao corpo socialmente idealizado. A artista busca uma reflexão sobre o papel da mulher na sociedade em perspectivas diversas. Ela demonstra possibilidades de ressignificação desses

corpos através de sua fragmentação e repetição de seus recortes, o que nos sugere o corpo “autoconsciente de sua sexualidade” citado por Figueiredo.

2.2 Louise Bourgeois

Louise Bourgeois foi uma artista plástica francesa, que viveu entre 1911 e 2010. Com obras abstratas e muito simbólicas, Louise foi influenciada pelo surrealismo e pelo primitivismo, trabalhando com a subversão, esvaziando sentidos já postos pela sociedade.

Também os surrealistas procuravam ansiosamente sondar estados mentais em que o profundamente oculto no inconsciente pode vir à superfície. Estavam de acordo com Klee em que um artista não pode planejar seu trabalho, mas deve deixá-lo crescer. O resultado pode parecer monstruoso a quem o avalia de fora; mas, se descartar seus preconceitos e deixar a fantasia correr solta, talvez consiga compartilhar do estranho sonho do artista. (GOMBRISH, 2012, p. 592).

Em uma entrevista, Louise Bourgeois afirma interessar-se pelo funcionamento do corpo, justificando a maneira como trabalha com suas partes, com seus membros, e diz ter, naquele momento, em seu ateliê, uma perna de dois metros, no entanto declara: “dois metros não são o bastante para satisfazer a minha curiosidade” (LOURES, 2015, p. 64).

A artista demonstra tanto em sua fala quanto em sua obra uma inquietação em relação à imagem do corpo e, nesse sentido, desconfigura-o, deixando, muitas vezes, com aparência monstruosa para aquele que o observam. Inquietação essa que vai de encontro às minhas presentes no processo de produção das imagens do trabalho autoral.

A artista conta que apenas sobreviveu após seu nascimento por ter tido a sorte de parecer-se com o pai, de forma que sua foi perdoada pelo nascimento de uma menina. Ela diz: “Eu não sou meu pai. Sou definida pelo que não sou”. E ainda, em seus escritos:

Onde estou [?] procuro freneticamente um espelho, tenho
As pinças, mas não consigo me enxergar, estou perdida
finalmente, coloco a mão por trás da lâmpada vermelha
e vejo uma minúscula figura refletida nela e me sinto
melhor, ainda existo, temia que estivesse perdida,
desaparecida, invisível, ufa! Que medo.
[...] Não quero esquecer Louise de novo.
Ela é tudo o que tenho.
(BOURGEOIS apud LOURES, 2015, p. 66).



Figura 10 - *Nature Study*, escultura em porcelana, de Louise Bourgeois, 1984.

Em *Nature Study* (figura 10), o corpo está fragmentado: a cabeça não está presente e os seios vêm em quantidade. Diferentemente de Sarah Lucas, Bourgeois nos apresenta um corpo forte, no qual os próprios seios remontam a um peitoral do animal ou mesmo do masculino. A única fraqueza presente na obra refere-se à ausência da cabeça.

Ainda que esses seios façam uma analogia ao peitoral masculino, trata-se de seios, um símbolo da figura feminina. Nesse sentido, podemos entender que a figura como um todo refira-se a um corpo feminino fragmentado, de forma que a ausência da cabeça nos remeta à subestimação da mulher na sociedade patriarcal.

Diante desses simbolismos atrelados à figura do seio feminino, sua fragmentação diz respeito a uma ruptura brusca entre o corpo total e idealizado, e o “objeto”, que passa a falar por si. Havendo essa ruptura, apresenta-se em sua forma primordial com todo o simbolismo carregado em si através da história, porém, desta vez ele não fala por um corpo que o carrega, por um período que se é inserido ou por um ideal que lhe é acometido: o seio passa a falar por si, ao ponto que se torna vulnerável por estar “fora” de seu corpo e se torna potência por apresentar-se de maneira impositiva ao observador justamente por estar fragmentado, tendo a retórica de impor seu próprio simbolismo e sua própria forma.

Com efeito, alguns deles [artistas do século XX] quase invejavam o artesão tribal cujas imagens sentimos estarem carregadas de poder mágico e destinadas a desempenhar um papel nos mais sagrados rituais da tribo. O mistério de antigos ídolos e remotos fetiches desperta o anseio romântico desses artistas, incitando-os a fugirem de uma civilização que parece maculada pelo comercialismo. O primitivo pode ser selvagem e cruel; entretanto, pelo menos parece estar livre do fardo da hipocrisia. (GOMBRISH, 2012, p. 585).

Diante deste processo, torna-se poderoso por estar representado unicamente em uma imagem e fazendo uso de diálogo próprio: a qual corpo pertenceu, qual a história que carrega e qual a finalidade de seu diálogo. Assim, rompe o ciclo do qual o corpo fala pelo seio e torna-se inverso, sendo o seio falando pelo corpo do qual foi fragmentado, pela história que carrega, pela forma que lhe é dada, sendo a forma sem imposição alguma de padrão vigente através de sua carga histórica.

Sendo a sua forma pura e sem imposição de padrão, o seio por si transcende a ligação mulher humana e seio e passa a ser fêmea e seio, estando agora na tangência entre o humano e o animal: o poder de criação.

Apesar de ter suas obras tidas como parte do movimento surrealista, Bourgeois não considerava parte dele. Tinoco e Hata (2010) apresentam o fato de que grande parte das obras da artista possuem alguma relação com a Segunda Guerra Mundial, na qual viveu seus terrores de perto, por causa do pai, que era soldado.

As autoras explicam que a Segunda Guerra Mundial foi um acontecimento que marcou bastante por servir de “inspiração” para a criação de obras surrealistas, principalmente pelo desmembramento corporal.

Sobre isso, elas demonstram que:

A Europa estava em uma situação nova, em um primeiro momento via-se os aplausos à experimentação bélica, em um segundo momento via-se a sensação de instabilidade e fragilidade humana. Nesse contexto, era difícil falar sobre e representar a beleza nas artes, a não ser por uma tentativa de disfarçar a verdade do massacre em massa e camuflar cenas horríveis que a Primeira Guerra Mundial causara. A confiança no regime era colocada em xeque e a tão vangloriada ciência e suas tecnologias pareciam, então, apenas servir para criar bombas e armamentos cada vez mais destrutivos, como se o homem perdesse a razão e caminhasse para sua autodestruição em massa. Muitos dos artistas surrealistas tiveram um contato direto com a guerra. Breton, Aragon, Eluard e Soupalt foram marcados por ela. A partir desse fato, não queriam mais ter nada em comum com esta civilização que perdeu a razão de ser, onde parecia não haver mais felicidade. (TINOCO; HATA, 2010, p. 2)

Os traumas vividos por ela na época da Segunda Guerra Mundial, desde a busca pelo pai nas cidades próximas e alojamentos militares até a convivência com sobreviventes que tiveram partes de seus corpos amputados em seu trabalho como guia do Museu do Louvre (Paris), fizeram com que ela passasse a trabalhar diretamente com o corpo humano em suas obras.

Tendo visto, que, parte das suas obras possuem pessoas com pelo menos sem um dos membros. O modelo de obra de arte com o corpo desfragmentado vem desde as primeiras obras de André Breton, que viveu durante a Primeira Guerra Mundial e trabalhou diretamente com as vítimas e sobreviventes da mesma.

2.3 Hans Bellmer

Hans Bellmer, escultor alemão, construiu suas bonecas entre 1933 e 1945, utilizando-se de vassouras, parafusos, fibras de linho, bolas de madeira, materiais dobráveis entre outros. Apesar de ter um pai nazista, o artista compartilhava de uma ideologia de esquerda, de forma que seus feitos podem ser vistos como um modo de rebelar-se contra, de acordo com Lichtenstein (2001):

Imagens do corpo feminino ariano ideal encontrados em alta arte nazista e cultura de massa. Mas mais do que isso, eles questionam o papel da representação na construção social de gênero e sexualidade da alta arte alemã e da cultura popular na década de 1930 (LICHTENSTEIN, 2001 apud PRUDENTE, 2017, p. 34).

Na obra *the Machine* (figura 11), vemos uma obra composta por partes, formando um todo que causa estranhamento. Estranhamento esse que reflete um sentimento ante a realidade do artista, visto a crise do humanismo que fomenta o comportamento modernista.



Figura 11 - *The Machine – Gunner es in a State of Grace*, escultura em madeira e metal, de Hans Bellmer, 1937.

Como as partes dessas obras são móveis, e o artista realmente utilizava-se das partes de uma obra para construir outra, podemos considerar um efeito de indefinido no que diz respeito às transformações do corpo, relacionando essa característica à desconstrução dos padrões impostos aos corpos pela sociedade. Segundo Moraes (2002, p. 68):

A Boneca representava, pois, o oposto do corpo geometrizado, circunscrito a limites e medidas. Num processo permanente de permutação dos membros e órgãos, manipulando-os em complexas combinações, os devaneios anatômicos de Bellmer buscavam fazer coincidir a imagem real e a imagem virtual de um corpo, reunindo numa só figura o resultado da percepção imediata do olhar e as reinvenções da imaginação. Com isso, ele libertava a anatomia humana das proporções estabelecidas e dos cânones normalizados para inventar 'os anagramas do corpo'.

Além disso, o pai do artista fazia era declaradamente nazista, então essas obras poderiam ser uma forma de protesto contra as coisas nas quais o pai acreditava. Segundo a autora, Bellmer se vestia com roupas femininas para causar estranheza no pai e se utilizou disso para a construção de suas obras.



Figura 12 - *The Doll*, de Hans Bellmer, 1936.

O artista menciona que a obra representa uma pessoa artificial com a capacidade de expressar todos os seus desejos e recriar o apogeu do amor (WEBB & SHORT, 2004). Apesar de ter causado uma certa estranheza, grande parte das pessoas ao redor de Bellmer concordaram

com a criação da obra, inclusive a esposa do mesmo. A mãe de Hellmer contribuiu financeiramente para que o artista conseguisse arrumar as partes necessárias do corpo humano.

O autor se utiliza de diversos artefatos para construir a obra. Ela, sustentada em dois canos de madeira, com pedaços de louça, lâmpadas, parafusos e mais madeira. Prudente (2017) afirma que a construção da Boneca e de suas variantes é uma simplificação do fetichismo e da coisificação do corpo feminino. Ainda assim, o artista demonstra o lado político da construção das obras.

Como Bellmer era ligado ao movimento partidário da esquerda, suas obras poderiam ter a função de se rebelar contra o sistema ariano que fazia uma padronização do corpo feminino.

O fascínio de Bellmer pela construção do corpo feminino dentro de obras começa no ano de 1919, quando ele começou a desenhar suas primeiras bonecas. Lichtenstein (2001) verifica que, a construção das bonecas, e o fato delas serem desmontáveis pode remeter a algum fato da infância do autor, e pode fazer com que a pessoa que estiver perante a arte consiga refletir acerca de questões psicossociais e sexuais. Além disso, a autora demonstra que as bonecas das fotografias poderiam ser parte de um desejo de dominação de Bellmer, pois, a partir do fato de que elas são desmontáveis, elas estariam subjugadas ao desejo dele.

A fragmentação e a decomposição das obras fazem parte dos movimentos modernista e surrealista, que foram trabalhados depois da Segunda Guerra Mundial. A grande presença e o detalhamento dos pés nas obras de Bellmer remete ao fetichismo. Tendo em vista que, de acordo com Freud (1919), as pernas e os pés são objetos do desejo masculino, o autor pode ter trabalhado essa questão por ser algo que ele poderia ter reprimido dentro de si durante a sua vida. Acerca disso, Aline Barbosa da Cruz Prudente afirma:

“(...) é possível dizer que as bonecas de Bellmer, além de serem um objeto surrealista, também podem ser analisadas pelas teorias de Brown sobre a coisalidade, por estarem deslocadas de seu contexto e causarem estranheza. O fato de estarem desmembradas também revelam um medo da castração, segundo as teorias de Freud, autor que também traz a teoria do fetichismo, que se relaciona às bonecas principalmente pelo fato do artista vestir a boneca apenas com sapatos, objeto com grande carga de fetiche. O artista também trabalha com a ideia do duplo, substituindo algumas partes do corpo da boneca por outras, que ainda se relaciona com a ideia do anagrama, assuntos que Bellmer discorre com frequência em seus textos” (PRUDENTE, 2017, p.12)

O artista, que também era conhecido por causa de seus vícios insuperáveis em bebidas e cigarro, se afundou mais depois da morte da esposa. Com isso, ele ficou aficcionado por suas bonecas, e nunca deixou de considerar elementos sobrenaturais durante a construção das mesmas.

Riguini e Marcos (2017) demonstram que o obscurantismo era uma das formas das quais ele se utilizava para fazer essa demonstração do corpo feminino em suas obras. Elas creem, juntamente com uma tese de Masson (2000), que a boneca é uma reflexão do interior do artista.

Outra fundamentação para a construção das bonecas de Hans Bellmer é a utilização de anagramas na construção dos corpos. Essa espécie de anagrama recorre aos processos de permutação do corpo humano, uma quebra de padrões impostos ao corpo feminino e a insubordinação (COSTA, 2018).

Sobre os processos de construções de anagramas, Bellmer afirma que:

Coloquemos perpendicularmente um espelho sem moldura sobre a fotografia de um nu e, sempre mantendo o ângulo de 90°, avancemos ou giremos, de modo que as metades simétricas do conjunto visível diminuam ou cresçam de acordo com uma evolução lenta e estável. - O todo nasce sem parar, em bolhas, em peles elásticas que, por inchaço, saem da fenda teórica do eixo de simetria; ou, se realizarmos um movimento reverso, a imagem diminui inevitavelmente, suas metades espalham-se uma sobre a outra, como cola quente sugada por um nada irresistível - como a vela colocada em um fogão aquecido, que encolhe porque é liquefeita silenciosamente por sua base, que também é a do seu duplo refletido na cera derretida. Diante desse evento natural abominável, que prende toda a atenção, a questão da realidade ou da virtualidade das metades desta unidade móvel definha na consciência, desaparece nas bordas da memória. (BELLMER, 2005, p. 25)

Além dos anagramas e das bonecas de suas obras, Hans Bellmer também representava a objetificação do corpo feminino a partir de ilustrações chocantes e ora pornográficas. Suas obras, além da função de chocar o público, demonstravam como ele um dia romantizou relacionamentos abusivos e o desejo de sair de uma repressão causada pelo momento histórico no qual ele viveu.

Como foi falado anteriormente, a utilização do corpo feminino de acordo com a vivência de Bellmer é material para estudo psicanalítico, justamente para explicar a utilização dos traumas dele na construção de suas obras. Além do erotismo, da sensualidade e da subordinação das bonecas, é visto que o artista possui ideias que tendem ao sadismo.

A vulnerabilidade do corpo feminino é tema constante de todas as obras produzidas por Hans Bellmer. Para Azevedo (2012):

A boneca parece vulnerável, desprotegida e exposta, e quando observada, possibilita uma exploração próxima. Essa proximidade desafia uma espionagem íntima à distância ou um repressivo puritanismo. Para expor a sexualidade vivida e a ansiedade, essas fotografias paradoxalmente criam no espectador atração e repulsa estimulantes e desconfortáveis. (AZEVEDO, 2012, p. 57)

Ele representa mais do erotismo e da objetificação do corpo feminino em suas outras obras, como em *Eye Vulva* (Figura 13), quando ele desenha o corpo de sua companheira, a artista e autora alemã Unica Zürn, com qual Bellmer fez várias colaborações artísticas. Nessa obra, além dos desenhos que ele fez para o livro *The Story of The Eye* (George Bataille, 1947), o alemão observa a vulva como a entrada do homem para o universo, mais uma vez, exaltando o falocentrismo (THE ART STORY, 2019)



Figura 13 - *Eye Vulva*, Hans Bellmer, 1964.

Sobre a parceria de Bellmer e Zürn em intervenções artísticas, Riguini e Marcos (2017) fazem um estudo do que foi detalhado anteriormente na obra de Webb e Short (2004):

“Sabe-se que, quando Bellmer vê Unica pela primeira vez, exclama: “Encontrei a boneca” (Webb & Short, 2004, p. 148). Unica tem o rosto expressivo, com olhos enormes e nariz proeminente. Bellmer acha a semelhança desta mulher com sua boneca estranha/fantástica e isto o impulsiona a aproximar-se da escritora. Leva Unica para a França, apresenta seus trabalhos aos surrealistas, que a recebem calorosamente. Ela vive com Bellmer até sua morte em 1970. Durante esta parceria, submete o próprio corpo às intervenções do artista, que, entre outras, o apresenta em uma foto todo

amarrado, como um monte de carne, na revista surrealista *Minotaure*, sob a legenda. Guardar em local fresco (Webb & Short, 2004) ” (RIGUINI, MARCOS, 2017)

Das referências para a criação das Bonecas, cita-se as influências das obras do francês André Breton, principalmente quando Bellmer modifica a posição das bonecas, usando disso para expor seu objeto de desejo na obra.

Além disso, nota-se as influências surrealistas quando o artista expõe a boneca com partes faltando, ou com combinações estranhas. Uma das teorias surrealistas que se encaixam perfeitamente com o modo de trabalho de Bellmer, de acordo com Riguini e Marcos (2017), é a importância das fantasias sexuais extremamente detalhadas nas bonecas. Azevedo (2012) afirma em sua tese que essa imagem da mulher representada a partir do desejo masculino no surrealismo beirava à loucura e o inconsciente.

A partir do estudo da obra, é feita uma verificação acerca da obra sobre retratações de corpos que sofreram com abuso sexual (THE ART STORY, 2019; AZEVEDO, 2012). Ele utilizava várias adolescentes como objeto de estudo para a construção de suas bonecas. Várias dessas adolescentes tinham perturbações por conta das mudanças corporais causadas pela puberdade, com sintomas psicológicos. Nesse contexto, o abuso sexual e os problemas psicológicos causados em meninas podem ser vistos como uma alusão contrária aos corpos arianos considerados “perfeitos e intocáveis” na propaganda nazista, na qual Bellmer era extremamente oposicionista.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Decorrente as análises bibliográficas aqui feitas relacionadas também as imagens/obras selecionadas, percebe-se a importância da atuação de mulheres compondo espaços diferenciados, tanto das artes quanto no resgate de suas sacralidades. Todavia, a expansão desse movimento é inesgotável tendo em vista que o resgate das potencialidades das sujeitas deve ser feito tanto individualmente como socialmente, para que se alcance uma estrutura social mais democrática que dê abertura para que os movimentos se abram a todas as mulheres, independentemente de suas interseccionalidades. Dito isso, tendemos a uma onda cíclica que preconiza uma atuação individual para a transformação social que, por sua vez, possibilite o reconhecimento de potências individuais, por isso, é reconhecida a dialética do processo.

Embora o movimento cíclico, já citado, esteja avançando ao longo dos anos, faz-se necessário ter em vista a discussão acerca da produção de obras artísticas por mulheres. Obras essas que podem advir de muitas perspectivas históricas-sociais, mas que quando demonstram o corpo natural de mulheres, tendem a romper com a objetificação que as obras, com o mesmo teor, feita por homens propõem, partindo de uma perspectiva de que os homens tendem a ver pela ótica do patriarcado.

Dito isso, a valorização de cada traço dos corpos femininos pode causar uma estranheza quando não propostos numa perspectiva patriarcal, justamente por conta da sexualização histórica construída acerca desses corpos. Então, uma vez que essas representações fragmentadas estão na tentativa de subverter o lugar do corpo feminino dentro de um sistema perpetuado pelos homens, precisam ser enaltecidas e cada vez mais colocadas em questão, para que o entendimento do próprio corpo ou do corpo alheio, quando feminino, possa expressar outras potencialidades que naufragam a exclusividade da sexualização.

A fragmentação do corpo feminino esmiuçada ao longo da pesquisa, sugere a importância da contextualização das obras selecionadas, que nos leva à uma compreensão acerca de tensões criadas através da representação do corpo feminino no contexto artístico. E ainda, a grande questão da fragmentação dos corpos se faz presente em todas essas obras, mostrando a relação desses fragmentos de corpos femininos com o mundo.

Se a arte sensibiliza e desperta reflexões, no sentido aqui explorado, compreendemos que ela pode e deve continuar a exercer esse papel, a fim de que se desperte a consciência coletiva sobre a figura do feminino na sociedade contemporânea.

A inquietação inicial certamente mantém-se, mas a possibilidade de uma expansão de consciência sobre a fragilização do feminino por meio de processos artísticos que valorizem os corpos femininos numa expansão da estética reconforta e dá forças para a realização de mais processos artísticos e acadêmicos.

Por isso, também, afirmamos nosso desejo de que mais trabalhos acadêmico-científicos sejam desenvolvidos nesse âmbito, fazendo extrapolar o sentido daquilo que já é dito nas obras artísticas, pois se estas, por si só, manifestam as contradições e as incoerências de uma sociedade injusta, aqueles reafirmam de forma analítica essas manifestações.

Há que se observar, ainda, que foi por intermédio de obras artísticas e elaborações intelectuais, juntas de outras lutas sociais feitas por mulheres que não puderam compor esses espaços durante toda a historicidade de exclusão, que chegamos a esse momento em que é possível vislumbrar várias conquistas.

Dessa maneira, reconhecendo as graças, mas também as mazelas, entendemos o dever de artistas e intelectuais no que se refere a questionamentos acerca de representações da figura feminina e como elas relacionam-se com práticas cotidianas.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, Carol J. **A política sexual da carne: uma teoria feminista-vegetariana**. Tradução de Cristina Cupertino. 2. ed. São Paulo: Alaúde Editorial, 2018.
- AZEVEDO, Laíse. **Anagramas do corpo, processos de repetição e representação da condição humana: um diálogo entre Hans Bellmer e Pina Bausch**. Tese (Doutorado em Educação) 143f, Natal, 2012.
- BARROS, Mariana Leal de. Os deuses não ficarão escandalizados: ascendências e reminiscências de femininos subversivos no sagrado. **Estudos Feministas**, São Paulo, v. 21, n. 2, maio/ago. 2013, Universidade de São Paulo.
- BELLMER, Hans. **The Doll**. Translated from the german by Malcolm Green. London: Atlas Press London, 2005
- COSTA, Alexandre. Entre labirintos e anagramas: o informe como dilaceramento dos corpos na obra de Hans Bellmer. **Revista Art&Sensorium**, v.5 n.2, 2018.
- COSTA, Priscila. Na terra do nunca: cultura visual, arte e maternidade. **Revista Apotheke**, v. 4, n. 2, 2018. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/APOTHEKE/article/view/13551>>. Acesso em: 20 out. 2018.
- CREED, Barbara. Entangled looking: The crisis of the animal. **Artlink**, v.38 n.1, 2018.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- FAUR, Mirella. **Círculos sagrados para mulheres contemporâneas**. São Paulo: Pensamento, 2011.
- FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. Ressacralização e banalidade: afirmações de gênero nas esculturas de Tracey Emin e Sarah Lucas. In: SEMINÁRIOS DE ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES, PPAV/UFF, 2016, **Anais...** PUC Minas. Disponível em: <<http://www.artes.uff.br/uso-improprio/trabalhos-completos/henrique-figueredo.pdf>>. Acesso em: 8 nov. 2018.

FREUD, Sigmund. **O Estranho**. Edição Standard Brasileiras das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1919/1974.

GOMBRISH, Ernst Hans. **A história da arte**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GURGEL, Telma. Feminismo e luta de classe: história, movimento e desafios teórico-políticos do feminismo na contemporaneidade. **In: SEMINÁRIO INTERNAIONAL FAZENDO GÊNERO**, 2010, UFSC. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1277667680_ARQUIVO_Feminismoelutadeclasse.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2018.

LOURES, José Maurício Teixeira. Louise Bourgeois e a fragmentação fantasmática do corpo. **Concinnitas**, v. 1, n. 26, jul. 2015. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/20100>>. Acesso em: 20 set. 2018.

LICHTENSTEIN, Therese. **Behind Closed Doors: the art of Hans Bellmer**. Berkeley; New York, NY: University of California Press: International Center of Photography, 2001

LÚZIO, Jorge. A sacralização do feminino nas imagens marianas de marfim. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 24, n. 3, set. /Dez/ 2016. p. 299-316. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v24n3/1982-0267-anaismp-24-03-00299.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2018.

MASSON, Céline. **La fabrique de la poupée chez Hans Bellmer**. Paris: L'Harmattan. 2000.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

PERIOD. End of sentence. Direção de Rayka Zehtabchi e Melissa Berton. Los Angeles: Netflix, 2018. (26 min.)

PRUDENTE, Aline Barbosa da Cruz. O desmembramento do corpo no surrealismo: as bonecas de Hans Bellmer. **Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES**, v. 7, n. 12, jun. 2017.

RIGUINI, Renata Damiano; MARCOS, Cristina Moreira. Hans Bellmer e a invenção da boneca: o empuxo-à-mulher e a construção de um corpo fora. **Revista de Psicanálise da SPPA**, v.24 n.1, p.135-152, 2017.

RODRIGUES, Rodrigo Freitas. **Imagens de morte como manifestação do erótico**. 2011. 139 f. Dissertação (Pós-graduação em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

TINOCO, Letícia; HATA, Luli. O corpo fragmentado no surrealismo e na obra de Louise Bourgeois. **Anais**: XIX Encontro Anual de Iniciação Científica, Guarapuava. 2010.

TVARDOVSKAS, Laura. Rosários e vibradores: Interferências feministas na arte contemporânea. In: RAGO, M.; FUNARI, P. P. Subjetividades antigas e modernas. 1ªed. São Paulo: Annablume, 2008.

WEBB, Peter; SHORT, Robert. **Death, desire and the doll: the life and art of Hans Bellmer**. New York: Solar Books. 2004.

MORENO, Lola. **Sarah Lucas en la Whitechapel Gallery**. Atlas Cultural, 2013. Disponível em: <<https://atlas cultural.com/pintura/sarah-lucas-whitechapel-gallery>> Acesso em: 22 mai. 2019

TATE GALLERY. **Art & Artists: Sarah Lucas (b. 1962)**. 2019. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artists/sarah-lucas-2643>> Acesso em: 22 mai. 2019

THE ART STORY. **Hans Bellmer: German Artist, Sculptor and Photographer**. 2019. Disponível em: <<https://www.theartstory.org/artist-bellmer-hans.htm>> Acesso em: 22 mai. 2019

UNIVERSIDADE Livre Feminista. **História**. Disponível em: <<https://feminismo.org.br/historia/>>. Acesso em: 1 dez. 2018.