

UNIVERSIDADE DE LISBOA

Faculdade de Letras



**O Feminino e o Fotográfico:  
Uma visão de Sherman, Ventura e Rennó**

Nicoli Braga Macêdo

Dissertação orientada pelo Professor Doutor Pedro Lapa,  
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em  
História, na especialidade de História da Arte, Património e Teoria  
do Restauro.

2017

*À minha mãe, por tudo.*

## **Agradecimentos**

*À galeria Metro Pictures, por ceder o direito de reprodução dos Untitled Film Stills.*

*À galeria Filomena Soares, por ceder as imagens dos trabalhos de Júlia Ventura.*

*À artista Rosângela Rennó, por ceder as imagens do seu trabalho.*

*Às artistas Júlia Ventura e Rosângela Rennó, pela cordialidade, especial atenção e total disponibilidade que tiveram em responder aos questionamentos surgidos durante o trabalho.*

*Ao meu orientador, professor Dr. Pedro Lapa, por proporcionar o diálogo com as artistas Júlia Ventura e Rosângela Rennó fato que enriqueceu esta dissertação e, principalmente, por me fazer ver a arte contemporânea com outros olhos.*

*Muito obrigada!*

## Resumo

Nesta dissertação analisamos os conceitos do Feminino e do Fotográfico, estabelecendo as particularidades que compõem cada um deles. Sobre o feminino realizamos um estudo objetivo presente em meados dos anos de 1970, que engendrou uma mudança significativa na produção das artes visuais, principalmente nos Estados Unidos e Europa, juntamente com o surgimento de movimentos radicais feministas.

Aliados, as artes visuais e os movimentos feministas foram importantes para que houvesse uma proliferação de manifestações, tanto artísticas, quanto sociais, voltadas à crítica dos modelos e pensamentos que viam a mulher em um papel secundário.

O segundo termo, o Fotográfico, advém também do mesmo período histórico, quando novas formas e médiuns artísticos foram explorados neste fazer, e a fotografia adquiriu um papel importante nessa trajetória. O ato fotográfico foi compreendido como uma mensagem que estrutura uma realidade ficcional, construída através do olhar de cada artista, que, nos referidos casos, denuncia códigos ideológicos presentes na sociedade no que diz respeito à composição da imagem da mulher.

A partir desta perspectiva, a dissertação reflete, a partir do trabalho de três artistas: a norte americana *Cindy Sherman* (n.1954); a portuguesa *Júlia Ventura* (n.1952) e a brasileira *Rosângela Rennó* (n.1962), as relações entre o campo da fotografia e orientação figurativa em torno da imagem da mulher. Relacionando as imagens com os reflexos dos desdobramentos sociais, culturais e políticos em torno da formação ideológica da figura feminina, resultantes da ideologia patriarcal.

A análise das imagens, dentro das séries escolhidas em cada uma das artistas, torna-se o cerne das indagações. Deste modo, decompomos o alicerce desses estereótipos restritivos em relação as mulheres e, sobretudo, os contrapor como uma realidade ficcional. Em suma, compreender como as obras são, para além de um resultado dos elementos sociais, críticas e questionadoras dessas problemáticas.

**Palavras-Chave:** Fotografia, Feminino, Feminismo, Fotográfico, Alegoria, Iconologia, Cindy Sherman, Júlia Ventura, Rosângela Rennó.

## Abstract

On this dissertation we analyze the concepts of the Female and the Photographic, establishing the particularities that compose each one of them. On the feminine we performed a specific study presented in the mid-1970, that has led a significant change in the production of Visual Arts, mainly in the United States and Europe, along with the emergence of radical feminist movements.

Allies, visual arts and feminist movements were important, for there would be a proliferation of artistic and social manifestations, as they were directed to criticize social models and thoughts these saw the woman in a secondary role.

The second term, the Photographic, also comes from the same historical period, when new forms and artistic mediums were explored. Photography acquired an important role in the foreground in this trajectory. We understand the photographic acts as a message that structures a fictional reality, built through the eyes of each artist, and that, in our cases, denounces ideological codes present in society with regard to the composition of the image of women.

From this perspective the dissertation reflects, from the work of three artists: the North American *Cindy Sherman* (n.1954); the Portuguese *Júlia Ventura* (n.1952) and the Brazilian *Rosângela Rennó* (n.1962), relations between the field of photography and figurative orientation around the image of women. Wich we can relate such portraits with the reflections of the social, cultural and political developments around the ideological training of the female figure, a result of patriarchy.

The analysis of images, specifically within the chosen series in each of the artists, becomes the core of the inquiries. This way, the goal is to break down the foundation of these restrictive stereotypes, which women are involved, and to counter as a fictional reality. In short, to understand how the works are, beyond a result of social elements, critical and questioner of these problems.

**Key Words:** Photography, Feminine, Feminism, Photographic, Allegory, Iconology, Cindy Sherman, Júlia Ventura, Rosângela Rennó.

## Índice

Considerações Iniciais.....	pg. 7
1 – O Feminino e a História da Arte.....	pg. 11
1.1 As práticas artísticas feministas nos anos 1970.....	pg. 11
1.2 O que é o gênero feminino?.....	pg. 38
2 – O Fotográfico.....	pg. 42
2.1 Roland Barthes da Câmara Clara ao Terceiro Sentido.....	pg. 54
2.2 O Impulso Alegórico de Craig Owens.....	pg. 58
2.3 Iconologia contemporânea com W.J.T Mitchell.....	pg. 64
3 – Sherman, Ventura e Rennó.....	pg.73
3.1 Cindy Sherman.....	pg. 76
3.2 Júlia Ventura.....	pg. 102
3.3 Rosângela Rennó.....	pg.118
4 - Considerações Finais.....	pg.132
5- Anexos.....	pg.136
6 - Referências.....	pg.156

## Considerações Iniciais

A presente dissertação foi construída mediante a relação entre o campo da fotografia e os desdobramentos sociais, culturais e políticos do final século XX. Assumimos enquanto fio condutor a formação imagética feminina para debater e combater as naturalizações instituídas pela sociedade patriarcal, responsável pela pormenorização das mulheres.

Para tal reflexão, abordarei uma tríade de artistas que, contemporâneas entre si, possuem trabalhos relevantes no âmbito da fotografia e, que serão analisadas dentro da perspectiva evidenciada no parágrafo anterior. São elas: a norte americana Cindy Sherman (n.1954); a portuguesa Júlia Ventura (n.1952); e a brasileira Rosângela Rennó (n.1962). Respectivamente os trabalhos analisados serão: *Untitled Film Stills* (1977-80) - Sherman; *Traits d'ésprit* (1982), *From Here to Eternity* (1983), *Cinq Études Pour L'Élimination de L'Altérité* (1985) - Ventura; e *Cerimônia do Adeus* (1997-2003) - Rennó.

Deste modo, surgiu a problemática intrínseca ao material base para essa pesquisa. Assim sendo, a fotografia enquadra-se enquanto obra de arte, capaz de interrogar os processos de construção da imagem, mas acima de tudo em sua “especificidade ontológica”. Pensamento endossado pelo semiólogo francês Roland Barthes (1915-1980), que diz: “...*ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente...*”<sup>1</sup>.

Ainda que essa seja uma peculiaridade da fotografia, apresentamos o entendimento do termo fotográfico de forma diferenciada. Enunciado no título desta dissertação, o fotográfico surge como uma composição artística que visa construir uma realidade, seja ela para corroborar ou criticar determinados códigos que estão consolidados e mitificados em nossa sociedade.

Neste sentido, compreendemo-la enquanto uma mensagem dual intrínseca, ou seja, é feita tanto por processos denotativos quanto conotativos. São esses últimos que serão esmiuçados dentro das obras de arte, visando a crítica desta linguagem ideológica.

Acreditamos que essa peculiaridade a torna fascinante como objeto de estudo e análise documental artística e historiográfica. Agora, concordando com Barthes, a fotografia

---

<sup>1</sup> BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Edições 70, Lisboa, 1980, p.17.

apresenta sempre um teor tautológico, em que o seu referente não se distingue da representação. Uma dicotomia que a coloca em um patamar diverso e mutável.

Essa mutabilidade refere-se ao caráter ficcional que a fotografia adquire, fator enaltecido pelas artistas aqui apresentadas. A realidade é construída para simular outras questões, sem que os representados, sejam eles objetos ou não, tenham um compromisso para com uma identidade do real. A fotografia se faz destas estruturas e aqui vemos a mudança que existe em sua noção como arte para uma linguagem de desconstrução, no caso da imagem da própria mulher.

Em consequência, este estudo consiste em uma organização destas informações, sem deixar de lado o caráter analítico e identificativo que circunda, entre outras áreas, a História da Arte. Indagações envolvidas em 4 capítulos que sumariamente são divididos em:

No primeiro capítulo apresentamos a consolidação dos movimentos feministas do século XX, no âmbito das artes visuais e como os dois núcleos atuaram de forma conjunta, influenciando mutuamente as suas trajetórias; a construção social e a definição do conceito de gênero e principalmente do sujeito feminino e, por fim, exemplos de artistas e trabalhos que foram motivados por essas questões, sobretudo, no início dos anos 1970.

Já no segundo capítulo apresentamos a compreensão da linguagem fotográfica através da Iconologia contemporânea; a compreensão da fotografia como composição ideológica permitindo a existência de uma apresentação crítica visando o questionamento das ideologias dominantes, como as imagens podem falar por si mesmas; a evolução da técnica fotográfica e sua estrutura semiológica enquanto mensagem, o entendimento e a relação entre os elementos denotativos e conotativos que ela expressa; estudo e fragmentação destes componentes visando o tratamento da obra de arte como uma *Alegoria*, e de que modo podemos realizar a (re)interpretação de novos significados.

No terceiro capítulo apresentamos a análise das séries escolhidas de Sherman, Ventura e Rennó, suas diferenças e similitudes na ótica dos capítulos anteriores. Observar especificamente em cada trabalho como as referências ideológicas dominantes enquadram-se de forma crítica no centro de suas produções. Apresentação dos diferentes códigos que visam a composição de uma realidade, construindo uma percepção das obras de arte para além do campo artístico, podendo ser vistas também como documentos históricos e críticos

dentro da sociedade. Analisar especificamente os processos conotativos que estruturam cada imagem, configurando novas possibilidades discursivas.

No quarto e último capítulo serão apresentadas as considerações finais das análises interpretativas, das ideias e das hipóteses concebidas, tendo por base os capítulos e argumentações anteriores. Estabelecendo os limites e as perspectivas expansivas deste trabalho, suscitando argumentos que possam ajudar a continuidade do estudo entre os dois campos: feminino e da fotografia. Reforçar a compreensão da fotografia, como resultado de uma construção imagética. Compreendida de forma alegórica, edificada também pela visão do artista e pelas influências do mundo em que ele vive, o que em nossos casos acarreta uma problematização social da identidade feminina e os campos de força que a envolve.

Ainda que não componham o cerne do trabalho, estão presentes também outras discussões, como: o conflito entre o analógico e o digital; o surgimento e apreciação da fotografia enquanto objeto artístico; seu caráter de fonte documental primária ou de ciência auxiliar; até chegar em concreto, ao contato direto como documento e “fonte imediata”, e sobretudo, a formatação e simulação destas imagens que reforçam a naturalização de ideologias.

Ao longo do trabalho assumimos também o caráter de organização do método iconológico compreendido e estruturado na época contemporânea pelo professor e teórico estadunidense W.J.T Mitchell (n.1942). A nossa perspectiva engloba a participação dupla dentro deste campo, ou seja, tanto do estudo e articulação da imagem, quanto texto e ideologia engendrada por Mitchell.

O retorno é necessário dentro do esquecimento, assim como recompor a ideia do próprio sujeito social também o é, e faz com que transpássemos os obstáculos desse próprio retornar. A recuperação destes reflexos do passado nos ajuda a interpretar a obra de arte, através da noção de *Alegoria*, defendida pelo crítico Craig Owens (1950-1990). No decurso deste conceito, lemos a obra em seu passado através de uma lente crítica posicionada no presente. Em vista disto, produzimos um terceiro sentido para ela, causando uma reinterpretção dos elementos que a compõem.

Desta forma, a metodologia do trabalho será exposta conjuntamente entre as teorias iconológica, alegórica e semiológica, segundo Mitchell, Owens e Barthes, respectivamente, como análise interpretativa das fotografias. Segundo os preceitos deste último, atuamos

como “*Spectators*”, ou seja, estabeleceremos conceitos através de fotografias já concebidas e realizadas enquanto objetos.

O caso de analisarmos três artistas, através destas visões, aproxima-nos de uma desmistificação das próprias construções sociais, uma quebra de ideologias construídas no presente e que estão, de certa forma, consolidadas culturalmente em grande parte da retórica instituída pela sociedade ocidental. Um discurso que tem caráter dominante sobre outros pontos de vista e que precisa ser analisado e reinterpretado fora desses limites.

Transpor as ideias desta interpretação à fotografia, no campo cultural feminino, como é a nossa proposta, nos fará questionarmos essas bases ideológicas da sociedade patriarcal e resultará em uma quebra dos estereótipos vindos dessa realidade, que encontram-se naturalizados, embora mitificados, e tendem a simular a existência de uma ordem natural para as coisas ao colocar também a mulher sempre em um papel secundário: “afinal sempre foi assim e continuará a ser”; sentença que revela uma postura ideológica que procuramos desconstruir.

Uma conjuntura que articulará todas essas proposições, pela óptica do historiador de arte, que partirá de seu próprio presente afim de estabelecer essa trajetória, sem deixar de lado os demais afluentes (ideologias, falas, interpretações, textos, imagens, pensamentos, dúvidas, relações, mitos, entre muitos outros) desse longo rio histórico. Parte-se do princípio da obra de arte, aqui representada pela fotografia, que atua para além da arte em si e se transforma em uma linguagem crítica para com todos esses elementos, assim sendo, as artistas criam uma linguagem questionadora que nos é apresentada através de suas produções.

## **1 – O Feminino e a História da Arte**

Ao observarmos o título desta dissertação revelam-se dois termos: o Feminino e o Fotográfico. Desta forma, os dois capítulos iniciais realizam uma análise de cada conceito, para então por fim suceder a articulação das terminologias, que culminará na análise dos trabalhos artísticos aqui propostos.

Este primeiro capítulo está centrado nas especificidades da teoria de gênero, a qual estava presente nas bases destas produções artísticas. Procuramos reafirmar que a composição de gênero advém de uma série de conjunturas e não pode ser caracterizada apenas por uma via restrita.

Trazemos as incorporações destas práticas, teorias e questionamentos feministas que, através da arte do dado período, auxiliaram à crítica e a reclamação da existência de diversas características que formam as constituições do sujeito feminino.

Logo após, apresentamos um breve panorama do universo dos movimentos feministas, principalmente o foco nos anos 1960 e 1970, apresentados a seguir no processo da chamada Segunda Onda. Foi no dado período que todas essas questões serviram como influência para a produção das artes visuais.

Sendo as condições históricas não determinantes para o fazer artístico, mas sim o oposto, as obras de arte é que se revelam críticas e que procuram decompor as especificidades do mundo, criando com isso novas realidades. O mundo, nesse sentido, incorpora o nosso contexto, e são as obras de arte que nos permitem lê-lo, avaliá-lo e criticá-lo e não o contrário. Se assim o fosse, todos os trabalhos artísticos seriam um mero reflexo do tempo em que são criados, não haveria uma produção que evocasse a quebra desse fluxo, somente reproduções sistemáticas resultantes de uma prévia organização.

### **1.1 - As práticas artísticas feministas nos anos 1970**

Após a segunda Guerra Mundial há um crescimento da crítica formalista, mais precisamente nos Estados Unidos, que dominou o discurso tradicional da crítica modernista

da arte neste período. Um de seus máximos expoentes foi o crítico norte-americano Clement Greenberg (1909-1994).

A definição de modernismo para Greenberg estava na autonomia da forma, o suporte e suas categorias físicas é o que significava a sua plena manifestação. Para tal discussão, Greenberg evidencia a trajetória do Expressionismo Abstrato, com as pinturas de Jackson Pollock e Hans Hoffman, onde o desafio era “*adaptar a nova percepção de profundidade, volume e superfície numa unidade (...)*”<sup>2</sup>

Assim, defende o suporte da pintura, a tela, como o médium específico, pois não era partilhada por nenhuma outra arte, a partir dela há a presença absoluta de uma abertura total na arte da abstração.

“Se o termo “expressionismo abstrato” designa alguma coisa, na verdade significa a afirmação do pictórico: um tratamento solto, rápido, ou a aparência disso; massas que fazem manchas e se confundem, em lugar de formas que permanecem separadas, distintas; ritmos largos e bem aparentes; tons que se acentuam ou se degradam; cores de saturação ou de densidade desiguais; marcas visíveis de pincel, espátula, dedo ou trapo; em suma, uma constelação de características físicas (...) A abstração pictórica tendeu a ser menos plana, ou menos rigorosa em sua planeza, do que a abstração “fechada” ou linear que a precedeu (...)”<sup>3</sup>

Portanto, elementos autônomos que atingiam sua independência no ato de poder chegar ao limite físico desse médium, tal ação significava uma nova forma do fazer da arte.

“As limitações que constituem os meios de que a pintura se serve – a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades das tintas – foram tratadas pelos grandes mestres como fatores negativos, que só podiam ser reconhecidos implícita ou indiretamente. Sob o modernismo, as mesmas limitações passaram a ser vistas como fatores positivos, e foram abertamente reconhecidas”<sup>4</sup>

Sua teoria, o Formalismo, elimina então a existência de um denominador comum entre as obras, recai sobre a emergência da pintura moderna, negam-se todos os valores

---

<sup>2</sup> GREENBERG, Clement. *Arte Abstrata*. In: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória: Clement Greenberg e o debate crítico. Zahar: Rio de Janeiro, 2001, p. 61.

<sup>3</sup> GREENBERG, Clement. *Depois do Expressionismo Abstrato*. In: Revista Gávea. Rio de Janeiro. p.101.

<sup>4</sup> GREENBERG, Clement. *Pintura Modernista*. In: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória: Clement Greenberg e o debate crítico. Zahar: Rio de Janeiro, 2001, p. 2.

humanos e da natureza, enaltecendo mais uma vez a forma por si mesma. A arte como informação ou representação cai em negação. Dentro desta perspectiva, a forma é o primordial e, o que compõe a obra independentemente de outros fatores.

“Foi a ênfase conferida à planaridade inelutável da superfície que permaneceu, porém, mais fundamental do que qualquer outra coisa para os processos pelos quais a arte pictórica criticou-se e definiu-se a si mesma no modernismo. Pois, só a planaridade era única e exclusiva da arte pictórica.”<sup>5</sup>

O que ocorre nesta nova fase é a invasão da forma pelas imagens e textos, ou seja, pela informação como um todo. Ela advém de origens diversificadas, ameaça e destrói a ordem formal Greenberguiana, convergindo o interior e o exterior das relações sociais, dentro da obra de arte envolvida, conceitos que se relacionam para além do plano pictórico.

O Formalismo é colocado em questionamento, por muitos autores com diferentes perspectivas, sendo a escritora e artista conceptual Mary Kelly (n.1941) uma delas, que realiza uma revisão dos seus pressupostos. Afirma que o discurso de Greenberg cria uma norma que regula de modo geral a própria representação pictórica, proposta que se baseia para ela em somente uma parcela específica do mundo da arte.

Kelly combate então os problemas deste discurso que está centrado na prática, na materialidade e focado simplesmente na produção desta norma da representação pictórica. A crítica existe para complementar o trabalho da história da arte em sua “narrativa biográfica”, e não privilegiar somente os objetos, deixando em uma perspectiva coadjuvante as suas propostas criativas.

“Os escritos de Greenberg são sempre citados como um testemunho incontestável da crítica modernista: mas está longe de ser coerente. Ao invés disso, eles marcam um discurso dividido e incoerente. Sua atenção particular à materialidade do objeto permite uma divergência da norma ontológica, que foi favorecida pela evolução da prática artística, o que conseqüentemente exigiu uma reafirmação dos temas centrais do modernismo num momento em que a lacuna desse projeto foi percebida em contraste com as intenções e objetivos dos artistas os quais ele referiu.”<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 2.

<sup>6</sup> KELLY, Mary. *Re-Viewing Modernist Criticism* In: HARRISON, Charles. WOOD, Paul. (Eds.) Art in Theory 1900-1990 An Anthology of changing ideas. Blackwell Publishers Inc, 1992, p. 1089. Tradução livre.

Para Kelly há uma lógica paradoxal no modernismo que prejudica a relação com o próprio objeto, é a compreensão do juízo subjetivo do gosto, que acontece ao mesmo tempo e possui finalidades diferentes. O juízo de gosto só pode ser realizado a partir do que Kant denominou gênio, uma disposição mental onde a natureza regulamenta a arte. Aqui há a importância da autoria e da originalidade, pois são elas que emanam desse juízo.

“Nesse momento o discurso modernista emerge como local de uma contradição insistente, a qual é indicada na crítica de Greenberg e repetida em oposição as estratégias das instituições de educação por um lado, e pelo entretenimento e patrocínio da arte por outro. O primeiro exige um conhecimento do campo formal sobre arte, um domínio empírico e ensinamentos precisos, enquanto o último exige um campo transcendental da experiência estética além de uma reflexão fundamentada nos princípios intocáveis do gênio e da originalidade. Durante os anos 1960 as práticas artísticas tentaram repudiar as noções de gênio, originalidade e gosto, introduzindo processos materiais, séries, sistemas e ideias em lugar de uma arte baseada na auto expressão...”<sup>7</sup>

Visto isto, observa então uma importante mudança, agora há uma preocupação não com as especificidades e contrastes do médium, mas sim com as condições e produções dos significados. Articula a questão da autoria e recorre à crítica da autenticidade do corpo, momento em que a arte performativa surge e realiza uma quebra no discurso modernista, trazendo a deslocação do corpo, enquanto objeto primordial para a experiência artística.

A desmaterialização do objeto começa a ocorrer, fato que questiona as diferentes possibilidades de composição do objeto artístico e suas distintas manifestações e transformações. O domínio do corpo pelo artista como um objeto universal revela uma autenticidade que reconfigura a narrativa da arte.

No caso da arte feminista, o uso do corpo e o desempenho performático ajudam a criar a crítica da visualidade feminina de forma politizada, assim, há o questionamento das diferentes representações da mulher na cultura de massa, evidenciando não corpo humano, mas sobretudo, a composição do sujeito sexuado masculino e feminino.

“O chamado ‘enigma da feminilidade’ é formulado como o problema da representação (imagem de mulheres, como mudá-las) e depois resolvido pela descoberta de uma verdadeira identidade atrás da fachada do patriarcado. Essa verdadeira identidade é ‘a essência da mulher’ de acordo com Ulrike Rosenbach,

---

<sup>7</sup> *Ibid.* p.1090. Tradução livre.

a qual define a arte feminista como a `elucidação da identidade da mulher-artista`; de seu corpo; de sua psique, de seus sentimentos, de sua posição na sociedade.”<sup>8</sup>

Sobre esse processo de desmaterializar a obra de arte, colocaremos em evidência o ensaio da escritora norte-americana Lucy R. Lippard (n.1937) e de John Chandler “*A Desmaterialização da Arte*”, de 1973. Lippard faz uma reavaliação da crítica ao conceptualismo, enaltecendo o estudo como parte fundamental e primordial em face ao estúdio, bem como a separação do domínio da técnica dos processos mentais do artista. Para o crítico de arte norte-americano Blake Stimson, Lippard em suas considerações, abandona, de certa forma, o conceptualismo por uma crítica e prática mais politizada; agora nas próprias palavras de Lippard:

“ Durante os anos 1960, o anti-intelectual, emocional e intuitivo processo de fazer a arte, característico das últimas duas décadas, começou a dar lugar a uma ultra arte conceptual que enfatizava o processo de pensar quase de forma exclusiva. Quanto mais e mais trabalhos eram realizados no estúdio, mas executados em outros lugares por profissionais, o objeto tornou-se meramente o produto final, um grande número de artistas estava perdendo o interesse na física evolução do trabalho de arte. O estúdio está novamente se tornando um estudo. Tal feito, parece provocar uma profunda desmaterialização da arte, especialmente na arte como objeto, e se isso prevalecer, irá provavelmente resultar em objetos totalmente obsoletos.”<sup>9</sup>

Uma tendência que compõe uma nova forma de pensar a arte. Desta maneira, as artes performáticas opõem-se ao objeto artístico em si, que perde importância, como já referido, no sentido que é visto como mais um produto de mercado dentro da lógica capitalista. O campo das artes passou a preocupar-se com o plano das ideias, o que determinou uma mudança de relação com aquele que contempla a obra. Para Lippard, a arte nunca foi sucedida em integrar ou modificar a própria sociedade. Enquanto uma experiência totalmente pura não existe, ela apenas passa a existir quando experienciada.

A Arte Conceptual, segundo o artista Joseph Kosuth (n.1945) em seu ensaio *A Arte depois da Filosofia* (1969), não pode ser caracterizada por ser um movimento particular da

---

<sup>8</sup> *Ibid.* p.1091. Tradução livre.

<sup>9</sup> LIPPARD, Lucy R. CHANDLER, John. *The Dematerialization of Art*. In: Conceptual Art: A Critical Anthology. (Ed.) ALBERRO, Alexander e STIMSON, Blake. The MIT Press: London, 1999, p.46. Tradução livre.

história da arte, mas, como a denominação do ensaio nos revela, trata-se de uma proposição dos conceitos e da informação, em que a performance sobrepunha-se ao objeto artístico em importância. Não há então uma heterogeneidade de estilo que a possa definir.

Kosuth acredita que a natureza da arte deveria ser a única preocupação dos artistas. Essa visão retorna para um discurso convencional da história da arte e acaba por tornar irrelevante trabalhos de algumas de suas figuras primordiais.

O seu conceptualismo é definido pelo escritor norte-americano Alexander Alberro (n.1957) como “linguístico”; sendo a genealogia da Arte Conceptual está enraizada em quatro pilares precursores e que determinam a sua trajetória posterior. O primeiro deles é a autorreflexão da pintura modernista e da tradição envolvida nos trabalhos artísticos. Diferentemente desta, para o conceptualismo, todos os elementos da arte importam e são tratados como iguais. Assim, há o abandono da técnica manual e da noção de originalidade da obra.

O chamado “reduativismo”, é a completa desmaterialização do objeto. Os elementos visuais são totalmente desafiados, existindo a expansão total do texto, em que o foco torna-se dependente da integração de elementos contingentes e contextuais. Terceiro, a negação da estética, um retorno à figura de Duchamp, realocando o valor da arte no seu potencial de informação.

Por último, o principal assunto é o enquadramento da obra, em uma integração entre o trabalho e o ambiente. O sujeito do trabalho está nas convenções e seus reflexos, o importante é ressaltar como o objeto estará disposto e se comunicará com o participante.

“Em sua mais ampla definição possível, então, a arte conceptual significa uma crítica expandida da coesão e materialidade do objeto de arte, o crescimento de uma preocupação em torno das definições das práticas artistas como puramente visuais, uma fusão do trabalho em seu próprio espaço e contexto de exposição, um crescimento e ênfase nas possibilidades de publicidade e distribuição.”<sup>10</sup>

A execução do trabalho coloca-se em segundo plano, assim o foco aparece centrado plenamente na elaboração deste, substituindo a experiência perceptiva e a transformação do

---

<sup>10</sup> ALBERRO, Alexander. *Reconsidering conceptual art, 1966-1977*. In: *Conceptual Art: A Critical Anthology*. (Ed.) ALBERRO, Alexander e STIMSON, Blake. The MIT Press: London, 1999, xvii. Tradução livre.

objeto por conceitos. Ele desmaterializa-se de acordo com a sua localização, novas relações surgem entre as partes e o próprio meio. Deste modo, o questionamento do objeto fora do seu papel convencional.

O conceptualismo afasta-se então da qualidade do material, rejeitando qualquer status convencional, fazendo uso ou simplesmente descartando noções institucionais da arte. Essa noção crítica da estética institucional é o resultado que emerge da definição da arte conceptual e que “*conflui os dois maiores legados do modernismo, um incorporado ao ready-made, outro na abstração geométrica*”<sup>11</sup>.

Alexander Alberro analisa outros modelos dessa arte, surgidos entre os anos 1960 e 1970, articulando as similitudes, diferenças e relevâncias de cada um deles. Chama a atenção para a produção dos artistas norte-americanos Lawrence Weiner (n.1942) e Douglas Huebler (1924-1997), os quais articulavam uma democratização dos processos de produção e recepção da arte, principalmente através da deslocação do signo:

“A prática artística de Weiner deste período é caracterizada por um deslocamento radical na noção do signo. Ao invés de funcionar como um signo geral, apresentando o objeto de arte fisicamente e sua informação conceptual suplementar que limita o objeto de arte, Weiner quase sempre apresenta a informação do trabalho unicamente na forma de uma declaração. Essas declarações definem linguisticamente a estrutura e a matéria do trabalho (...).”<sup>12</sup>

Weiner, compreendido através de Alberro, formula uma “declaração de intenção”, um conjunto de importantes considerações em que o objeto de arte ganha autonomia, podendo ser realizado pelo artista, ser oriundo de uma pré-fabricação ou até mesmo não ser construído em sua materialidade.

“(...) abolindo a noção tradicional do artista centrado na produção. Para uma outra, que proclama e indica que o trabalho artístico requer a diminuição da distância entre o ver e o produzir, aproximando o observador do trabalho em uma única e significativa prática. E mais, as instruções de Weiner são para qualquer corpo interessado, colecionador e outros, portanto, desestabiliza o mito da autoridade e da autoria. O trabalho assim representa um método de produção da arte,

---

<sup>11</sup> FOSTER, Hal. KRAUSS, Rosalind. BOIS, Yve-Alain. BUCHLOH, Benjamin. JOSELIT, David. *Art Since 1900*. London: Thames & Hudson, 2016, p. 603. Tradução livre.

<sup>12</sup> ALBERRO, Alexander. *Op. Cit.* 1999, xxii. Tradução livre.

distribuição e consumo em um degrau igualitário que é virtualmente sem precedentes na história da arte do século XX.”<sup>13</sup>

Outro panorama visto por Alberro é da arte conceptual a partir do artista norte-americano Dan Graham. Para Alberro, Graham abre espaço para trabalhos interligados à estrutura dos processos de comunicação e principalmente ao questionamento da realidade. Em uma aproximação com os processos conceptualistas anteriores, esse modelo também procura desconstruir o “*trabalho artístico em uma ferramenta de comunicação, integrando o trabalho com o contexto da publicidade*”.<sup>14</sup>

O principal é o artista, e o objeto serve para fazer a arte livre, desta forma, o artista conceptual articula suas ideias em uma noção de pureza da arte, sem que para isso exista uma estrutura material.

“Mas ela é livre como o sexo, com o mínimo de duas pessoas (sujeito/objeto; dentro/fora; yin/yang; emissor/receptor; pessoas as quais tiram fotos umas das outras somente para provar que eles realmente existem) qualquer um pode jogar, fazendo suas regras enquanto jogam.”<sup>15</sup>

Ainda na compreensão de Alberro, a produção de Graham adquire uma importância fundamental na trajetória conceptualista, como o próprio define a sua arte é traduzida como “fotójornalismo”. Um de seus principais trabalhos desta fase é a série *Homes for América*, de 1966, um conjunto de fotografias que capturam moradias do subúrbio de Nova Jérsei, evidenciando os modelos típicos da arquitetura, pós Segunda Guerra, norte-americanos; projeto concebido e exibido como parte de uma revista a *ArtsMagazine*.

Neste trabalho vemos incorporada a noção principal do conceptualismo, ou seja, o uso dos veículos de comunicação de massa como obra de arte. Através do uso material da revista, as fotografias ganham corpo para refletir sobre os modelos de arquitetura e organização urbana do país.

---

<sup>13</sup> *Ibid.* xxiii. Tradução livre.

<sup>14</sup> *Ibid.* xxvi. Tradução livre.

<sup>15</sup> GRAHAM, Dan. *Art Workers' coalition open hearing presentation*. In: *Conceptual Art: A Critical Anthology*. (Ed.) ALBERRO, Alexander e STIMSON, Blake. The MIT Press: London, 1999, pp.93-94. Tradução livre.

Já na compreensão e palavras do historiador alemão Benjamin H. D. Buchloh (n.1941), Graham, com *Homes for America*, “*constrói um modelo funcional de reconhecimento da história atual através do médium fotográfico*”<sup>16</sup>. Incorporadas no layout da revista, não apenas como fotografias soltas, mas, sobretudo, conjuntamente com os textos, tudo corrobora como parte de um conjunto que pode ser definido enquanto obra de arte.

Buchloh observa o trabalho artístico de Graham como parte inseparável das instituições da arte, como por exemplo a galeria, o museu e outras parcelas do campo cultural, como as revistas. O ato de unir as fotografias e as informações nas páginas de revista leva à realização de uma forma artística que não podia ser apresentada nos meios tradicionais, mas lida e analisada em uma mídia de massa, sujeita a reproduções. Deste modo, “*colocá-los em páginas de revistas significa que eles poderiam ser “lidos” em uma justaposição a usual reprodução de arte, crítica de arte, reviews, reproduções no restante da revista (...)*”.<sup>17</sup>

O uso da fotografia ganha destaque em um processo que podemos denominar “foto conceptualismo”. Assim como na figura de Dan Graham, outros artistas também ganham notoriedade no interesse dentro deste campo, são eles: Ed Ruscha, Douglas Huebler e John Baldessari, mantendo a atenção ao cenário norte-americano. Esses artistas começaram então a colocar a fotografia no plano principal de realização dos trabalhos artísticos, “*introduzindo os modelos e práticas fotográficas que, uma vez mais, realizavam uma fusão peculiar com o Minimalismo, modernismo tardio e as estratégias da arte Pop (...)*”<sup>18</sup>

Tais alterações radicalizaram a produção das obras de arte, cujo o alvo passa a centrar-se na linguagem e nos processos linguísticos, que são assim compreendidos como a verdadeira essência da arte. Todo esse sistema transforma-se na ferramenta para que os artistas agora interroguem a natureza da arte; a linguagem atua não de forma a circunscrever a arte, mas auxilia nas diversas possibilidades que ela pode ter enquanto ato criativo.

---

<sup>16</sup> BUCHLOH, Benjamin H. *Moments of history in the work of Dan Graham*. In: Conceptual Art: A Critical Anthology. (Ed.) ALBERRO, Alexander e STIMSON, Blake. The MIT Press: London, 1999, p.377. Tradução livre.

<sup>17</sup> GRAHAM, Dan. *My works for magazine pages: “a history of conceptual art”* In: Conceptual Art: A Critical Anthology. (Ed.) ALBERRO, Alexander e STIMSON, Blake. The MIT Press: London, 1999, p.422. Tradução livre.

<sup>18</sup> FOSTER, Hal. KRAUSS, Rosalind. BOIS, Yve-Alain. BUCHLOH, Benjamin. JOSELIT, David. *Op. Cit.* 2016, p. 608. Tradução livre.

A pretensão da crítica anterior formalista não estava preocupada com essas questões, para eles bastava compreender a forma, por outro lado, a arte Conceptual e seus artistas consideravam a produção artística sempre relacionada às ideias, sendo o campo da arte possível e realizável somente neste plano.

Ao falarmos na produção e existência de uma arte feminista, se assim pudermos classificar, ficamos com a definição da historiadora de arte, norte-americana, Whitney Chadwick (n.1943), que vê tais produções como um “comprometimento da arte com a reflexão do papel da mulher e as implicações desse pensamento no campo social e político”. Uma ação que busca fazer uso da arte como produção de um discurso crítico, capaz de mudar a forma considerada padrão enraizada na vida cotidiana.

Segundo Mary Kelly, as questões do corpo e da sexualidade nem sempre caminham conjuntamente. Quando ambas acontecem o corpo é descentralizado, como dissemos anteriormente, passa a existir no sistema de representação a compreensão e reconhecimento não do corpo uno, mas sim do corpo dele e do corpo dela de forma distinta. Acaba por destacar o problema que existe para a crítica quando essa concepção ganha espaço.

“Parcialmente por causa dessa intransigência, a arte feminista tem sido problemática para a crítica; como o crítico autentica a obra de arte quando o autor e sexuado e a “verdade” não é mais universal? Consequentemente, a maioria desses trabalhos foram marginalizados ou excluídos do chamado ‘*mainstream*’, mesmo quando as preocupações dos críticos incluíam áreas como a psicanálise...Além disso, predominantes formas da escrita da arte feminista continuam a contrapor uma forma visível de um conteúdo oculto; escavando uma diferente, mas fundamental ordem da verdade – a verdade da mulher, e da sua original identidade feminina (...)”<sup>19</sup>

E ainda:

“A artista mulher “vê” a sua experiência particularmente como mulher em termos de uma “posição feminina”, como um objeto do olhar, mas ela deve contar com o “sentimento” que ela experiencia como artista, ocupando uma “posição masculina” como sujeito desse olhar. O primeira ela define como uma posição prescrita socialmente da mulher, para ser questionada, exorcizada ou derrubada...enquanto as implicações da última (que só pode existir uma única posição da aparência que é masculina) não podem ser reconhecidas ou interpretadas como uma espécie de verdade psíquica – uma feminilidade natural, instintiva, preexistente e essencial. Frequentemente, no processo de produção, o texto feminista repudia o seu próprio existencialismo (...) Parece ser um projeto

---

<sup>19</sup> KELLY, Mary. *Op. Cit.* 1992, p. 1091. Tradução livre.

relevante para a crítica feminista levar adiante – examinar como essa contradição (a crise do posicionamento) é articulada em práticas particulares e até que ponto demonstra que as posições masculinas e femininas nunca são resolvidas – para a artista, seu trabalho ou o seu público.”<sup>20</sup>

Podemos então afirmar que existe uma associação evidente entre os dois termos: o feminino e a arte, e que neste momento da história, com surgimento da segunda onda, mais as novas proposições do mundo da arte, nos anos 1970, vemos uma representação e articulação plena entre eles.

“Em meados dos anos 1970 e 1980, muitas artistas feministas, as quais influenciadas pelo pós-estruturalismo, psicanálise e teorias subordinadas distanciaram-se de aspectos iniciais do movimento artístico feminino. Elas criticaram a celebração de uma feminilidade inata, e a recuperação de uma tradicional cultura feminina, que confinava a mulher nas esferas culturais e biológicas.”<sup>21</sup>

E mais:

“Feminismo é um tema complicado em si mesmo, e provocou nas mulheres uma transformação na arte, no fim dos anos 1960 e início dos 1970 isso tornou-se mais complicado. Não existe uma única arte feminista, na verdade a arte mais significativa das últimas três décadas mostrou alguma influência sobre as preocupações feministas, como a construção social da identidade de gênero (incluindo o artista) e o envolvimento da semiótica na diferença sexual (especialmente no que diz respeito à imagem). Portanto, não há uma separação entre história e arte feminista.”<sup>22</sup>

A História da arte começa a focar o artista, enquanto personalidade individual e dotado de um gênio criador, a partir do século XV. As produções de artistas mulheres sempre existiram, porém é notório que perdem espaço nesta cronologia. Percebemos então que há uma tendência em valorizar, seja no sentido financeiro, cultural ou de poder social, os homens e “suas produções”.

---

<sup>20</sup> *Ibid.* p.1091.

<sup>21</sup> PHELAN, Peggy. RECKITT, Helena. *Art and Feminism*. Phaidon Press Limited, New York, 2001. Tradução livre.

<sup>22</sup> FOSTER, Hal. KRAUSS, Rosalind. BOIS, Yve-Alain. BUCHLOH, Benjamin. JOSELIT, David. *Op. Cit.*, 2016, p. 654. Tradução livre.

Possuímos relatos recorrentes em que artistas homens ganharam notoriedade por trabalhos realizados por mulheres. De facto, essas não teriam tido o mesmo prestígio à época se tivessem sido reconhecidas como realizadoras destes trabalhos. Fatos como este legitimam a discrepância existente no tratamento de gênero.

Como dissemos, as mudanças de paradigmas causados pela crítica ao Formalismo, entre elas, uma diferente visão e destaque através da figura da mulher, acabaram por gerar uma nova consciência e a discussão de aspectos sociais, principalmente sobre o papel que a arte executava como elemento crítico dessas indagações, assim nos mostra Chadwick:

“O modo como os significados desta arte Modernista foram produzidos, reforçados e desafiados podem ser observados na mudança do relacionamento com a arte feminina, ampliando e reformulado de forma social a arte dominante, as origens deste discurso recaem para a década de 1930, quando artistas (...) começaram uma postura autoconsciente para reformular o seu papel social dentro das artes visuais.<sup>23</sup>

Apesar desta abertura de pensamento ter início com o Modernismo, é na virada dos anos 1960 e 1970 que emergem novos desafios no mundo das artes visuais que quebram de certa forma a hegemonia desses ideais, os quais Chadwick define como determinantes de uma estética patriarcal e redutiva.

É neste momento, com os movimentos feministas, que as artistas começam suas práticas envoltas nestes pensamentos. É o papel exercido por elas e por tantas outras, que começam a questionar os cânones do papel secundário em que estavam inseridas.

“Durante a década de 1960 e o início de 1970, desafios à hegemonia do Modernismo começaram a ganhar espaço em muitos lugares, muitas vezes sobrepujando-se a muitos. Decisões de muitos artistas que visavam um trabalho fora do sistema da galeria e do comprador, uma decisão que fez parte de uma reação contra a crescente mercantilização do objeto de arte (...) Artistas que reagiram contra o glamour do objeto em um processo que o substituiu por materiais da máquina fatura, advindos da civilização industrial, sem um valor monetário intrínseco. Artistas conceptuais substituíram objetos por ideias e proposições emolduradas. E, depois dos anos 1970, muitas mulheres começaram a formular especificamente um trabalho feminista baseado em um comprometimento de mudança social radical que endereçava os caminhos e as

---

<sup>23</sup> CHADWICK, Whitney. *Women, Art, and Society*. Revised Edition. Thames and Hudson. Second Edition, London, 1996, p.316. Tradução livre.

experiências sofridas pelas mulheres de forma marginalizada na Cultura Ocidental.”<sup>24</sup>

Lucy R. Lippard atuou como curadora nesse período, se autodefine enquanto compiladora, e reforça a sua atuação curatorial dentro destes novos padrões e modelos de arte, enaltecendo principalmente a prática feminista:

“Essa é uma história de transformação – a transformação de uma prática crítica solitária, onde a linguagem e a escrita são os médiuns, para uma que envolve o público (...) Do texto como médium para a produção de uma exibição como um ato criativo, discursivo, é a história de uma invenção curatorial que é política, argumentativa e relutante, mas profundamente feminista.”<sup>25</sup>

Ainda na América, tais mudanças implicaram para além de uma transformação na concepção e produção artística, uma luta engajada contra as instituições da arte. Artistas juntaram-se e criaram organizações que tinham por objetivo fazer frente à essas políticas consolidadas. Além disso, as lutas sociais do mesmo período, como contra a desigualdade racial, somam à luta das mulheres e intensificam o quadro geral destas manifestações.

Um dos exemplos que nos dá Chadwick é o do *Whitney Museum of American Art*. O museu em suas exposições de arte contemporânea, no dado período eram realizadas anualmente, em 1960, tinha em seu rol de artistas um total de 143, sendo apenas 8 deles mulheres. Ao compararmos aos dias atuais, no século XXI em 2010, tiveram um total de 50 artistas e, pela primeira vez na história, a maioria era composta por artistas mulheres<sup>26</sup>.

Embora os dados tenham sido modificados ao longo do tempo, não significa que a realidade tenha sido também transformada. Não basta apenas colocarem mais mulheres e quantificarem isso em um dado universal. Há de haver uma crítica desta postura, pois a estatística, apenas, não esclarece o problema, é a questão de incluí-las e não apenas integrá-las ao discurso.

---

<sup>24</sup> *Ibid.* p.338. Tradução livre.

<sup>25</sup> BUTLER, Cornelia. *Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74 – Cornelia Butler and other authors*. Exhibition Histories, Viena, 2012, p. 16. Tradução livre.

<sup>26</sup> Informação obtida em: [www.artecapital.net/noticia-1360-mais-mulheres-e-mais-discricao-na-whitney-biennial](http://www.artecapital.net/noticia-1360-mais-mulheres-e-mais-discricao-na-whitney-biennial). Acesso em 31/05/2017.

“Uma série de eventos no final do ano de 1969 e início de 1970 levaram ao primeiro protesto contra o racismo e o sexismo no mundo da arte americano; além dessas intervenções, e o crescimento do *Women’s Liberation Movement*, vieram as atividades feministas na arte dos anos 1970. Em dezembro de 1969, o *New York’s Whitney Museum* abriu a sua exposição anual com 143 artistas, e apenas 8 deles eram mulheres. Manifestações contra o museu culminaram na formação do *Women Artists in Revolution (WAR)* juntamente com o *Art Workers’ Coalition*; (...) *Women Students and Artists for Black Art Liberation (WASABAL)*; e o *New York Art Strike Against War, Racism, Fascism, Sexism and Repression*, organizado pela *Art Workers Coalition*, fecharam museus em Nova Iorque por um dia em maio de 1970. (...) Perante os protestos dos negros, estudantes e mulheres, a ficção de um mundo da arte isolado de questões sociais e políticas preocupadas somente com a “objetividade”, “qualidade” e “estética” começou a ser exposto.”<sup>27</sup>

A partir destes movimentos é que vemos uma crítica latente a essa dualidade da integração e da inclusão, não basta termos uma alteração nos números, a realidade implica na existência de ações radicais para que os dados se tornem efetivos e tenham um impacto real na problemática das mulheres.

Como já propomos, é difícil caracterizar essa produção feminista como um movimento único e com características unificadas, visto que muitas artistas não consideram seus trabalhos propriamente como feministas, sendo que algumas, em um primeiro momento, não evocam tais questões, e acabam por rejeitar essas definições.

Por este modo, consideramos nesta dissertação a definição anterior que classifica como feminista toda e qualquer produção realizada de obras de arte que remetam para o questionamento do universo feminino e suas bases, deixando transparecer as suas inúmeras e diversas possibilidades e definições, ocasionando naquele que a realiza e que observa uma mudança e crítica em confronto com a própria sociedade.

“No entanto, seria um erro ver a arte feminista como uma categoria inteiramente separada da trajetória da história da arte. O mundo da arte foi sendo transformado pelas feministas ao mesmo tempo em que elas criticavam o mundo. Assim, o feminismo acabou por redefinir em seus termos a arte do final do século XX; por expor assuntos culturais, e politizando o gênero, fazendo uma ligação entre o universo público e o privado, explorando a natureza da diferença sexual e salientando a especificidade dos corpos marcados por gênero, raça, idade e classe.”<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> CHADWICK, Whitney. *Op. Cit.* 1996. p. 344. Tradução livre.

<sup>28</sup> PHELAN, Peggy. RECKITT, Helena. *Op. Cit.* 2001. p.13. Tradução livre.

No ano de 1971, o ensaio “*Por que não houve grandes mulheres artistas?*”, da historiadora Linda Nochlin (n.1931), abriu os caminhos para discussão do gênio artístico. Assim como Nochlin, vemos a atividade feminista como uma revolução, com bases radicais do presente que visam uma profunda compreensão e análise das questões históricas anteriores.

É preciso que haja questionamento sobre a fácil aceitação das realidades que nos são expostas na vida social, sejam elas vindas da mídia em suas mais variadas formas ou de contextos políticos, formação acadêmica, núcleo familiar ou religioso, entre outros, pois tendemos a incorporar os fatos como são apresentados, tratando-os como meros resultado naturais, reflexos inatos da nossa vida social.

“Como uma Revolução, entretanto, ultimamente o feminismo deve surgir tanto como base intelectual e ideológica de várias disciplinas escolares – história, filosofia, sociologia, psicologia, etc., quanto como base intelectual que questiona as ideologias presentes nas instituições sociais”<sup>29</sup>

Essas naturalizações ideológicas devem ser observadas e lidas como resultado de uma história escrita por uma realidade branca, masculina e ocidental, na qual o pronome *ele* contém todos os predicados. *Ele* é tido sempre como sujeito máximo da representação geral de todo e qualquer discurso, e obviamente acaba por sobrepor-se também ao *ela*.

Neste ensaio, Nochlin critica o campo da história da arte justamente por essa visão elitista (leia-se branca, masculina e ocidental), que é veiculada historicamente como a única visão; traz, então esses questionamentos para criticar o discurso em que a mulher é posicionada, e da forma como os seus direitos são marginalizados neste processo. Assim, revela as falhas da historiografia que compactuam com a naturalização do olhar masculino ocidental.

Pontua também as especificidades que ocorrem na época em que escreve, meados de 1970, e enaltece a necessidade desta reflexão para uma abertura da discussão de todos os problemas instituídos por essa falsa consciência, e os denuncia como “inadequados não só ética e moralmente, mas também intelectualmente”.

---

<sup>29</sup> NOCHLIN, Linda. *Why Have There Been No Great Women Artists?* In: *Women, Art, and Power and Other Essays*. p.145. Tradução livre.

“Em um momento em que as disciplinas têm se tornado mais conscientes, mais preocupadas com a natureza de suas proposições, o surgimento de linguagens que estruturam vários destes campos do saber, como uma aceitação não crítica do “que é natural”, pode ser intelectualmente fatal. (...) a dominação masculina, assim como uma longa série de outras injustiças sociais poderiam ser superadas se uma verdadeira justiça social fosse criada, assim nós veríamos a declarada dominação subjetiva do homem branco como parte de uma série de distorções intelectuais que devem ser corrigidas a fim de alcançar uma visão mais apurada e precisa das situações históricas.”<sup>30</sup>

Nochlin acaba por defender que o fazer da arte não é um campo de criação livre, autônomo e imparcial, como muitas vezes aparentou ser. Este produz em relação à própria sociedade, não de um modo passivo apenas como um reflexo do que ali existe, mas sobretudo de forma a questionar as problemáticas instituídas, atuando, de certa forma, como uma crítica ao sistema e aos desdobramentos ideológicos que ali operam.

Não que seja possível dissociar um campo de outro, a arte e os artistas, ainda que estejam a mercê dessas situações definidas, precisam problematizar sobre elas. Portanto, a não existência, ou melhor, o não aparecimento de grandes artistas mulheres no decorrer da história da arte, demonstra a força dessas naturalizações, de discursos misóginos e demais privilégios sustentados do gênero masculino, que ainda hoje vê a mulher em um papel menor e não digno de ser valorizado.

Toda a ideologia dominante, patriarcal e sexista na sociedade ocidental determinou os caminhos da representação feminina, jogando a mulher para um papel coadjuvante em detrimento dos homens. Um pensamento consolidado de forma tão sistemática, que estão enraizados de forma mitificada em nosso comportamento diário, o que dificulta pensarmos fora dessa lógica.

Cabe primeiramente tentarmos sair desta visão e posteriormente destituí-la completamente. A dificuldade está em fugir desta organização, uma vez que todos foram criados dentro dela, sendo altamente necessária à sua decomposição para melhor perceber as relações de poder que ali estão envolvidas.

Foi durante os anos 1960 que houve uma preocupação com os moldes que segregavam o masculino e o feminino, um questionamento dos gêneros, estereótipos

---

<sup>30</sup> *Ibid.* p.146. Tradução livre.

opressivos, igualdade no mercado de trabalho e principalmente da liberdade sexual com a pílula anticoncepcional.

Contudo, nos anos 1970, houve um certo ceticismo na busca pela igualdade, o foco de luta foi ampliado para além da mera crítica à sociedade patriarcal, que ganhou força e foi ampliado para a década de 1980. Agora, um novo pensamento nasce, onde o importante não era apenas apontar os problemas, como no início, ou somente “investigar os fatores institucionais e económicos” que coibiram mulheres do mundo todo, mas sobretudo, “examinar as regras que comandavam o jogo”.

Para que isso acontecesse, foi importante o papel dos movimentos feministas com suas chamadas “ondas” e também a emergência de diversas artistas, as quais serviram de inspiração, como por exemplo: *Eva Hesse, Judy Chicago, Miriam Schapiro, Ana Mendieta, Mary Yates, Susan Hiller, Sarah MacCarthy, Laura Mulvey, Adrian Piper, Martha Rosler, Mary Kelly*. Estas, entre muitas outras, foram de extrema importância para que gerações futuras, como a nossa, pudessem também questionar e denunciar a ordem vigente.

Para realçar o aparecimento dessa consciência feminista, trazemos inicialmente as duas artistas norte-americanas Judy Chicago (n.1939) e Miriam Schapiro (1923-2015). Ambas realizaram trabalhos voltados às questões feministas e abriram caminho para as futuras gerações.

Chicago e Schapiro no âmbito do grupo de *Arte Feminista do Instituto de Arte da Califórnia*, criaram em 1972 uma exposição temporária denominada *Womanhouse*, composta por uma série de instalações concebidas por diversas artistas reunidas em um único espaço, ação que possibilitou a ampliação do espaço para muitas outras expressões críticas sobre as mulheres e os movimentos feministas:

“(...) esse grupo criou a *Womanhouse*, um espaço de exposição temporária em Los Angeles (...) De acordo com Chicago, *Womanhouse* “ uma ampla colaboração, produção de arte individual e educação feminista para criar um trabalho monumental de abertura da importância do sujeito feminino”.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> FOSTER, Hal. KRAUSS, Rosalind. BOIS, Yve-Alain. BUCHLOH, Benjamin. JOSELIT, David. *Op. Cit.* 2006, p. 654. Tradução livre.

Outro trabalho que merece destaque nesta cronologia da reclamação do feminino é *The Dinner Party* (1974-79) de Judy Chicago, um projeto que resgata figuras femininas históricas emblemáticas; composta por objetos em cerâmica e bordados. Essa última uma prática constantemente ligada à educação da mulher:

“ Trabalhos públicos de inspiração Feminista como este, ganham um destaque significativo nas decisões de muitas mulheres para trabalharem em público, de forma colaborativa, social e ativista durante as próximas décadas. Histórias coletivas de mulheres também inspiraram Judy Chicago em *The Dinner Party* (1974-79). Um testamento monumental dos contributos históricos e culturais das mulheres, ele incorpora escultura, cerâmicas, pintura da china e bordados. Começou em 1974 com a ajuda do designer industrial Ken Gillian, e em 1979 já havia trabalhado mais de 100 mulheres. A obra atraiu um dos maiores públicos que já visitaram uma exposição de museu.”<sup>32</sup>

Ainda:

“(…) a sua monumental, histórica e legendaria homenagem às mulheres. Essa “pesquisa pessoal por um conteúdo histórico na arte” (...). Concebido “como uma reinterpretação da Última Ceia do ponto de vista das mulheres, as quais, através da história, sempre preparam as refeições e sentaram na mesa”, nesta Última Ceia, elas são posicionadas como as “convidadas de honra”.”<sup>33</sup>

A obra estabelece uma trajetória histórica da mulher na cultura ocidental. Um trabalho colaborativo que traz produções artísticas e artesanais ligadas tradicionalmente às mulheres. Para além do já citado bordado, temos também a cerâmica que acaba por resgatar figuras femininas esquecidas.

A reclamação da arte feminista é estruturada em fases, assim como os movimentos feministas, reivindicações que se misturam às *Ondas* e fomentam o trabalho destas artistas. Em um primeiro momento a preocupação era única e exclusivamente em ganhar espaço de trabalho e, conseqüentemente, notoriedade. Em sequência, essas ações fortaleceram e edificaram um segundo ápice.

---

<sup>32</sup> CHADWICK, Whitney. *Op. Cit.* 1996, p.376. Tradução livre.

<sup>33</sup> FOSTER, Hal. KRAUSS, Rosalind. BOIS, Yve-Alain. BUCHLOH, Benjamin. JOSELIT, David. *Op. Cit.* 2006, p.655. Tradução livre.

Nesta fase a arte feminista centrava-se nas revisões culturais da história, bem como na mulher e suas reflexões do corpo e sexualidade. Assim, como as já citadas Chicago e Schapiro, outras artistas também trilharam seus caminhos nestas direções e problematizações, como os estereótipos instituídos pela sociedade patriarcal. Entre elas podemos destacar Nancy Spero (1926-2009) e Ana Mendieta (1948-1985).

Outras artistas que referenciamos neste cenário, agora especificamente no contexto europeu, são Margaret Harrison (n.1940) e Cosey Fanni Tutti (n.1951), ambas conhecidas por posturas radicais em seus trabalhos. Harrison ficou conhecida por ter sua primeira exposição individual, em Londres, fechada pela polícia no ano de 1971, por considerarem ofensivas as críticas que ela fazia em relação às representações masculinas:

“À primeira vista, os desenhos da artista britânica Margaret Harrison's encaixam se em imagens apaixonadas que as belas artes incorporaram da cultura popular daquele período: como histórias em quadrinhos de super-heróis (...) Ainda inconscientes da duplicidade de seu trabalho, a polícia opôs-se à representação dos homens encontrados na produção de Harrison por considerá-los degradantes. Havia Hugh Hefner espremido em uma fantasia feminina de coelho, um Capitão América musculoso, com seios falsos (...) Valerie Solanas, a feminista radical que tentou assassinar Andy Warhol, pisando em sua obra de arte a caixa Brillo. Essas imagens, afirma Harrison, “questionam a ideia de existir uma sexualidade fixa”. Ela disse anteriormente que a polícia “reagiu como machos, na noção de que não existem outras manifestações de sexualidade para além de uma restrita variedade heterossexual, e isso os ameaçou.”<sup>34</sup>

Já Fanni Tutti apresenta uma característica bastante radical em suas performances, um exemplo é o projeto *Prostitution* de 1976, no âmbito do coletivo *COUM Transmissions*:

“Em 1976 o grupo do Reino Unido de arte performática *COUM Transmissions* trouxe a sua exposição *Prostitution* para o ICA. A exposição causou passeatas, fez manchetes, e inspirou debates na Câmara legisladora, e ainda hoje é considerada um dos mais controversos da história e da arte contemporânea do Reino Unido. *COUM Transmissions* teve início com Genesis P-Orridge in Hull, no Reino Unido e envolveu um elenco de artistas colaboradores, incluindo a performance Cosey Fanni Tutti. Seu trabalho foi sempre extremo e com *Prostitution* não foi diferente: performances chocantes ao lado de imagens pornográficas da própria Cosey, a qual havia entrado no comércio do mundo pornográfico, como uma das fases de sua performance artística. (...)”<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> LUTYENS, Dominic. *Margaret Harrison: a brush with the law*. 2011. Retirado de: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2011/apr/07/margaret-harrison-brush-with-law>. Tradução livre.

<sup>35</sup> Texto retirado de: <https://www.ica.art/bulletin/prostitution-revisited>. Acesso em: 17/06/2017. Tradução livre.

Posteriormente, estreitou-se a relação entre os movimentos feministas e a psicanálise, bem como com outras teorias voltadas à discussão política e social sobre as mulheres, uma tendência presente de forma mais clara na Europa, em relação aos Estados Unidos.

De qualquer modo, existiu um processo evolutivo diverso que, de modo gradual, foi atendendo as necessidades surgidas à cada questionamento. As novas problematizações ganharam espaço na produção feminista, principalmente a aproximação de conceitos psicanalíticos e a cultura de massa. Reivindicações presentes de modo universal, embora cada artista estivesse voltada para a área com a qual tinha mais afinidade.

“(…) duas preocupações primárias da terceira fase da arte feminista: a construção da mulher tanto na cultura de massa (no caso dela, clássicos do cinema Hollywoodiano), quanto na psicanálise. Na Inglaterra artistas como Mary Kelly (nascida em 1941) estavam a trabalhar com o segundo tópico. Enquanto nos Estados Unidos artistas como Barbara Kruger, Cindy Sherman, and Silvia Kolbowski (nascida em 1953) estavam voltadas ao primeiro.”<sup>36</sup>

Neste sentido, o ensaio<sup>37</sup> da crítica e feminista britânica Laura Mulvey (n.1941), originalmente publicado em 1975, ganha importância, pois reflete sobre as estruturas sociais do patriarcado através do questionamento da figura feminina pela cultura de massa. Desta forma, o pensamento patriarcal está engendrado na figura da mulher enquanto objeto subserviente ao desejo heterossexual masculino. Mulvey ao criticar tal posicionamento, defende a destruição deste padrão em detrimento de uma nova linguagem do prazer.

“Assim, na famosa fórmula de seu texto, a cultura patriarcal posiciona a "mulher como imagem" e o "homem como portador do olhar". A política do ensaio advém dessa situação: Mulvey pede a destruição deste prazer masculino em detrimento de uma "nova linguagem do desejo". Este reconhecimento – que a cultura patriarcal, de cima a baixo, está estruturada em torno de "o olhar masculino" – foi fundamental: habilitou igualmente, muitas práticas feministas e a crítica da arte.”<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> FOSTER, Hal. KRAUSS, Rosalind. BOIS, Yve-Alain. BUCHLOH, Benjamin. JOSELIT, David. *Op. Cit.* 2006. p.657. Tradução livre.

<sup>37</sup> MULVEY, Laura. *Prazer Visual e o Cinema Narrativo*. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema – Antologia*. Edições Graal: Rio de Janeiro, 1983.

<sup>38</sup> FOSTER, Hal. KRAUSS, Rosalind. BOIS, Yve-Alain. BUCHLOH, Benjamin. JOSELIT, David. *Op. Cit.* 2006, p. 658. Tradução livre.

Mulvey apresenta os problemas da existência de uma sociedade pautada única e exclusivamente pela lógica do falocentrismo, de como esta articulação acaba por castrar o papel da mulher, colocando-a sempre em um papel de vítima.

“O paradoxo do falocentrismo em todas as suas manifestações reside no fato de que ele depende da imagem da mulher castrada para dar ordem e significado ao seu mundo. Para o sistema, já existe uma ideia de mulher como a eterna vítima: é a sua carência que produz o falo como presença simbólica; seu desejo é compensar a falta que o falo significa.”<sup>39</sup>

Sobre tal perspectiva e a ação de contrapô-la, fazemos referência à obra da artista Mary Kelly, *Post Partum Document*, projeto desenvolvido entre os anos de 1973 e 1979, durante a Segunda Onda feminista. Embora o contexto da arte feminista já estivesse enquadrado em um terceiro momento, no qual para além das artistas ganharem espaço nas instituições da arte e a crítica do patriarcalismo; tivemos a emergência de discussões do corpo e o papel feminino.

“(...) este trabalho é tão emblemático da Terceira fase da arte feminista quanto *The Dinner Party* é para a segunda. Aqui Kelly desenvolve o seu modelo de um projeto artístico, que existe em algum lugar entre um estudo de caso psicanalítico e um relatório de campo etnográfico. Feito de seis seções com um total de imagens e textos e dupla narrativa. Por um lado, narra a trajetória do seu filho dentro da família, composição da linguagem, escola e vida social. Por outro lado, relata sua resposta com a “perda” de seu filho para tais instituições. Ao fazer isso, Kelly explora “a possibilidade do fetichismo feminino”, em particular com o de ser mãe.”<sup>40</sup>

Ela analisa a partir de um arquivo documental, que foi sendo montado por ela ao longo de um determinado tempo, o nascimento do filho e, concomitantemente, o seu nascimento como mãe e seu trabalho como artista. Ao analisar as transformações:

“ (...) concentradas em um momento da formação e domínio do filho com a linguagem, além de seu próprio sentimento de perda, alternando-se entre as vozes da mãe, da criança e como observadora. Tendo por base as teorias feministas e

---

<sup>39</sup> MULVEY, Laura. *Op. Cit.* 1983, p.438.

<sup>40</sup> FOSTER, Hal. KRAUSS, Rosalind. BOIS, Yve-Alain. BUCHLOH, Benjamin. JOSELIT, David. *Op. Cit.* 2006, p.658. Tradução livre.

psicanalíticas, o trabalho teve uma profunda influência sobre o desenvolvimento da arte conceptual”.<sup>41</sup>

Por conseguinte, vemos como resultado de todos esses processos uma alteração no pensamento do mundo das artes entre as décadas de 1960 e 1970, a qual também foi consequência de um mundo pós-guerra que, vislumbrava a problematização de diversas questões e conflitos sociais. A mulher ganha cada vez mais destaque durante essa trajetória, através tanto dos movimentos feministas, quanto do próprio mundo da arte.

Por não caracterizar um movimento, e por representar uma diversidade extrema dentro das produções artísticas o conceptualismo incorpora-se em diferentes situações. Neste momento sobrepõe-se então uma nova prática, a qual também não podemos definir enquanto movimento artístico, mas sim como uma característica de produção, que por apropriar outros elementos denominamos como *Apropriação*.

Como ponto de partida, no ano de 1977, há a exposição “*Pictures*”, em Nova Iorque, em que os jovens artistas pensaram as imagens, em variadas formas, através da crítica da originalidade. O interrogar das imagens surge do fato de não haver um sentido. Só existem, portanto, interpretações. Para eles a imagem é um objeto semiótico, ela perde a sua característica imediata. O que importa é justamente a separação entre o significante e o significado, que resulta em uma análise de novos códigos interpretativos.

“No início de 1977, o crítico Douglas Crimp foi convidado por Helene Winer, a directora do *Artists Space*, para organizar uma exibição de relativamente novos artistas em Nova Iorque (...) foram escolhidos não pelo médium em comum que usavam (usavam fotografia, filme, e performance, assim como outros tradicionais como o desenho), mas sim pelo novo entendimento da imagem como “*picture*” – isso é, como uma releitura da representação, encontrada ou apropriada, raramente original ou única, que complica e até mesmo contradiz, que reclama questões de autoria e autenticidade (...) “Nós não estamos em busca da fonte das origens” Crimp escreveu, “mas sim das estruturas de significação”.”<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> HEYSE-MOORE, Dominique. In: [http://www.marykellyartist.com/post\\_partum\\_document.html](http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html). Acesso em: 18/06/2017.

<sup>42</sup> FOSTER, Hal. KRAUSS, Rosalind. BOIS, Yve-Alain. BUCHLOH, Benjamin. JOSELIT, David. *Op. Cit.* 2016, p. 672. Tradução livre.

Sem um médium específico, abrem-se novas possibilidades. A noção pós-modernista concentrou-se nos desafios da autoria e da autenticidade, do artista e do trabalho artístico, respectivamente.

Questões se aproximam da prática fotográfica e que conjuntamente afetam as bases das artes visuais. Essas novas preocupações surgem tendo em vista a crítica da cultura de massa. Cindy Sherman, uma das artistas analisadas na dissertação, surge neste momento e faz uso da fotografia para criticar essa cultura, voltada especificamente para a problemática feminista, e para a forma de como esse tipo de discurso constrói uma imagem ideológica e ficcional da mulher.

“Todas essas questões da “figura” geradas pela fotografia afetam a organização das artes visuais - originalidade, original, origem – filtrando a autonomia global do objeto de arte para o domínio explosivo da cultura de massa, encontramos esse trajeto na obra de Cindy Sherman (...)”<sup>43</sup>

O novo mundo da cultura de massa, a emancipação feminina, as diferenças de classes, entre outros elementos, foram incorporadas nas críticas dessas artistas e ajudaram a combater os estereótipos que mascaram a realidade e acabam por moldar a existência de uma “verdade” ficcional em nossa sociedade. É também dentro dessa cronologia e visão, que as nossas artistas Cindy Sherman, Rosângela Rennó e Júlia Ventura estão inseridas e são fortemente influenciadas na produção de seus trabalhos. Será sobre esse alicerce que as discussões seguintes estarão embasadas.

.

A seguir, veremos como o Fotográfico articula-se na perspectiva feminista, utilizado como médium para construção dos trabalhos artísticos e, ao mesmo tempo, para fomentar a crítica deste sistema capitalista e ideologicamente construído em bases patriarcais e misóginas. Veremos também a questão da materialidade fotográfica e o entendimento desta como uma ferramenta de linguagem, com as suas singularidades de análise.

---

<sup>43</sup> *Ibid.* p. 673. Tradução livre.

A existência de movimentos feministas é necessária, visto que a nossa cultura ocidental sempre esteve engendrada na polaridade de gênero, uma dualidade que enxerga tudo pela visão masculina ou feminina. Tal organização demonstra um caráter altamente desigual, no sentido em que o primeiro é sempre privilegiado em todas as formas, seja social, política ou culturalmente.

Desta maneira, a luta do feminismo evoca a quebra deste padrão, compreendendo que existam sim diferenças entre as definições de gênero, mas que nenhuma delas deva ser conivente para justificar um tratamento privilegiado de um, em detrimento do outro, portanto. A igualdade torna-se assim o principal engajamento destes impulsos.

O caracterizar-se enquanto feminista, ou militante de tal movimento, aspira uma questão política e intelectual que revolucionou, e ainda revoluciona, o modo de pensar a construção da figura da mulher e sua atuação enquanto ser social. Essa qualificação de feminilidade, ou o sujeito feminino, é compreendida pela ótica da teórica feminista e historiadora de arte sul-africana Griselda Pollock (n.1941), que nos diz:

“ ‘Feminilidade’ não evoca nenhuma experiência empírica da noção de mulher. Refere-se a uma posição dentro da linguagem e na formação psicosssexual do que significa o termo Mulher. Como uma posição, portanto, e não uma identidade, uma ficção produzida dentro da formação, feminilidade pode ser algo que define outros, masculinidade, falas, sonhos, fantasias. Isso indica que, ao mesmo tempo, vivem e pensam subjetivamente em um rótulo da ‘mulher’, esse que deve sempre ter uma argumentação criada e imposta. É também uma estrutura e uma esfera de assuntos sobre mulheres que são explorados, que não sejam reconhecidos por nós, dados por configurações desta formação psicosssexual e da Lei Fálica.”<sup>44</sup>

O que Pollock nos mostra é que não existe uma ação normativa dentro do conceito de feminilidade, e que dentro de nossa sociedade ele é equivocadamente exposto em detrimento de um regime de organização que privilegia o masculino. Há uma criação ficcional em torno da feminilidade. Diversas ações podem ser classificadas enquanto femininas, mas que não fogem à regra de demonstrarem somente os sentidos impostos por todo o sistema patriarcal.

---

<sup>44</sup> POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference: Feminism, femininity and the histories of art*. London: Routledge, 2003, XVIII (Introduction). Tradução livre.

Voltando a organização dos movimentos feministas, temos a compreensão destes, por grande parte da historiografia ocidental, em diferentes momentos. Cada qual recebe o nome de Onda. Tal designação advém de um artigo publicado na *The New York Times Magazine*, em 10 de março de 1968, de autoria da Martha Weinman Lear (1932-) denominado *The Second Feminist Wave*.

Na publicação ela explica o que é o feminismo, além de caracterizar que estavam vivendo uma “segunda onda” das manifestações. Buscando assim diferenciar o momento vivido a partir dos anos 1960, dos anteriores. Lear faz aqui uma retrospectiva histórica das mulheres e suas reivindicações para justificar novas posturas que precisariam ser incorporadas; a partir de então, cada período ficou designado por Onda.

Sendo assim, a Primeira Onda, que corresponde a luta pelos direitos civis, em que o foco era, principalmente, o direito ao sufrágio feminino. Esta teve início no século XIX e decorre até o início do XX. Manifestações sociais eclodiram tanto nos Estados Unidos, quanto na Europa. As mulheres então lutaram pelo seu reconhecimento enquanto cidadãs e conseqüentemente adquirirem os mesmos direitos que os homens tinham de participar na vida pública.

A Segunda Onda nasce nos anos 1960 e recai até os anos 1980. Podemos absorver que ela seja uma continuidade da primeira, porém, mais radical, no sentido que visa desestruturar os padrões sexistas vigentes na sociedade patriarcal, também marcada pela independência sexual da mulher, com o advento da pílula anticoncepcional. É nesse momento que diversas teóricas feministas emergem e se focam na discussão de gênero e sexo, desenvolvendo novas perspectivas sobre o tema.

Consolida-se também o pensamento da mulher enquanto sujeito político. Considerações que endossam as críticas aos problemas enfrentados por elas, sobretudo por não serem tratadas de forma igualitária dentro desse sistema. A teórica feminista norte-americana Carol Hanisch, em seu texto “*O Pessoal é Político*” (1969), que ficou marcado como um dos dizeres mais importantes do feminismo, realça sobre essa questão:

“Isto faz parte de uma das mais importantes teorias que estamos começando a articular. Nós a chamamos de “linha pró-mulher”. O que ela diz, basicamente, é que mulheres são pessoas. As coisas ruins que dizem sobre nós mulheres são ou mitos (mulheres são tolas), táticas que mulheres usam para lutar individualmente (mulheres são cadelas), ou são na verdade coisas que queremos carregar para a

nova sociedade e queremos que os homens compartilhem também (mulheres são sensíveis, emocionais). Mulheres enquanto classe oprimida agem por necessidade (agem de forma estúpida perante os homens), não por escolha. As mulheres desenvolveram técnicas diversas para a sua própria sobrevivência (parecer bonita e rir para pegar ou manter um emprego, ou um homem) que deveriam ser utilizadas quando necessário até o momento em que o poder de unidade possa tomar seu lugar. Mulheres são espertas por não lutarem sozinhas (assim como o são negros e trabalhadores). Não é pior estar em casa do que estar na correria interminável do mundo do trabalho. Ambos são ruins. Nós mulheres, assim como os negros, trabalhadores, devemos parar de nos culpar por nossos fracassos.”<sup>45</sup>

Hanisch, através de grupos terapêuticos para mulheres, que ela própria frequentou e aos quais ela denomina “terapias políticas”, questiona a compreensão da figura feminina. A partir daí, traça problemáticas sobre as ações que as feministas realizavam, e procura também entender as particularidades subjetivas de cada mulher que ali participa.

Assim, ela dá voz aos inúmeros papéis que as mulheres ocupam, como: trabalhar fora de casa; somente cuidar do lar; manifestar politicamente ou denominar-se apolítica, entre muitas outras. Uma visão ampla que retrata as diversas possibilidades que compõem as caracterizações do campo feminino.

Outra teórica feminista e historiadora da arte, que faz uma crítica à sociedade patriarcal, é a britânica Rozsika Parker (1945-2010), em um de seus livros<sup>46</sup> associa a metáfora da arte do bordado como mecanismo de doutrinação feminina.

Através destes trabalhos manuais existe um padrão comportamental considerado ideal na criação e educação das mulheres. Esse é mais um dos exemplos, de como a organização social machista e misógina sempre veiculou a imagem da mulher, juntamente com o lar e suas tarefas, como características inatas a ela.

Como participante desta Segunda Onda, Parker mostra seu contentamento em ter colaborado neste momento. Cabe salientar também a importância dos movimentos feministas no campo artístico, enquanto discursos críticos de reclamação destas naturalizações ideológicas.

---

<sup>45</sup> HANISCH, Carol. *O Pessoal é Político*. (fevereiro de 1969). Tradução livre. In: <https://we.riseup.net/assets/190219/O+Pessoal%2B%C3%A9%2BPol%C3%ADtico.pdf>.

<sup>46</sup> PARKER, Rozsika. *The Subversive Stitch. Embroidery and Making of the Feminine*. I.B. Tauris, 2010. Tradução livre.

“Eu escrevi este livro sobre o ímpeto da Segunda Onda feminista. Corrigindo a negligência de mulheres artistas e questionando a desclassificação de formas artísticas associadas às mulheres – como o bordado – assim a arte feminista e historiadores revisaram muitas das premissas configuradas na escrita da História da Arte. Teoria e história vieram à tona trazendo novos significados. Paixão e vibração caracterizaram o trabalho de ambos artistas e acadêmico. Eu me sinto afortunada por ter feito parte daquele tempo.”<sup>47</sup>

É a partir deste momento que passou a existir uma forte articulação e incorporação das artes visuais com as práticas e teorias feministas dentro da História da Arte, levando a proclamação do que era, ou o que compunha o sujeito feminino, e denunciando que não existe um modelo de arte que seja próprio para uma mulher. Declarações que serviram de inspiração para diferentes gerações de artistas, as quais veremos um pouco mais adiante.

E por fim, a Terceira Onda, que teve início no final dos anos 1980, e que procurou ultrapassar as falhas dos dois primeiros momentos. Lutas que, ao ver destas feministas, eram anteriormente pensadas para uma determinada classe social, acabavam por excluir outras discussões, como principalmente a questão das mulheres negras e pobres. A nomenclatura é dada a posteriori e advém de um outro ensaio escrito por Rebecca Walker, escritora e ativista feminista norte-americana, em 1992, denominado *Becoming the Third Wave*.

Assim, esses movimentos procuram dar voz a grupos que até então haviam sido deixados à margem. Um esforço este que continua nos dias de hoje. Embora, a luta feminista tenha tido início no século XIX, precisa ajudar a modificar muitos outros aspectos culturais, sociais e políticos em nossa sociedade.

Aspectos que ainda favorecem a ala masculina, branca e financeiramente elevada, que acaba por fomentar a existência da disparidade entre os gêneros, misoginia, violência, entre outros comportamentos hostis que enaltecem as desigualdades.

Em suma, os movimentos feministas, a identificação e a classificação da existência de produções artísticas voltadas propriamente para a discussão crítica destes valores e sentidos, são importantes. Ações que acabam por clarificar as relações, em busca, principalmente, das raízes destes problemas, que afetam a composição da figura da mulher, e acabam por revelar os porquês do não protagonismo delas, em todas essas áreas, sobretudo no decurso da História da Arte.

---

<sup>47</sup> *Ibid.* p. XI. Tradução livre.

## 1.2 - O que é o gênero feminino?

Como vimos, foi a partir da Segunda Onda, nos anos 1970, que se anunciou a necessidade de discutir a polaridade entre sexo e gênero, enquanto categorias distintas uma da outra. A partir desta análise específica e articulada em cada um dos dois termos, há uma fundamental mudança no entendimento das desigualdades sociais entre mulheres e homens.

A principal alteração, neste ponto, é caracterizar que as diferenças não advêm da simples alteração biológica que os separa (o sexo), procurando-se identificar as construções sociais e ideológicas, que foram pautadas no seio de relações previamente engendradas e justificadas como naturais. Ou seja, por tal visão, o problema é o tratamento desigual, pois torna-se uma característica legitimada dentro da compreensão da sociedade ocidental patriarcal.

De acordo com a filósofa e teórica feminista, norte-americana, Judith Butler (n.1956) o conceito de gênero foi sempre visto dentro da ótica heterossexual e principalmente “falocêntrica”. Esse direcionamento implica a existência de uma hierarquia entre as distinções, e que resulta obviamente em uma discrepância nos direitos e deveres manifestados de e para homens e mulheres.

Para Butler, compreender a questão de gênero, principalmente o feminino, implica fragmentar também os regimes políticos e institucionais, uma vez que esses também se encontram formatados pela hegemonia masculina. Ela denuncia justamente como essa interpretação equivocada dos gêneros, acaba por se tornar enraizada e tida como inerente dentro da própria sociedade.

“Declarar que o gênero é construído não é afirmar sua ilusão ou artificialidade, em que se compreende que esses termos residam no interior de um binário que contrapõe com opostos o “real” e o “autêntico”. Como genealogia da ontologia de gênero, a presente investigação busca compreender a produção discursiva da plausibilidade dessa relação binária, e sugerir que certas configurações culturais do gênero assumem o lugar do “real” e consolidam e incrementam sua hegemonia por meio de uma auto naturalização apta e bem-sucedida.”<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003, p. 58.

Também estabelece, em suas reivindicações iniciais, a importância dos movimentos feministas e a necessidade de virem à tona, para recuperar o lugar das mulheres enquanto sujeitos, principalmente políticos. Ao ser discutida essa estrutura política até então vigente, é observado que ela essencialmente não tem uma representatividade feminina, assim, dentro deste pensamento, é que Butler julga que as mulheres estavam “fadadas ao fracasso”.

Por conta disto, afirma a importância de posicionar o sujeito feminino, e a necessidade da emancipação dele dentro desse sistema: “*A crítica feminista também deve compreender como a categoria das “mulheres”, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais busca-se a emancipação*”<sup>49</sup>.

Butler critica também a noção dupla de gênero, que simplesmente os classifica enquanto masculino/feminino, por ser redutora, no sentido que afirma que exista apenas uma definição para o ser feminino, uma unidade do que significa ser mulher. Tal pensamento exclui outras discussões que fogem a essa dualidade, porém estão intrinsecamente ligadas, que são as questões de raça, sexo, classe social, entre outras, assim afirma:

“A noção binária masculino/feminino constitui não só a estrutura exclusiva em que essa especificidade pode ser reconhecida, mas de todo modo a “especificidade” do feminino é mais uma vez totalmente descontextualizada, analítica e politicamente separada da constituição de classe, raça, etnia, e outros eixos de relações de poder, os quais tanto constituem a “identidade” como tornam equívoca a noção singular de identidade.”<sup>50</sup>

Ou seja, é defendida a posição de que não há uma universalidade para a definição destes conceitos. Acreditar que exista um formato acaba por causar um afastamento de muitas mulheres ao se caracterizarem dentro dos movimentos feministas, pois tal discurso não abrange a diversidade do ser feminino. Esses movimentos, para Butler, lutaram até esse momento de forma infrutífera, pois acabaram por tentar a emancipação de um sujeito feminino uno que não existe.

Existe sim a necessidade de observar essas perspectivas e, a partir daí, pensar a construção de um sujeito do feminismo; lutar contra a ordem vigente é impensável e

---

<sup>49</sup> *Ibid.* p.19.

<sup>50</sup> *Ibid.* p.21.

impossível, então há que se realizar uma reformulação radical das práticas feministas. Visando não a unidade restrita e fechada, mas visualizar as características distintas e subjetivas de cada grupo e indivíduo. “*A crítica feminista tem de explorar as afirmações totalizantes da economia significante masculinista, mas também deve permanecer autocrítica em relação aos gestos totalizantes do feminismo*”.<sup>51</sup>

Posto isto, o entendimento enraizado desde o início dos movimentos feministas, que distinguem o sexo do gênero, onde o primeiro é definido como um produto correspondente inteiramente ao campo biológico, enquanto o segundo é entendido como construção social, e uma simples interpretação do sexo desta pessoa, é colocado em questionamento:

“Haverá “um” gênero que as pessoas *possuem*, conforme se diz, ou é o gênero um atributo essencial do que se diz que a pessoa *é*, como implica a pergunta “Qual é o seu gênero?” Quando teóricas feministas afirmam que o gênero é uma interpretação cultural do sexo, ou o que o gênero é construído culturalmente, qual é o modo ou mecanismo dessa construção? Se o gênero é construído, poderia sê-lo diferentemente, ou sua característica de construção implica alguma forma de determinismo social que exclui a possibilidade de agência ou transformação? Porventura a noção de “construção” sugere que certas leis geram diferenças de gênero em conformidade com eixos universais da diferença sexual? Como e onde ocorre a construção de gênero?”<sup>52</sup>

Butler levanta tais considerações por se tratarem de uma mudança do destino final, se compreendermos as diferenças do sexo, tal como elas são, recaímos apenas no campo biológico e, por outro lado, se ficarmos restritos ao gênero, caímos na cultura. O problema dessa categorização é justamente a defesa da existência de uma unidade do sujeito.

Assim, desconstrói a noção de gênero como manifestação pura e simples do sujeito sexuado, o sexo não é natural, mas discursivo como o gênero. A teoria completa de gênero só existe quando classificamos o sexo para além do corpo e da própria natureza.

Butler busca assim fragmentar a lógica naturalizada que visa sempre biologicamente à reprodução, e faz um levantamento e análise das diferenças entre

---

<sup>51</sup> *Ibid.* p.33.

<sup>52</sup> *Ibid.* p.26.

sexo/gênero/desejo. O pensar do mundo, sempre de forma binária, leva a uma ordem compulsória problemática e que somente reflete o entendimento heteronormativo.

“O gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada. Uma coalizão aberta, portanto, afirmaria identidades alternativamente instituídas e abandonadas, segundo as propostas em curso; tratar-se-á de uma assembleia que permita múltiplas convergências e divergências, sem obediência a um *telos* normativo e definidor.”<sup>53</sup>

Há então uma posição que antecede o gênero, a qual Butler designa de identidade de gênero, que tem um sentido performativo. Ele então é absorvido através desta identidade e expresso como um ato performático contra o sistema que ordena a sociedade, um dos exemplos máximos desta performance são os travestis, que utilizam esta ação do modo mais radical possível.

Assim, o que Butler realiza é nada mais do que uma crítica da composição do sujeito, que embora anteriormente tenha sido classificado em uma dualidade (masculino + feminino) fechada, não pode mais ficar restrito desta maneira. O sujeito feminino, assim como o masculino, advêm e são o resultado de uma série de expressões e impressões distintas e inconstantes, que constroem por fim, a noção de identidade em cada um deles.

---

<sup>53</sup> *Ibid.* p. 37.

## 2 - O Fotográfico

Embora, a dissertação transpasse o fotográfico é importante salientar que o objetivo central não foi recriar uma linha cronológica e/ou biográfica do surgimento desta técnica, mas sim, deixar que suscitassem questionamentos através das obras selecionadas. Sendo que, a partir de sua materialidade criamos elementos argumentativos de diversos gêneros que puderam ser utilizados e considerados de forma crítica.

Portanto, são essas questões materiais e artísticas, e suas correlações, a principal ponte questionadora dos aspectos sociológicos e culturais ocidentais envolvidos na formatação da figura feminina; o relacionar entre o material e a sua produção enquanto obra de arte torna-se imprescindível, enquadrá-los dentro de um tempo e espaço é um ato que não pode deixar de existir dentro da História da Arte.

A fotografia é um elemento técnico contemporâneo que passou a ser compreendida e incorporada como uma das mais expressivas artes de nosso tempo, fator afirmado pelo filósofo alemão Walter Benjamin: “(...) *fotografia, o primeiro meio de reprodução verdadeiramente revolucionário*”<sup>54</sup>, e também:

“(...) O aspecto mais belo deste discurso é a forma como estabelece ligação entre a fotografia e todos os aspectos da vida humana. (...) É uma natureza diferente a que fala à câmera ou aos olhos; diferente principalmente na medida em que em vez de um espaço impregnado de consciência pelos homens, surge um outro embrenhado pelo inconsciente. (...) Deste inconsciente óptico só se tem conhecimento através da fotografia, da mesma forma que só através da psicanálise se tem conhecimento do inconsciente instintivo.”<sup>55</sup>

A expressão “revolucionária” deve ser analisada pela ótica do abalo e espanto causados pelo princípio desta técnica. Podemos somente imaginar a surpresa estampada nos rostos das pessoas que se viam representadas como no reflexo de um espelho. Sobre ultrapassar o susto inicial e criar uma problematização desta nova prática, diz Barthes:

---

<sup>54</sup> BENJAMIN, Walter. *Pequena História da Fotografia*. In: Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política. Relógio D'água Editores, Lisboa, 1992, p.83.

<sup>55</sup> *Ibid.* p.117 e 119.

“(…) as suas imagens “falavam demasiado”; elas faziam refletir, sugeriam um sentido – um sentido diferente da palavra. No fundo, a Fotografia é subversiva não quando assusta, perturba ou até estigmatiza, mas quando é pensativa”.<sup>56</sup>

Enquanto a fotografia corresponde a técnica em si, o campo fotográfico abrange e implica um conhecimento amplo de diversas outras áreas, ele utiliza como base esta técnica para produzir outros sentidos, entre eles a obra de arte, sendo então possível afirmar o seu caráter heterogêneo, e a colaboração para que uma série de possibilidades críticas possam surgir através do uso das imagens.

Criam-se novos entendimentos e possibilidades irrestritos, assim, compreendemos a existência de uma ação interdisciplinar, que capta elementos de diversas áreas que auxiliam a construção e a ampliação do universo fotográfico e suas transmissões. Como também realça Barthes:

“Diz-se muitas vezes que foram os pintores que inventaram a Fotografia (transmitindo-lhe o enquadramento, a perspectiva albertiniana e a óptica da câmera obscura.) E eu digo: não, foram os químicos. Porque o noema “Isto foi” só foi possível a partir do dia em que uma circunstância científica (a descoberta da sensibilidade à luz dos sais de prata) permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto diferentemente iluminado.”<sup>57</sup>

O historiador brasileiro Boris Kossoy, importante figura no estudo da história da fotografia, e as suas inter-relações, enaltece o desenvolvimento desta técnica e a relação entre os polos analógico e digital, no que ele denomina “tempos clássicos e os meios eletrônicos”, onde diz:

“Se outrora as fotografias eram apreciadas durante intervalos de tempo prolongados, uma ou mais vezes, por um pequeno grupo, mais tarde se tornaram quase onipresentes (as mídias impressas e eletrônicas), para milhões de pessoas, hoje podem ser transmitidas ou buscadas online, em escala planetária, pelos meios eletrônicos. (...) De qualquer modo, poderíamos dizer que ‘os tempos clássicos’ da fotografia – o de sua geração em dado momento histórico (recorte-

---

<sup>56</sup> BARTHES, Roland. *Op.Cit.* 1980, p.61.

<sup>57</sup> *Ibid.* p.114.

espacial/interrupção temporal) e o de sua representação (perpetuação da memória na longa duração) – permanecem ilesos na sua concepção.”<sup>58</sup>

Sendo assim, salientamos a oposição entre referência e materialidade, embora a fotografia apresente ambos enquanto objeto, a sua originalidade para nós, está centrada no primeiro aspecto e não no segundo. O *Spectrum* (aquele ou aquela, objeto ou pessoa, que é fotografado) é a alma da foto, seja em qual suporte for, digital ou analógico, permanecerá como a chave interpretativa. Todavia, ela por si só é um ato criativo, como afirma Kossoy:

“Toda fotografia resulta de um processo de criação; ao longo desse processo a imagem é elaborada, construída técnica, cultural, estética e ideologicamente. Para falarmos sobre a construção e desmontagem da imagem fotográfica devemos perceber a sua complexidade epistemológica enquanto representação e documento visual. A representação fotográfica é codificada, característica peculiar, também, a outras formas de representação visual. Sua desmontagem se faz na medida em que começamos a perceber os componentes técnicos, culturais estéticos e ideológicos embutidos em sua construção.”<sup>59</sup>

Isto posto, a fotografia emergiu dotada em fortes contributos para e no campo artístico como consequência de uma “ampla disseminação e seu apelo de massa” em meados dos anos 1970, porém já existia enquanto técnica desde o final do século XIX; tendo como pioneiros os franceses Joseph-Nicéphore Niépce e Jacques Louis Mandé Daguerre e, fora sendo adaptada e aperfeiçoada através dos tempos, por diversos outros intervenientes.

“Vista da perspectiva provinciana do mundo artístico do final dos anos 70, a fotografia surgiu como um divisor de águas. (...) Criaram-se novos princípios de conhecimento fotográfico, o cânone dos grandes fotógrafos aumentou enormemente, e os preços no mercado da fotografia explodiram”<sup>60</sup>

Após o seu surgimento no século XIX, a fotografia apresentava-se em um papel secundário, se compararmos com outras técnicas, como a pintura por exemplo. Ainda neste papel coadjuvante, e mesmo assim, ganhou espaço e consolidou o seu lugar permanente como meio expressivo da arte.

---

<sup>58</sup> KOSSOY, Boris. *Os Tempos da Fotografia: O Efêmero e o Perpétuo*. Ateliê Editorial, São Paulo, 2007. P.135 e 136. Grifo autor.

<sup>59</sup>KOSSOY, Boris. *O Paradigma da Fotografia*. 2014. Artigo publicado digitalmente: [http://boriskossoy.com/wp-content/uploads/2014/11/paradigma\\_pt.pdf](http://boriskossoy.com/wp-content/uploads/2014/11/paradigma_pt.pdf), p.2.

<sup>60</sup> CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. Martins Fontes, São Paulo, 2005, p. 3.

No curso do século XX ela foi trabalhada por diferentes movimentos, que usaram-na em suas produções, podemos destacar o movimento de vanguarda Construtivista russo, representado por Aleksandr Ródchenko, que entre outros trabalhos, produzia colagens a partir de fotografias; e também o uso de fotografias em planos aéreos, que ajudaram a mudar e mostrar novos ângulos de análise; ou até mesmo a influência modernista com o fotógrafo norte-americano Alfred Stieglitz, o primeiro a ter fotos expostas em uma instituição museológica, ou seja, são inúmeros os exemplos de como a fotografia foi sendo apropriada durante esse tempo.

Todavia, é no final do século XX, mais precisamente nos anos 1970, que ela deixa de ser secundarizada e ganha status de protagonista, local que nunca havia alcançado até então. Assim, como o professor e historiador da arte norte-americano Douglas Crimp (n.1944), podemos também afirmar que “*A fotografia pode ter sido inventada em 1839, mas só foi descoberta na década de 1970.*”<sup>61</sup>. Portanto, ela começa a ser observada como uma “expressão artística” na transição do período modernista para o pós-modernista.

“Que a fotografia tenha subvertido o julgamento de arte é um fato que o discurso do modernismo achou necessário reprimir, e, assim, parece que podemos com segurança dizer do pós-modernismo que ele constitui precisamente o retorno do reprimido. O pós-modernismo só pode ser entendido como uma ruptura específica com o modernismo, com aquelas instituições que são sua pré-condição e que dão forma a seu discurso. (...) O pós-modernismo refere-se à dispersão da arte, sua pluralidade(...)”<sup>62</sup>

Neste panorama Crimp evoca os precedentes da pintura, caracterizando os cânones do fim dela e de uma ruptura radical que ocorre evidentemente neste percurso, onde diz: “(...) *na última década nós testemunhamos uma quebra radical com a tradição modernista* (...)”<sup>63</sup>. Por conseguinte, dentro dessa trajetória de mudanças das práticas artísticas, pode-se afirmar sobre a pintura as suas características de autonomia e singularidade:

“(...) a pintura é compreendida ontologicamente: ela tem uma origem e uma essência. Seu desenvolvimento histórico pode ser traçado em um longo e

---

<sup>61</sup> *Ibid.* p.86. Grifo autor.

<sup>62</sup> CRIMP, Douglas. *A atividade fotográfica do pós-modernismo*. In: *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, 2004, p.127.

<sup>63</sup> CRIMP, Douglas. *Pictures*. In: *October*, Vol. 8 (Spring, 1979). Tradução livre.

ininterrupto movimento que vem de Altamira a Pollock, e, seguindo em frente, entra na década de 1980.”<sup>64</sup>

Antes havia retratos que evidenciavam aspectos da realidade, podendo atuar como a máscara do real. Com a fotografia isso ocorre também, porém, de forma singular, a impressão deste mundo real é exposta em seu formato tal e qual a vemos, ainda que, como as artistas aqui evidenciadas revelam, a fotografia seja fruto de um processo criativo, as mãos do artista criam e manipulam as possibilidades da realidade, visando a construção de um real, uma concepção estruturada e observada pelo enquadramento da lente.

Diferentemente da pintura na técnica fotográfica essas características existem, contudo, são mais difíceis de serem encontradas e identificadas, assim afirma Crimp:

“Essa autonomia não podia ser concedida tão facilmente à fotografia. Mais ou menos como uma forma de arte, banida do museu a não ser como instrumento ou ferramenta, ela seguiu seu caminho alhures, onde seu potencial de ilustrar e de ser reproduzida pudesse ser explorado de modo útil – no jornalismo e na publicidade, nas ciências físicas, na arqueologia e nas histórias da arte. Seus significados eram garantidos não por um sujeito humano, mas pelas estruturas discursivas nas quais ela aparecia. Não tinha a si mesma ou a sua própria história como referência, mas um “mundo exterior”<sup>65</sup>

Deste modo, Crimp continua:

“A máquina fotográfica ajudou a descobrir o encanto das cenas fortuitas e do ângulo inesperado. Além disso, o desenvolvimento da fotografia iria impelir ainda mais os artistas em seu caminho de exploração e experimentos. Não havia necessidade de a pintura executar a tarefa que um dispositivo mecânico podia realizar melhor e mais barato.”<sup>66</sup>

O contraste que nasce entre o choque da pintura e a fotografia sucedido em fins do século XIX, dá origem à uma nova visão para com a representação da imagem como um todo. Desta forma, a realidade, através da fotografia, foi exposta como nunca, seja uma paisagem natural, ou elementos de uma família, o cotidiano ganhou novas linhas e desenhos

---

<sup>64</sup> CRIMP, Douglas. *Op. Cit.* 2005, p.91.

<sup>65</sup> *Ibid.* p. 16.

<sup>66</sup> GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. LTC, Rio de Janeiro, 2008, p.524.

que passaram a ilustrar os pormenores visuais de todas as pessoas. Walter Benjamin observa esse traço contínuo, e diz:

“Tendo-se contemplado longamente uma tal fotografia, reconhece-se quanto os contrastes se tocam: a mais exata técnica pode conferir ao resultado um valor mágico que uma imagem pintada nunca poderá possuir”<sup>67</sup>

A fotografia abre espaço no caminho das artes por esses detalhes, e como já dito, o fotográfico amplia-se em novas trajetórias para o que viria a ser chamado de arte nos dias de hoje. Muitos teóricos, críticos e historiadores da arte corroboram com a perspectiva de que a arte moderna e contemporânea deve muito ao surgimento da fotografia, um deles o austríaco Ernst Gombrich (1909-2001), que diz: “*De fato, a arte moderna dificilmente se converteria no que é sem o impacto da invenção da fotografia.*”<sup>68</sup>

Dentro do quesito originalidade temos de pensar em uma palavra de igual importância: Reprodução. Se analisarmos a história da arte, não se pode declarar que exista uma originalidade em suas representações, todo e qualquer trabalho é fruto de relações, interações, observações e apropriações feitas pelos seus intervenientes. Os resultados nunca são idênticos, mas o fio condutor que leva a esta rede de apropriações é claramente identificável na história da humanidade. Assim, Benjamin acredita:

“Por princípio a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens tinham feito sempre pôde ser imitado por homens. Tal imitação foi também exercitada por alunos para praticarem a arte, por mestres para divulgação das obras e finalmente, por terceiros ávidos de lucro. Em contraposição a isto, a reprodução técnica da obra de arte é algo novo quase vai impondo, intermitentemente na história, em fases muito distanciadas umas das outras, mas com crescente intensidade.”<sup>69</sup>

Para Benjamin a obra de arte tem uma aura, composta, ou melhor, surgida da autenticidade na própria mutabilidade da tradição e, deste envolvimento composto, surge aquilo que ele chama a *singularidade da obra de arte*. Evocamos a teoria da singularidade

---

<sup>67</sup> BENJAMIN, Walter. *Op.Cit.* 1992, p.118.

<sup>68</sup> GOMBRICH, E.H. *Op. Cit.* 2008, p.525.

<sup>69</sup> BENJAMIN, Walter. *Op.Cit.* 1992, p.75. Grifo autor.

no campo fotográfico para explicar sua dupla originalidade, tanto como técnica, quanto como nova forma de expressão artística.

Sendo a autenticidade da obra fotográfica dividida em dois caminhos: o primeiro, sua estrutura física e, o segundo, suas relações cronológicas de propriedade, ambas no jogo da tradição acabam por moldarem-se; sobre isso Benjamin diz que: “*A singularidade da obra de arte é idêntica à sua forma de se instalar no contexto da tradição.*”<sup>70</sup>

Esse encaixe na tradição, deve ser encarado como uma adaptação, que vem não para substituir a prática recorrente na época, no caso a pintura, mas sim somar e aprender com ela. Ao absorver e incorporar aspectos do meio, a fotografia enriquece como força autêntica e, sobretudo, adapta-se aos novos desafios impostos pelo contexto vivido. Ainda sobre isto, Benjamin corrobora:

“Pela primeira vez, com a fotografia, a mão liberta-se das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução de imagens, as quais, a partir de então, passam a caber unicamente ao olho que espreita por uma objetiva. Uma vez que o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução de imagens foi tão extraordinariamente acelerado que pode colocar-se a par da fala.”<sup>71</sup>

E continua...

“Na fotografia pode, por exemplo, salientar aspectos do original, que só são acessíveis a uma lente regulável e que pode mudar de posição para escolher o seu ângulo de visão, mas não são cessíveis ao olho humano ou, por meio de determinados procedimentos como a ampliação ou o retardador, registrar imagens que pura e simplesmente não cabem na óptica natural. (...) Além disso (...) pode colocar o original em situações que nem o próprio original consegue atingir.”<sup>72</sup>

Neste ponto, Benjamin torna-se essencial, sabemos sua posição quanto à reprodutibilidade e sua capacidade de quebrar o chamado “aqui e agora” da obra, e com isso destruindo o seu diferencial valor único.

---

<sup>70</sup> *Ibid.* p.82.

<sup>71</sup> *Ibid.* p.76.

<sup>72</sup> *Ibid.* p.78.

Para determinarmos uma fotografia como um original, precisamos criar embasamentos em diversos campos de estudo para que ela seja datada e sua cronologia histórica e geográfica conhecidas. Neste patamar, a originalidade é vista pelo historiador, Maurício Lissovsky, que aponta:

“ (...) que sentido atribuir à noção de originalidade? No seu uso mais corrente, seja quando nos referimos à obra de um artista ou a um concurso de fantasias carnavalescas, a originalidade parece dizer respeito a um quê de novidade e diferença, a uma singularidade que distingue e individualiza. Na presente reflexão, proponho que se atribua ao termo uma compreensão um pouco mais radical. Aquela proposta por Walter Benjamin em seu estudo sobre a “Origem do Drama Barroco Alemão”. Para Benjamin, “o termo origem não designa (...) o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção”. Neste sentido, a origem não pode ser apreendida no “início” de algo, mas apenas, e de uma vez, na consumação de sua história. A origem é, como numa tradução literal do alemão, uma fonte que permanece pulsando, insistindo, e graças à qual algo pode sustentar-se como existente. No momento em que essa origem se enfraquece, desaparece junto com ela o vigor de uma certa experiência.<sup>73</sup>

Acreditamos que o autor/artista/fotógrafo é quem determina e concretiza a criação, juntamente com os laços sociais, políticos, culturais e geográficos que o acompanham. Ao levantarmos essa questão e compararmos com o desenvolvimento da Pop Arte, que precedeu, enquanto prática artística, o período que estamos a trabalhar, nela temos um referente imediato onde o questionamento não é o da originalidade.

Entretanto, no caso da fotografia, como exemplo mais próximo de Cindy Sherman, não há a preocupação com um referente original, mas sim, significantes que constroem outros códigos mitificados e inscritos socialmente como naturais. O mesmo pode ser apontado nas poses diversificadas, um movimento performativo que acontece diante da câmera de Júlia Ventura; ou a apropriação de imagens de outros meios e contextos realizada pela Rosângela Rennó.

Todas atuam no sentido de construir uma realidade, sem que haja para isso a busca ou um ponto de partida real, utilizam códigos imagéticos que imitam outros códigos já instituídos pela cultura em nossas mentes, e o fazem justamente como ato crítico deste modelo. Ocasionalmente, a compreensão é evidente ao olhar a obra, e facilmente

---

<sup>73</sup> LISSOVSKY, Maurício. *O tempo e a originalidade da fotografia moderna*. In: DOCTORS, Márcio. (Org.) Tempo dos Tempos. Rio de Janeiro, 2003, p. 142. Sublinhado nosso.

percebemos e identificamos o que ali está proposto, por outro lado, há outras em que as ações não se mostram claras e precisamos de um tempo maior para absorver as movimentações, bem como, fazer associações.

“Imagens, ao invés de demonstrarem o depois da realidade, fazem uma imitação dela, agora precedem-na e constroem-na. Nossas emoções “reais” imitam aquelas que vemos nos filmes ou lemos sobre em romances “pulp”; nossos desejos “reais” são estruturados pelas imagens de propaganda; O “real” da nossa política é pré-fabricado pelas notícias da televisão e pelos principais cenários hollywoodianos; nosso “real” em si mesmo são ideias e repetição de todas essas imagens unidas por narrativas não pelo nosso próprio fazer. O analisar dessas estruturas de representação que precedem o seu referente (a coisa no mundo real que é suposto copiar) causou neste grupo de artistas um questionamento próprio ao sondarem questões sobre a mecânica da imagemcultura: Sua base na reprodução mecânica, sua função enquanto repetição serial, seu status como múltiplo sem um original.”

74

Sobre essa mesma mudança de paradigma, além de Sherman, podemos apontar o início do trabalho de nossas outras duas artistas: Júlia Ventura e de Rosângela Rennó. Nas práticas desta última, no dado período, por exemplo:

“E de facto muitos artistas, sobretudo a partir da década de 1970, começaram a interrogar o estatuto da imagem fotográfica como um vestígio privilegiado para desenvolver um trabalho crítico sobre esse campo de pressões que organiza o código e lhe confere um valor ideológico aparentemente não declarado. Um trabalho de desconstrução destes procedimentos foi posto em marcha através de múltiplos procedimentos que possibilitaram isolar as unidades significantes ou os valores representados de forma a revelar como essa imbricação se processa e que mecanismos de ordem simbólica atuam.”<sup>75</sup>

Esta compreensão sobre a arte nos anos 1970 nos mostra mais que uma nova forma de classificação da história da arte, mas como bem definiu a historiadora, crítica e professora norte-americana Rosalind Krauss (n.1941), as convicções desta nova arte estavam “na ordem semiótica do índice, isto é, uma marca como uma pegada que produz seu significado por meio de uma relação direta com o referente”.

---

<sup>74</sup> FOSTER, Hal. KRAUSS, Rosalind. BOIS, Yve-Alain. BUCHLOH, Benjamin. JOSELIT, David. *Op. Cit.* 2012, p.47. Tradução nossa.

<sup>75</sup> LAPA, Pedro. “Rosângela, *Comunidade sem nome*”. In: Rosângela Rennó: Espelho diário. Lisboa [Lisbon]: Museu do Chiado, 2002.

Sendo o signo, ou melhor a discussão sobre ele, o objetivo desta nova arte e consequentemente sua fragmentação. Observamos também questões do próprio índice fotográfico evidência, a partir deste entendimento, Krauss acredita que “o indicial fotográfico” pode ser definido por uma “redução do signo convencional a um rastro”, e assim como Barthes uma “mensagem sem código”.

Ainda, a reflexão sobre o mecanismo da imagem, e das novas formas de representação, um marco pode ser apontado nesta transição da era modernista para a pós-modernista: a exibição, já mencionada como início da prática *Apropriacionista*, “Pictures” em 1977, na qual, o crítico já mencionado, Douglas Crimp foi convidado para organizar a apresentação coletiva de jovens artistas em Nova Iorque (Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo e Philip Smith), e que trabalhavam com essas novas perspectivas da apropriação e originalidade:

"Como é típico do que viria a ser chamado de pós-modernismo, este novo trabalho não se limita a qualquer meio específico; em vez disso, faz uso da fotografia, filme, performance, bem como os modos tradicionais de pintura, desenho, escultura." <sup>76</sup>

Neste entendimento, Crimp retoma a ruptura causada inicialmente pela aparição da arte minimalista, através da crítica do período, para discutir também os questionamentos do sentido ontológico do campo das artes que estava surgindo neste período.

“(…) em um artigo intitulado “Pictures”, no qual achei útil de início empregar o termo *pós-modernismo*, tentei traçar um perfil do trabalho de um grupo de jovens artistas que estavam apenas começando a expor em Nova York. Esbocei a origem de suas preocupações com o que foi pejorativamente rotulado de teatralidade da escultura minimalista e as extensões dessa posição teatral na arte dos anos 70”<sup>77</sup>

Novos médiuns começaram a ser usados, como por exemplo: fotografia, vídeo e a performance. Para os artistas, citados anteriormente, pertencentes à exibição Pictures, essas questões foram fundamentais para a transformação e inovação das práticas artísticas.

---

<sup>76</sup> CRIMP, Douglas. *Op. Cit.* 1979. Tradução livre.

<sup>77</sup> CRIMP, Douglas. *Op. Cit.* 2004, p.127.

“Uma arte cujas estratégias baseiam-se na temporalidade literal e na presença teatral, experiências que têm sido cruciais para o grupo de artistas que começam atualmente a expor em Nova Iorque. A extensão que esta experiência permeia em seus trabalhos não é, contudo, imediatamente aparente, pois essas dimensões teatrais têm sido transformadas e, inesperadamente, reinvestidos na imagem pictórica.”<sup>78</sup>

O abandono do médium artístico tradicional, tal como era representado no modernismo e a ruptura dos modelos vistos até então, é considerado como o efeito primordial destes novos trabalhos:

“É neste sentido que a aproximação aos novos médiums foi radicalmente importante. Se foram características formais da arte modernista as questões topográficas e o mapear das superfícies das obras de arte, a fim de determinar suas estruturas, então agora torna-se necessário pensar em uma descrição estratificada desta atividade. Os processos (...) que constituem as estratégias do trabalho que temos vindo a discutir exigem uma descoberta dos estratos da representação. Desnecessário dizer que nós não estamos em busca das fontes originais, mas de estruturas de significação: por baixo de cada imagem tem sempre uma outra imagem.”<sup>79</sup>

No debate pós-moderno, o distanciamento entre o sujeito e o objeto ganha destaque, fato também importante para a discussão seguinte sobre o conceito alegórico. Duas posições ganham destaque na pós-modernidade artística, “a primeira alinhada com a política neoconservadora, a segunda associada à teoria pós-estruturalista”<sup>80</sup>. Relevante para nossa discussão, evidenciamos o posicionamento sobre a segunda tendência, definida pelo historiador e crítico de arte norte-americano Hal Foster (n.1955):

“Segundo todas as aparências, essas duas versões do pós-modernismo eram diametralmente opostas. (...) De seu lado, a versão pós-estruturalista do pós-modernismo empenhava-se em ultrapassar as categorias estéticas formais (a ordem disciplinar da pintura, da escultura etc.) e as distinções culturais tradicionais (alta cultura *versus* cultura de massa, arte autônoma *versus* arte utilitária) como um novo modelo de arte como *texto*.”<sup>81</sup>

---

<sup>78</sup> CRIMP, Douglas. *Op. Cit.* 1979. Tradução livre.

<sup>79</sup> *Ibid.* p. 87. Tradução livre.

<sup>80</sup> FOSTER, Hal. *O Retorno do Real*. Cosac Naify, São Paulo, 2016, p.79.

<sup>81</sup> *Ibid.* p. 79.

Na fase denominada pós-estruturalista, na qual as artistas que abordaremos estão inseridas, as “novas representações, apropriações e poderes” como aqui já vimos, ganharam cada vez mais destaque. O termo pós-estruturalista, refere-se a uma concepção crítica europeia, e que na história da arte projeta-se por uma “objeção à representação”, ao compreendê-la como “parte inextricável do processo social de dominação e controle”<sup>82</sup>.

“A maioria das obras de arte lida com imagens, transmitidas pela mídia, que exploram o status documental dos modos de representação fotográfico ou cinemático. A fotografia e o filme, baseados como o são na perspectiva com único ponto de vista, são meios transparentes; sua derivação do sistema clássico de representação é óbvia, e ainda estão por ser investigados criticamente. Os artistas que lidam com essas imagens trabalham para desmascará-las como instrumentos de poder; investigam as mensagens ideológicas ali codificadas, mas também, o que é ainda mais importante, as estratégias e táticas pelas quais essas imagens asseguram seu status autoritário em nossa cultura. Pois, se essas imagens se apresentam como instrumentos efetivos de persuasão cultural, então sua materialidade e suporte devem ser apagados para que, nelas, a própria realidade pareça tomar a palavra. Por meio da apropriação, da manipulação e da paródia, esses artistas trabalham para tornar visíveis os mecanismos invisíveis pelos quais essas imagens asseguram sua suposta transparência – uma transparência que deriva, como na representação clássica, da aparente ausência de um autor”<sup>83</sup>

A História da Arte entrou na “era do simulacro”, uma inversão da realidade objetiva em que nunca se chega ao próprio real. Ao reproduzir novos códigos temos a emergência da noção de alegoria, ou melhor, uma “atitude moderna” para com o seu entendimento.

“(…) fato de que um inconfundível impulso alegórico tenha começado a reafirmar-se em vários aspectos da cultura contemporânea (...) No que segue, quero focalizar essa reemergência através do seu impacto tanto na prática quanto na crítica das artes visuais.”<sup>84</sup>

A seguir, para além de estruturamos a relação da fotografia e seus processos semiológicos, e seu entendimento como uma mensagem, iremos retomar também a noção

---

<sup>82</sup> OWENS, Craig. *Representação, apropriação e poder*. In: *Arte & Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ. Ano XVIII, nº23, novembro de 2011, p. 162.

<sup>83</sup> *Ibid.* p.183.

<sup>84</sup> OWENS, Craig. *O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo*. In: *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, 2004. p. 114.

da fotografia enquanto *Alegoria*, como o conceito ressurge na contemporaneidade e de que forma a prática fotográfica pode enquadrar-se dentro desta visão.

## 2.1 - Roland Barthes da Câmara Clara ao Terceiro Sentido

É sempre clara a relação entre os diferentes momentos da História da Arte com seus diferentes médiums. Na passagem para essa nova relação com os médiums o fato de reconhecer a figura do eu, tal como reconhecimento do outro, tem um papel fundamental para vários artistas. Enquanto a prática da pintura já trazia relevância para essa questão, a fotografia traz essa utopia para o mundo real, ímpeto legitimado por Roland Barthes, que diz:

“Ver-se a si mesmo (sem ser um espelho), à escala da história, é um ato recente. O retrato, pintado, desenhado ou miniaturizado foi, até a difusão da Fotografia, um bem restrito, destinado, aliás a marcar um estatuto social e financeiro. E, de qualquer modo, um retrato pintado, por muito semelhante que seja (é o que falta provar), não é uma fotografia.” (...) Aliás, a Fotografia começou historicamente, como uma arte da Pessoa: da sua identidade, do seu estado civil, daquilo a que se poderia chamar em todas as acepções da expressão o quanto-a-si”<sup>85</sup>

A nova técnica possui uma originalidade e traços peculiares, a possibilidade de captar o instante de um movimento trouxe uma abertura distinta de trabalho para os artistas. Dentro dessa ação, puderam ser criadas outras linguagens, enquanto formas artísticas, em diferentes percepções. No que diz respeito as teorias do campo fotográfico e de leitura fotográfica, a teoria de Barthes mostra-se condizente neste sentido.

Ele trata a fotografia em moldes semiológicos, ao dividi-la como técnica, e a posiciona em três momentos diferentes, com características distintas e bem delimitadas, são elas: o *Operator*; *Spectator* e o *Spectrum*, e diz:

“O *Operator* é o fotógrafo. O *Spectator* somos todos nós que consultamos os jornais, nos livros, álbuns e arquivos, colecções de fotografias. E aquele ou aquilo

---

<sup>85</sup> BARTHES, Roland. *Op. Cit.*, 1980, p.28 e 112.

que é fotografado é o alvo, o referente, uma espécie de pequeno simulacro (...) a que poderia muito bem chamar-se o *Spectrum* da fotografia.”<sup>86</sup>

Através dessa separação podemos analisar o fazer fotográfico de uma ou mais perspectivas, buscando compreendê-las para além da sua evolução de caráter químico ou físico, que sem dúvida foram também revolucionários, mas o que se coloca diante de nós é o questionamento do que acontece para as personagens envolvidas no ato de fotografar.

Neste ponto, na medida que a experiência com que nos confrontamos, através dos trabalhos analisados, assemelha-se a de Barthes, enquanto sujeito olhado e a do sujeito que olha, por conseguinte tentamos compreender os processos de significação da fotografia. Somos então colocados dentro deste sistema de análise, e confrontamos as produções através destas três visões, embora, nosso foco esteja fisicamente como *Spectators*.

Pensando agora, no ponto de vista do *Operator*, ou do fotógrafo, temos a ação denominada por Barthes enquanto ‘choque’, para ele é o principal acontecimento para esta figura, uma ação, que por sua vez, implica o desenvolvimento de uma série de outros atos, como por exemplo o *Studium* e o *Punctum*, que serão melhor apresentados a seguir.

Voltamos então agora o olhar para essas duas novas expressões: *Studium* e *Punctum*, pois são conceitos primordiais para as análises que decorrerão no quarto e último capítulo, dedicado aos trabalhos das artistas escolhidas. Devemos estabelecer, portanto, que as relações iniciais estimuladas e geradas a partir do *Operator*, envolvem intrinsecamente esses dois conceitos, deste modo, entram em contato com o *Spectator* em um processo consciente e inconsciente, ao mesmo tempo, do julgamento do gosto, como Barthes realça:

“Muitas vezes, o *punctum* é um “pormenor”, isto é, um objeto parcial. Assim, apresentar exemplos de *punctum* é, de certo modo, *entregar-me*. (...) O *studium* é claro: interesse-me com simpatia, como um bom home culto, por aquilo que a foto diz, porque ela fala (...) Todavia, o *punctum* não tem acepção moral ou de bom gosto; o *punctum* pode ser bem ou mal-educado.”<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> *Ibid.* p.23.

<sup>87</sup> BARTHES, Roland. *Op. Cit.* 1980, p.67 e 68.

São essas relações de causa e efeito, que Barthes evidencia em sua obra, e as quais, busco estabelecer como o ângulo para minhas intervenções. Uma ação que tem início com o fotógrafo é capaz de reverberar até aquele que a observa enquanto produto final a fotografia.

O *studium* é tudo aquilo que podemos observar de forma racional e que enquadre um 'interesse humano', são coisas que literalmente procuramos de acordo com as referências que possuímos. Já o *punctum* não o encontramos, ele que vem da fotografia como algo pré-existente e que invade o nosso interesse, gerado pelas expectativas do *studium*, ou seja, não é racional de modo algum. O fragmentar e o conhecimento do *studium* é a compreensão da intenção do fotógrafo, o *punctum* é o trauma que a fotografia vem nos causar.

“(...) esta palavra existe em latim: é o *studium*, que não significa, pelo menos imediatamente, “o estudo”, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, empolgado, evidentemente, mas sem acuidade particular. O segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *studium*, é ele que salta da cena, como uma seta, e vem trespassar-me. Existe uma palavra em latim para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento aguçado (...) eu chamaria, portanto, *punctum* (...) O *punctum* de uma fotografia é esse acaso que nela me fere.”<sup>88</sup>

Uma dimensão de desejo utópico surge integralmente na relação entre o *Spectator*, ou o sujeito que observa, e a realidade fotográfica, segundo Barthes essa utopia acontece essencialmente em imagens de paisagens, nesta dissertação ampliamos o seu pensar para toda e qualquer foto.

Pois, seja qual for o *Spectrum*, aquele a quem a fotografia representa, divide-se, como já falamos em *Punctum* e *Studium*, que atingem o *Spectator* criando essa aura magnetizadora de representação de uma realidade a ser atingida, mesmo que saibamos que ela pertence a um passado que não mais existe.

Portanto, quando se fala em originalidade, ou a transposição da fotografia como arte é exatamente esse ponto que enaltecemos para tal fundamento. A partir do momento que uma matéria tem o poder de transportar e estimular o seu ponto de contato com o mundo, que somos nós, ela se faz presente como um elemento único e passível de ser apreciado como tal.

---

<sup>88</sup> BARTHES, Roland. *Op. Cit.*, 1980, p.47.

Ainda dentro deste sistema, a fotografia abarca também um processo de mensagem, sendo esse processo sempre distinguido por Barthes em duas partes. A primeira delas é a mensagem análoga, denominada também como *denotada*. A denotação implica uma impressão daquilo que foi visto pela câmera, sem nenhum tipo de interferência, trazendo a mitificação de que possa existir uma denotação pura, uma representação literal do real.

A segunda, é a chamada retórica, e implica um sentido de *conotação*, ou social instituído, essa advém de relações diversas construídas em inúmeros meios, sendo determinada pelo jogo de relações perceptivas, cognitivas, sociais, culturais e ideológicas. Assim, também revela Barthes:

“Em suma. Todas estas “artes” imitativas comportam duas mensagens: uma mensagem *denotada*, que é o próprio *analogon*, e uma mensagem *conotada* que é o modo como a sociedade dá a ler, em certa medida, o que pensa dela. (...) o código do sistema conotado é provavelmente constituído quer por uma simbólica universal, quer por uma retórica da época, em suma, por uma reserva de estereótipos (esquemas, cores, grafismos, gestos, expressões, grupos de elementos)”<sup>89</sup>

Para nós, o que interessa em sua análise, são exatamente os processos de conotação envolvidos no fazer fotográfico, ele determina que existem seis deles, cada um com a sua peculiaridade, são eles: Trucagem, Pose, Objetos, Fotogenia, Esteticismo, Sintaxe:

“A conotação, isto é, a imposição de um segundo sentido à mensagem fotográfica propriamente dita, elabora-se nos diferentes níveis da produção da fotografia(...) ela é, em suma, uma codificação do análogo fotográfico; é, pois, possível extrair processos de conotação; mas estes processos, há que lembrá-lo, nada têm a ver com unidades de significação, que uma análise ulterior de tipo semântico permitirá talvez um dia definir: na verdade, não fazem parte da estrutura fotográfica. Estes processos são conhecidos; limitar-nos-emos a traduzi-los em termos estruturais.”<sup>90</sup>

Com isso, ele elabora o processo de retórica da imagem, essa é vista como “representação” e ressurreição dos seus significados. Ele é composto por três vértices, o

---

<sup>89</sup> BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Edições 70, Lisboa, 1982, p. 13 e 14.

<sup>90</sup> *Ibid.* p. 16.

primeiro deles o linguístico (denotativo); o segundo o puro (icónico) e o terceiro, composto pelos objetos da cena.

Dentro destes três pontos, acumulam-se ainda três níveis de sentido na própria imagem. 1º Informativo: mensagem que procura comunicar; 2º Simbólico: significação intencional, óbvia no sentido que me procura; 3º Significância: abre o campo dos sentidos em um diálogo que mostra o limite entre a expressão e o disfarce, um significante sem significado, uma ação suspensa entre a imagem e a descrição.

A fotografia é vista com uma mensagem, como já referido, e por essa característica, implica-se a existência de um sistema de análise para compreendê-la, e é isso que Barthes revela. Precisamos neste sistema sempre de uma fonte emissora, um canal de transmissão e de um receptor, cada um deles apresenta características heterogêneas. Neste processo a fotografia ganha importância, pois assume um formato mutável que molda essa linguagem de acordo com as mensagens que precisam ser reforçadas, nesse sentido os artistas são responsáveis por moldá-la.

Essa peculiaridade, defendida por Barthes, ainda que voltada para a compreensão da fotografia de imprensa, podemos realocá-la para qualquer composição que faça uso desta técnica.

Em suma, se a fotografia pode abranger e modificar a linguagem que está nela expressa, se pode ser recriada e (re)produzida em outros modelos, com elementos que participam e podem alterá-la, de acordo com o sentido conotativo de Barthes, ela também, pode ser, portanto, invadida por diferentes discursos e fragmentos, e por este meio assume um caráter alegórico, definição que melhor trabalharemos a seguir. E por essas características é que ela se aproxima da legitimidade enquanto *Alegoria*.

## **2.2 - O Impulso Alegórico de Craig Owens**

Neste ponto, direcionamos para as definições que envolvem a descrição crítica das imagens, através do conceito de *Alegoria*. Ela pode ser definida como uma leitura que visa reescrever o significado das obras de arte culturalmente e socialmente, para que elas sejam manifestantes de outros discursos e questões, em uma progressão de momentos. Em suma,

ela é uma atitude técnica de percepção e que auxilia em não deixar que haja um esquecimento histórico deste passado.

“A arte pós-modernista é alegórica não só por sua ênfase nos espaços em ruínas (como nas instalações efêmeras) e nas imagens fragmentárias (como em apropriações da história da arte e dos meios de comunicação de massa) mas, acima de tudo, por seu impulso para subverter as normas estilísticas, para redefinir as categorias conceituais, para desafiar o ideal modernista de totalidade simbólica – em suma, por seu impulso para explorar a lacuna entre o significante e o significado.”<sup>91</sup>

Cabe ressaltarmos a importância do filósofo alemão Walter Benjamin nesta questão, para Crimp ele é o “único crítico do século XX a tratar do tema sem preconceito, filosoficamente”, Benjamin em seu livro “Origem do drama barroco alemão” de 1923 desenvolve, entre outros tópicos, um estudo em torno da *Alegoria*, o qual tornou-se uma fonte importantíssima para discutir o termo. No texto, Benjamin reforça que há uma diferença crucial entre símbolo e alegoria, sendo o primeiro relacionado ao momento já constituído, e o segundo uma progressão de momentos, assim sendo o fator que os diferencia totalmente é o próprio tempo:

“A "diferença entre a representação simbólica e a alegórica" é assim explicitada: "esta última significa apenas um conceito geral ou uma ideia, que dela permanece distinta; a primeira é a ideia em sua forma sensível, corpórea. (...)” A distinção entre os dois modos deve ser procurada no caráter momentâneo, que não existe na alegoria... ali (no símbolo) existe uma totalidade momentânea; aqui, existe uma progressão, numa sequência de momentos. (...)”<sup>92</sup>

A *Alegoria* possui o significado separado da forma, pois é construída por um acúmulo de símbolos. Da mesma forma que um texto, a alegoria só pode ser compreendida em seu significado através de uma descodificação e não somente pela definição de sua configuração.

Já na contemporaneidade temos a figura do historiador da arte norte americano Craig Owens (1950-1990), para Owens o ato de compreender o significado da obra de arte

---

<sup>91</sup> FOSTER, Hal. *Op. Cit.* 2016, p. 92.

<sup>92</sup> BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1984, p.186-187.

é feito pela desconstrução dos códigos que a representam, e essa ação é denominada de *Impulso Alegórico*. A *Alegoria* descreve, enquanto modelo crítico, o trabalho artístico; ela busca representar o jogo entre a “atitude e a técnica, e da percepção e procedimento”, ao mesmo tempo em que reescreve outros significados. Ela é um elemento estrutural da literatura, e nesta estrutura, um texto é lido através de outros, o que é também possível com imagens:

“Concebida desta maneira, a alegoria torna-se o modelo de todo comentário, de toda crítica, na medida em que estão envolvidos em reescrever um texto primário em termos de sua significação figural. (...) no que ocorre quando essa relação acontece no *interior* dos trabalhos de arte, quando ela descreve sua estrutura. O imaginário alegórico é um imaginário apropriado; o alegorista não inventa imagens, mas as confisca. Ele reivindica o significado culturalmente, coloca-a como sua intérprete. E em suas mãos a imagem torna-se uma outra coisa (...)”<sup>93</sup>

É sobre essa perspectiva que compreendemos o ato fotográfico, um fragmento destas escolhas, composições, enquadramentos, tempo e espaço, que juntos geram um significado oriundo ao mesmo tempo da fotografia e daquele que a contempla. No processo alegórico, o desconstruir e a fragmentação são características preponderantes.

Neste ponto a *Alegoria* atua para reescrever a significação da figura; no imaginário alegórico nada é inventado, mas “confiscado” e reivindicado culturalmente. Em outras palavras a *Alegoria* é o resgate de um passado, que por sua vez deixa de ser irrecuperável, que favorece e evidencia a tradição, sendo aquele que a analisa “alegorista”, o responsável por lhe dar sentido através do seu presente.

Portanto, a *Alegoria* reescreve o imaginário; este imagético alegórico não cria ou manifesta por si, mas reclama culturalmente outros elementos para compor o todo do trabalho artístico. Como dito anteriormente, ao não existir um sentido original nesta nova perspectiva, o sentido é gerado nesta própria ausência.

“A primeira ligação entre a alegoria e a arte contemporânea pode agora ser feita com a apropriação de imagens (...). A alegoria é consistentemente atraída ao fragmentário, ao imperfeito, ao incompleto – uma afinidade que encontra sua mais compreensível expressão na ruína, que Benjamin identificou como o emblema alegórico por excelência. Aqui os trabalhos do homem são reabsorvidos na

---

<sup>93</sup> *Ibid.* p.114.

paisagem; as ruínas, portanto, permanecem para a história como um processo irreversível de dissolução e decadência, um progressivo distanciamento da origem”<sup>94</sup>

Owens defende que, a *Alegoria* enquanto modelo crítico do trabalho artístico busca criar outro significado, ou seja, representar os polos “atitude e técnica, percepção e procedimento”. Atua no resgate do esquecimento histórico, ou daquilo que por ventura possamos esquecer, é uma leitura através de outra.

“Para identificar a alegoria em suas manifestações contemporâneas, precisamos primeiramente ter uma ideia geral do que ela é, de fato, ou melhor do que ela representa, pois, a alegoria é tanto uma atitude quanto uma técnica, uma percepção quanto um procedimento. Permitimo-nos dizer, por ora, que a alegoria ocorre sempre que um texto é dublado por outro (...)”<sup>95</sup>

Outro historiador da arte que estrutura um pensamento sobre o conceito alegórico é Benjamin H. D. Buchloh. Em seu estudo denominado “*Procedimentos Alegóricos*” traça uma linha sobre *alegoria* e os reflexos desta nas instituições de arte. Ele acredita que o conceito de montagem, derivado da vanguarda dos anos 1920, sustenta todos os “métodos alegóricos de confiscação, de superposição e de fragmentação”, e a partir desse exemplo discute a terminologia, também inspirado pela teoria de Walter Benjamin.

Analisa, partindo de exemplos práticos de diversos artistas, como: Duchamp, Andy Warhol, Sherrie Levine, entre outros; todos os métodos da qual a *Alegoria* se estrutura, principalmente o de confiscação. A partir disto, os articula com “a cultura de massa e o sistema de produção capitalista em que está inserida”.

Buchloh ressalta que a prática alegórica transforma a arte contemporânea ao afetar profundamente a experiência do indivíduo que a contempla. Há uma separação entre o objeto e a alegoria, ela atua de forma dialética ao também desvalorizá-lo como a lógica da produção capitalista o faz, enxergando-o enquanto mero valor de uso e/ou troca, mas também o resgata para uma nova interpretação:

---

<sup>94</sup> CRIMP, Douglas. *Op. Cit.* 1979. p. 114-115. Tradução livre.

<sup>95</sup> OWENS, Craig. *Op. Cit.* 2004, p. 114.

“A mente alegórica se põe à parte do objeto e protesta contra sua redução ao estado de mercadoria, desvalorizando-o uma segunda vez por uma prática alegórica. Na separação do significante e do significado, o alegorista submete o signo à mesma divisão de funções à que foi submetida o objeto durante sua transformação em mercadoria. Repetir o ato original de depreciação e atribuir ao objeto um sentido novo o redimem.”<sup>96</sup>

Deste modo, as características, ou princípios fundamentais da alegoria, vistas por ele inerentes à técnica da montagem, são: “apropriação e subtração de sentido, fragmentação e justaposição dialética dos fragmentos, separação do significante e do significado”. A sua estratégia consiste em mudar a posição do sujeito, esse deixa de contemplar meramente a obra, e ao ser descentralizado desta ação passiva é automaticamente levado a um papel duplo de espectador/leitor.

“Na pintura contemporânea, o sujeito é sempre um autor centralizado, enquanto nos procedimentos contemporâneos de montagem, o sujeito é o espectador/leitor. (...) A legitimidade histórica de uma obra só se demonstrará por uma análise crítica dos mesmos processos e materiais de produção e recepção. Ao estender o “espaçamento” dos elementos, ao singularizar os elementos de apropriação e ao redirecionar a visão/leitura (...) descentraliza o lugar do autor e do sujeito, permanecendo no interior da dialética dos objetos, apropriados do discurso e do sujeito/autor (...)”<sup>97</sup>

Ao enxergar uma mudança do sujeito alegórico, que agora atua em uma negativa ao ato passivo, Buchloh reafirma também a posição de Benjamin. Ao acreditar que o sujeito deixe uma possível “visão confortável do passado” e passe a encarar uma “visão política do presente”. Ao nos colocar em diálogo com uma série de artistas contemporâneos ele exemplifica a singularidade deles em torno da transformação da obra de arte em mercadoria, e como suas produções ajudaram a subverter essa nova ordem, gerando um novo significado desses mesmos objetos.

As imagens são e estão relacionadas em seu próprio tempo e espaço geográficos, e juntamente com a sua técnica produtiva criam relações de forma orgânica, como se fossem um elemento vivo e o são. Consequentemente, partindo dos pressupostos alegóricos,

---

<sup>96</sup> BUCHLOH, Benjamin H. D. *Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea*. In: *Arte e Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA – UFRJ, ano VII, nº7, 2000. p.180.

<sup>97</sup> *Ibid.* p.189.

entendemos o ato fotográfico por esta ótica, ele é um fragmento de escolhas, composições, enquadramentos, entre outros elementos selecionados pelo próprio artista e que a partir daí compõem um significado. São recortes do mundo real, que não o representam obviamente como um todo, mas ajudam a construir novas relações.

Toda imagem é um processo de naturalização dos códigos e carrega com isso uma ideologia, relação que é encarada de forma ambígua, primeiramente como forma de consolidar o domínio pensante de uma classe sobre outra, e em segundo lugar, como um conjunto estrutural de valores que marcam a representação da própria realidade.

As artistas estudadas nesta dissertação produzem trabalhos artísticos e, ao mesmo tempo, produzem discursos através da obra, esses por sua vez ajudam a suscitar novas e diferentes questões críticas da sociedade que as circunda. Ao produzirem esses diálogos, apresentam linguagens de interpretação da realidade, e procuram criticar as questões presentes e instituídas na sociedade de que elas são fruto, no caso todas vivem e trabalham diante a visão ocidental.

Utilizam o seu trabalho criativo voltado para a medida em que as fotografias ao serem criações derivadas da prática artística, carregam em si a construção dessas linguagens, e é deste plano artístico que essas leituras surgem e corroboram para a criação de novas e outras falas.

Elas não reproduzem propriamente uma imagem, todavia apropriam-se de elementos, como seus corpos, objetos, gestos, entre outros, para gerarem essa outra narrativa; manipulam de certa forma para criar um novo significado. Em suas produções criam um novo quadro de questões, e é este ato discursivo diverso que compreendemos como resultado destas apropriações, que para além disto, simulam outros códigos, que estruturam outras possibilidades de mensagens; é esse sistema de trocas e percepções, que saltam tanto da fotografia, quanto daquele que a contempla, que circunda a obra e a sua percepção enquanto *Alegoria*.

Os significantes das fotografias, e que constroem um código/imagem, possibilitam uma série de interpretações, o referente afasta-se, pois, o que está em jogo não é o sentido da originalidade, mas sim, uma máscara estereotipada desta. Tal figuração visa trazer à tona a releitura deste mito naturalizado historicamente, e a partir deste processo mudá-lo e

reinterpretá-lo sob a nova ótica, condizentes com o próprio período em que o historiador está envolvido.

Diferentemente de um ícone, que somente supre a imagem sobre ela mesma, a fotografia enquadra-se na noção de alegoria, essa que vai muito além de apenas um significado. Ela por si só é incompleta abrindo-se para infinitas possibilidades, neste sentido, que o princípio da originalidade de início está perdido, empurrando a análise da imagem para além do que se vê, em seu sentido “oculto”.

### **2.3 - Iconologia contemporânea com W.J.T Mitchell**

Ao incorporarmos em nossa análise o conceito de *Alegoria*, enquanto um acúmulo de códigos confiscados e reutilizados para a produção de novos discursos e críticas, e a necessidade do historiador da arte em fragmentar esses códigos para analisá-los e relacioná-los em novos enunciados, retornarmos também a atenção à manifestação do passado.

Há que se ter em mente que não é um passado já definido ou determinado, mas sim de comparação, para que se busque os questionamentos surgidos pela análise do próprio historiador. Assim, chegamos a um método elucidativo, interpretativo e comparativo, uma relação ambígua, onde a imagem apresenta-se como um “sintoma ou característica única de uma cultura”.

Na modernidade, com o teórico alemão Aby Warburg, a palavra Iconologia ganha status de adjetivo e volta-se para uma visão analítica, deixando à margem toda e qualquer análise puramente formal, biográfica e descritiva. O diagnóstico da imagem está centrado em uma perspectiva globalizante, que soma aspectos e informações de várias áreas, criando um universo de possibilidades para aquele que a estuda; neste sentido afirma o historiador francês Philippe-Alain Michaud:

“(...) o pensamento de Warburg, tal como aparece à luz dessa nova exegese, constitui uma interrogação reflexiva sobre os mecanismos de conhecimento e de pensamento das imagens. (...) Com esse gesto inédito, cujas consequências ele não cansou de extrair ao longo de sua obra, Warburg instalou a alteridade no cerne da identidade: ao credenciar na história da arte o conceito de ficção teórica, ele alterou a própria ideia de *representação*, que deve ser entendida, a partir daí, não como

forma de pensar, mas como comparecimento. Já não se trata de compreender, mas de produzir efeitos. A história da arte não mais é vista como um discurso, e sim como uma ciência (...)"<sup>98</sup>

Questões que possibilitaram a abertura de uma perspectiva nova e que foge à prática formalista, que vê a obra apenas como um objeto estático e com características estruturais envolvidas somente na forma. Isto posto, nessa nova abertura iconológica, há um discurso que liga todos os “personagens”, esse por sua vez, tem origem na própria obra de arte.

Sobre nossa perspectiva contemporânea, a relação do trabalho artístico fotográfico no âmbito social e das temáticas de gênero e sexualidade femininos, o crítico e professor norte-americano W.J.T Mitchell surge para este diálogo.

As referências ao passado não são para Mitchell o único e absoluto elemento de análise, para ele o retorno faz parte de uma série de outras ligações que são somadas, e precisam ser analisadas e construídas, o jogo entre o passado e o presente é apenas uma das hastes que sustenta todo o sistema.

Parte-se então do presente e suas articulações, pensa-se no passado e suas consequências; projeta-se as proposições para um determinado ponto futuro. Ações que coexistem e são interferidas ou sofrem interferência variando de cultura, tempo e espaço, nas quais imagens e as próprias análises estão inseridas.

O potencial da memória adquire grande importância dentro deste sistema, uma investigação dos encadeamentos sociais e culturais que giram em torno das imagens, lembrando que essas podem ser visuais ou não.

Mitchell a partir daí, reformula os limites da imagem ao observá-la para além de uma expressão meramente visual. Para ele nossa relação com a ideia de imagem advém inicialmente dos ensinamentos religiosos, em que acreditamos sermos feitos à imagem e semelhança de um outro ser superior e vai até aos dias atuais com a realização das imagens da grande mídia, como propagandas e publicidades.

Seu estudo recai sobre as imagens, acreditando no princípio que elas emitem uma fala e a partir daí, formular uma teoria sobre elas. O que são as imagens para além de uma representação à semelhança de outra coisa? Quais as diferenças ente imagens e palavras?

---

<sup>98</sup> MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. p. 9-10 Prólogo, 2010.

Quais sistemas e poderes fazem parte dos cânones ideológicos que usamos para criá-las e interpretá-las? São alguns pontos abordados por ele e que corroboram para a nossa análise posterior sobre imagens.

Com relação à noção de ideologia, Mitchell propõe duas vertentes, a primeira delas marxista que acredita que ela seja uma falsa consciência moldada pelas classes dominantes e intimamente ligada a composição desigual do capitalismo; a segunda uma estrutura de valores e interesses que molda a representação da realidade, como ele reforça:

"Ideologia", finalmente, eu usei em um sentido deliberadamente ambíguo, considero que exista uma espécie de duplicidade em seu uso histórico pela crítica Marxista. A visão ortodoxa é que ideologia é uma falsa consciência, um sistema de representações simbólicas que refletem a situação histórica da dominação por uma determinada classe, e que servem para esconder os preconceitos históricos de personagem e classe nesse sistema sob disfarces de naturalidade e universalidade. O outro significado de ideologia tende a identificá-la simplesmente com uma estrutura de valores e interesses que informam qualquer representação da realidade; este significado deixa intocada a questão de que tais representações possam ser falsas ou opressoras" <sup>99</sup>

O nosso entendimento aqui, e posteriormente de análise da própria imagem está próximo ao conceito marxista. Compreendemos as imagens aqui expostas, como uma naturalização destas ações, uma imposição instituída pelas classes que detém o poder institucional e financeiro, que por sua vez, determinam o comportamento padronizado de toda a sociedade. E é exatamente esse modelo burguês de sociedade patriarcal, em que vê o homem como provedor e a mulher como passiva e meramente um objeto contemplativo que tentamos combater.

Seus pressupostos estão inseridos uma estrutura peculiar, ligada ao sentido amplo do significado iconológico, como ele mesmo afirma, principalmente, ao explicar o título de sua obra, a qual utilizamos aqui como base para esta interpretação:

"Eu chamo esse livro de "ensaios em iconologia" para restaurar algo do sentido literal da palavra. Este é um estudo sobre "logos" (as palavras, ideias, discursos ou ciência) e sobre "ícones" (imagens, figuras ou semelhanças). Assim, é uma "retórica" das imagens em um duplo sentido: primeiro, como um estudo do " que

---

<sup>99</sup> MITCHELL, W.J.T. *Iconology: Image, text, Ideology*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1986, p. 3 e 4. Tradução livre.

dizer sobre imagens" – a tradição de "arte escrita" (...) e está centrada na preocupação com a descrição e interpretação da arte visual; e o segundo, como um estudo do "que dizem que imagens" que são as maneiras com que elas parecem e que falam por si, persuadindo, contando histórias ou descrevendo."<sup>100</sup>

Com isso, temos em sua metodologia de análise uma imagem partindo de dois polos, a princípio antagônicos, mas que verdadeiramente complementam-se, um partindo do mundo externo que circunda a obra/autor/artista e outro que parte daquele que a contempla, ou no nosso caso, as utiliza como objeto de estudo.

Seu objetivo consiste em trazer várias teorias sobre a imagem através do tempo, e questioná-las a partir de duas visões complementares; desta forma, mostrar como a imagem é relacionada com as teorias da arte, linguagem, concepções e valores sociais, políticos e culturais.

Por outras palavras, o que ele defende é que não pode existir uma teoria da imagem, sem que essa realmente seja um resultado de um profundo estudo e tenha fortes estruturas, para que possa resistir aos possíveis confrontos com outras áreas.

Uma retórica da imagem aparece nesta relação. A primeira base de estudo posiciona-se na questão: "O que dizer sobre a imagem?". Uma simples descrição e interpretação daquilo que vemos; a segunda base: "O que a imagem diz?". Como a obra fala por si, neste momento ela atua como personagem histórico particular e decorrente de seu próprio tempo e espaço.

Através de sua teoria moldamos a base argumentativa de nossos questionamentos interpretativos, buscamos analisar as fotografias como parte de uma linguagem presente nas diferentes produções humanas e que enquadra conteúdos e valores de determinada época.

Em nossa leitura, determinar o conceito crítico que irá desenhar as escolhas, sobre as obras de arte, é preponderante ao estabelecermos uma análise não só fenomenológica, mas teórica e metodológica também, criamos então um embasamento intelectual histórico palpável e sólido.

Mitchell propõe uma ampliação das questões sobre as obras de arte, em sua Iconologia há uma oposição a forma, um rompimento com as barreiras da própria História

---

<sup>100</sup> *Ibid.* p.1. Tradução livre.

da Arte, impostas por delimitações e que agora são ultrapassadas, para ele há necessidade de conectar as disciplinas, assim como Warburg o quis, mas agora em uma linguagem moderna, se assim podemos dizer.

Quando propõe sua teoria, denominada *metapicture*, que pode ser traduzida facilmente como uma *iconologia crítica* ele busca uma estrutura de auto definição, contradição e paradoxo, que juntas traçam uma linguagem moderna de autorreflexão, retomando os termos *logos* e *icons* - *logos* pode ser definido como palavra, um discurso ou uma ciência descritiva; já *icons* são as imagens, pinturas ou qualquer outra figura à semelhança de algo.

Portanto, retoma a etimologia das palavras *Idea*, que vem do grego, e significa “para ver”; e *eidolon*, que significa “imagem visível”. Ele interroga essas definições, quer substituí-las pelas ideias de concepção ou noção, sendo a imagem muito mais do que somente ver algo ou alguma coisa.

Ao abandonar a ideia de que a visão predomina na interpretação das imagens, ele compila todas essas teorias, que segundo suas palavras, promovem, para além de uma ansiedade em nós, uma expressão variada de argumentos. “O que quer que as imagens sejam, as ideias são outra coisa”

Ele busca determinar também, uma redefinição para as palavras *Imagem e Texto*, onde a linguagem e a imagem sugerem questões diversas para as áreas do conhecimento, e por estarem ambas em polos opostos: estético e semiótico, são articuladas, viram argumento no redescobrimto de seus próprios significados.

Através dos caminhos percorridos, outrora, pelo já citado Warburg dentro da Iconologia, ou por outras influências como Saussure e Chomsky na Semiologia, Mitchell delimita o seu próprio caminhar, dentro da crítica moderna, como evidencia:

“(…) Para a crítica moderna, linguagem e imagem tornaram-se enigmas, problemas a serem explicados, prisões que trancam o entendimento distante do mundo. O lugar comum dos estudos modernos sobre imagens, na verdade, é que elas devem ser entendidas como um tipo de linguagem; em vez de fornecer uma janela transparente sobre o mundo, imagens são agora consideradas como uma classe de sinais que apresenta uma aparência enganosa da naturalidade e transparência, escondendo um opaco, distorcido e arbitrário mecanismo de representação, um processo de mistificação ideológica”<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> *Ibid.* p.8. Tradução livre.

Desta forma, o seu principal objetivo centra-se na problematização do jogo da linguagem, que envolve os dois campos científicos; a busca pela já citada etimologia das palavras é o alvo principal de seus questionamentos, colocando o papel delas no mesmo patamar de um ator, que muda, ou melhor atua de forma sempre volúvel.

Para esta crítica moderna, a imagem e a linguagem são enigmas, problemas que precisam ser explicados. Deste modo, o entendimento geral é que as imagens podem ser compreendidas como uma linguagem. Por sua vez, Mitchell concorda com essas posições, porém não busca produzir uma nova definição para a natureza da imagem, nem examina figuras e trabalhos específicos para isso.

A proposta é articular os diversos usos da palavra imagem pelas diferentes instituições e seus discursos, como essas áreas acabam por articular ou não, se reutilizam as noções uns dos outros. Deste modo, ele argumenta como a teorização e a análise que estas propõem, ganham contornos para além do campo acadêmico, sociais e culturais. “Mais do que as imagens são; entender a natureza humana”.

Ganha corpo então uma genealogia das imagens, uma família nasce através destas interpretações. Um grupo de coisas ou ações que podem ser definidas como imagem, porém com características distintas. Imagem pode ser: gráfica; ótica; perceptiva; mental ou verbal. Cada uma destas implica uma série de outras proposições, cada qual com suas peculiaridades, como o próprio autor evidencia:

"Cada ramo desta árvore genealógica designa um tipo de imagem que é central para o discurso de algumas disciplinas intelectuais: imagens mentais pertencem à psicologia e epistemologia; imagens óticas para física; gráficas, escultóricas e imagens de arquitetura para o historiador de arte; imagens verbais para o crítico literário; imagens perceptivas ocupam um tipo de região de fronteira onde fisiologistas, neurologistas, psicólogos, historiadores e estudantes de óptica encontram uma colaboração entre eles mesmos e com filósofos e críticos literários. (...). Agora cada uma destas disciplinas tem produzido uma vasta literatura sobre a função das imagens em seu próprio domínio, uma situação que tende a intimidar qualquer um que tente dar uma visão geral do problema."<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> *Ibid.* p. 10 e 11. Tradução livre.

As definições encontradas nesta família são importantes, porém não explicam ao todo o que realmente uma imagem é, esses conceitos estão presos na figuração e no campo pictórico e nos dão pouca margem de trabalho para além destes.

Assim, é a partir destas disciplinas que ele interroga o posicionamento de cada uma sobre o que é a imagem. Ele ressalta a linha tênue existente entre os campos de estudo e reforça a necessidade de vermos além do estritamente literal; através deste pensamento evidencia e nos diz sobre as diferenças existentes entre as imagens mentais e verbais.

De qualquer modo, o caminho que nos leva a Mitchell é justamente a ideia de compreender que as imagens não estão restritas ao campo meramente visual e podem e devem ser estudadas, lidas e apreciadas como uma linguagem.

Nossas interpretações são construídas mediante esse processo plural e dinâmico, que envolve a participação de diversas áreas conjuntamente. Tudo isso em um jogo complexo entre a obra e aquele que a observa, onde as percepções transpassam de um para o outro, e colaboram para uma interpretação sólida, que não restringe ou prioriza algum dos lados.

Ele nos fala também, sobre o campo da fotografia, enquanto produção de imagem e prática artística, reforça sobre a materialidade fotográfica e a ambiguidade que dela resulta. Neste ponto relembra Benjamin, ao colocar a fotografia como “dissipadora da aura” da obra de arte, e diz:

"Os ensaios de Walter Benjamin sobre fotografia fornecem a mais plena e desenvolvida expressão da ambivalência Marxista sobre a câmera. Benjamin trata a câmera como um tipo de motor com duas mãos, e que domina a passagem para o milênio revolucionário. A câmera é, por um lado, o epítome da economia política destrutiva, consumista do capitalismo; ela dissipa a "aura" das coisas ao reproduzi-las em um nível automático, estatisticamente racionalizado em sua forma (...)."<sup>103</sup>

Mitchell aborda essas ideias, inicialmente vistas pela lente de Benjamin, e retoma também o conceito da *Câmara Obscura* de Marx, em um debate que incorpora diversos outros autores importantes e que vão ao encontro deste mesmo entendimento; todos apontam para o início da fotografia como mecanismo de entendimento da realidade humana.

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p.180. Tradução livre.

Assim, todas as imagens são encaradas como ideológicas. As ambivalências que Mitchell descreve são denominadas por ele como “pluralismo dialético” e é nesta pluralidade que sua obra recai, justamente no compreender as teorias distintas que buscam pensar a imagem e suas propriedades para melhor compreender o campo iconológico, como ele mesmo diz:

“(…) O primeiro insiste sobre a necessidade estrutural das "conversões" que nunca podem ser reconciliadas, e cujo conflito é necessário para o "progresso" da existência humana: "essas duas classes de homens estão sempre sobre a terra, e devem ser inimigos; quem tentar conciliá-los procura destruir sua existência". O segundo modelo é uma conversão, na qual o anjo se torna um demônio e compromete-se a ler a Bíblia "em seu sentido infernal ou diabólico" (...) tento usar o primeiro modelo da conversão e da reconciliação, como uma perspectiva para estudar o segundo: tornar ambos o nosso amor e ódio de "meras imagens" na dialética da iconologia." <sup>104</sup>

Na dissertação, o que nos cabe, além de compreendermos a análise das imagens dentro desta complexa rede de interações e relações que emergem das características iconológicas, e que são fragmentadas e lidas enquanto especificidade alegórica, mas, sobretudo, como as noções ideológicas estão inseridas nessas representações. Perceber como a produção das artistas aqui analisadas jogam e são fruto deste tipo de indagações, e por ventura criticam essas naturalizações ideológicas que são construídas pela sociedade em que vivemos.

Neste capítulo, centramos o conceito fotográfico e como ele distingue-se da fotografia; como o fotográfico molda-se enquanto prática artística e ganha espaço no final dos anos 1970 como um dos novos médiuns que foram sendo apropriados e usados nos novos trabalhos. A mudança para a visão da arte enquanto simulacro é vista, bem como, a importância de interrogar a existência de uma origem ou originalidade, claramente nos trabalhos que compõem as análises sobre Sherman, Rennó e Ventura.

Compreender a seguir, como essas questões lhes foram pertinentes e ganharam forma material em suas produções, a partir daí, relacionar a estrutura de análise pensada por Barthes entre as três colunas que estruturam, para ele, o processo fotográfico, e as determinantes expressas pelos sentidos conotativos que ele expõe.

---

<sup>104</sup> *Ibid.* p. 207-208. Tradução livre.

O conotativo possui destaque, pois é a partir dele que interrogamos a obra e ela também nos interroga. Indagações que ampliam o uso social da obra de arte, e desconstroem ideologias incorporadas e que como sabemos estruturam uma realidade. Pensamos o conjunto de códigos que nos são devolvidos e como os devolvemos para a imagem; de que forma esses códigos são apropriados por elas.

Assim, o fragmentar desses elementos e o seu estudo, no sentido alegórico, e as suas releituras auxiliam na reclamação sobre o feminino, e como esse ser feminino é visto pela própria sociedade; fazendo com que a obra vá para além da noção de arte, para que seja possível construir manifestações críticas que buscam desconstruir parâmetros sociais que regem a existência de uma construção “ideal” da figura da mulher.

Sherman, Rennó e Ventura são fruto dessa geração que alargou as possibilidades de questionamento das estruturas não só artísticas, mas políticas, sociais e de gênero. Através delas trazemos à tona as reivindicações do feminino e como elas, através de suas obras podem ajudar a desconstruir o aparelho ideológico que mitifica a sociedade, e que nos leva a crer equivocadamente que existam naturalizações inerentes aos seres humanos.

### 3 - Sherman, Ventura e Rennó

Este capítulo apresentará a análise das três artistas, Cindy Sherman, Júlia Ventura e Rosângela Rennó, através das séries escolhidas: *Untitled Film Stills* (1977-80) de Sherman; *Traits d'esprit* (1982), *From Here to Eternity* (1983), *Cinq Études Pour L'Élimination de L'Altérité* (1985) de Ventura; e *Cerimônia do Adeus* (1997-2003) de Rennó.

A investigação, observação e estudo foram construídas mediante os pontos teorizados nos capítulos 1 e 2, que discutiram a relação entre os pensamentos feministas e a história da arte; bem como a fotografia e a composição fotográfica, respectivamente. O nosso objetivo é, para além de levantar hipóteses neste exercício, olhar para as imagens e deixar que de forma dual elas sejam questionadas e suscitem também os seus próprios questionamentos.

Especificamente, com Sherman, das sessenta e nove fotografias que compõem os *Untitled Film Stills*, foram escolhidas doze, por enquadrarem-se na discussão dos estereótipos femininos de forma mais acentuada, corroborando para uma melhor discussão e conexão entre os temas.

Essa escolha também se deu pela dificuldade em adquirirmos os direitos de imagem para o uso nesta dissertação, entretanto, por essas doze imagens fica expresso o nosso agradecimento à galeria *Metro Pictures*, de Nova Iorque<sup>105</sup>, que representa a artista, por nos ter fornecido os direitos de imagem.

As séries de Júlia Ventura, foram incorporadas ao longo do texto, todas as fotografias foram referenciadas para exemplificar cada singularidade de sua produção, desde os elementos simbólicos e objetos usados em cena, até as interferências propositais de luz e sombra que fazem as imagens. Portanto, aparecem os três trabalhos em sua totalidade. Deixamos o agradecimento à galeria Filomena Soares, de Lisboa, que também nos forneceu as imagens das obras em questão.

Assim como Sherman, o trabalho de Rennó é composto por uma grande série fotográfica, no seu caso são quarenta imagens, o que acarretou a necessidade de uma seleção das que melhor enquadravam o diálogo desta dissertação. Desta forma, foram incorporados

---

<sup>105</sup> Documento de autorização para reprodução das imagens em anexo. Documento nº1.

vinte e três, destes quarenta, em nosso estudo, escolhidos por melhor exemplificarem as relações entre o fotográfico e o feminino, imagens que representam de forma mais clara e objetiva os componentes estereotipados destas realidades. Transferimos também o agradecimento à artista e sua assessoria que nos forneceram as imagens da série completa em alta resolução.

O pós-modernismo configura, como já vimos, uma distância entre o sujeito e o objeto. Agora os referentes imediatos estão configurados para uma construção que afasta a noção da originalidade, bem como, de um significado e autoria originais. Os significantes são códigos mitificados impressos como uma configuração natural, esses são expostos e denunciados pelas obras de arte aqui estudadas.

Os trabalhos constroem uma realidade através de códigos imagéticos, esses por sua vez, simulam outros códigos sociais, resultando em uma composição de fragmentos diversos que são articulados e apresentados diante da fotografia como uma releitura do texto social; deste modo, tal fragmentação é o sinônimo da transformação do ato fotográfico em suas releituras enquanto processo alegórico.

Sherman atua com signos específicos que nos remetem facilmente a elementos da cultura de massa; sugestões efetivas, mas que por fim não possuem qualquer fonte inicial que as influencie. Encara a representação de massa como um processo de controle e dominação, que serve de instrumento de poder atuando como se fosse o único ponto de vista possível em nossa cultura ocidental.

Ventura, por sua vez, também faz uso desses códigos, porém a ambiguidade a faz diferente do imediatismo de Sherman, para Ventura os elementos existem, bem como a performance diante da câmera, porém são pouco sugestivos. Remetem a episódios da História da Arte, como elementos do Barroco, por exemplo, mas que nunca aparecem de forma fechada e declarada, mas somente de forma sutil.

Rennó, difere das duas, a partir do momento em que sua fonte material advém não do ato de fotografar, mas sim da pesquisa. O resgate e uso da memória são as características mais importantes de seu trabalho, ela parte deste material, que por ser impensado para a finalidade artística, faz com que a sua realização parta de modo oposto de Sherman e Ventura, atuando desta realidade para compor a alegórica.

Sherman e Ventura atuam no quadro do pós-modernismo, como referenciado anteriormente. Uma geração que teve início com a exposição *Pictures*; apesar dessas particularidades, elas apropriam-se de formas diferentes desses novos pressupostos, atuando por uma diferença radical em detrimento de uma lógica mercantil, que privilegia um retorno as composições clássicas da história da arte como a pintura e a escultura. Já Rennó, uma nova geração, preocupa-se com a continuidade do trabalho fotográfico e o uso social dele, por isso sua produção acontece a partir do resgate de diversos arquivos.

De todo modo, mais claro em Sherman e Ventura, mas que também é trazido à tona em Rennó, assim como demais artistas dos anos 1970, interrogam a partir da imagem fotográfica e a utilizam enquanto trabalho crítico diante dos fatores ideológicos que forma códigos não declarados como artificiais dentro da sociedade. A desconstrução desse sistema de códigos e seus procedimentos acabam por revelar o mecanismo maquiador que esse pensamento dominante do sistema estrutura na vida cotidiana.

É o primeiro momento da história da arte em que não há a existência de um movimento artístico em si, mas sim orientações e estratégias que orientam os trabalhos de arte, assim como vimos, o conceptualismo abre essa porta interpretativa e possibilita o surgimento de novas propostas, como as dessas artistas.

As imagens constroem um sentido e não apenas o transportam. A realidade fotográfica é interpretada aqui por essa via, não como um reflexo imediato da realidade captada. As teorias trabalhadas nos capítulos anteriormente analisados potencializam as interrogações.

A narrativa surge intensamente nesse momento da história da arte, Sherman, Ventura e Rennó são pioneiras na composição de um trabalho seriado; característica artística descontinuada no modernismo e que volta à tona no pós-modernismo.

Retomar durante toda a análise, os sentidos descritos por Barthes que moldam a mensagem fotográfica, partindo do informativo e sua comunicação, passando pelos elementos intencionais e simbólicos, até chegarmos na abertura do campo dos sentidos, a qual ele designa como significância.

Assim, pela mensagem e todos os processos que envolvem o ato fotográfico, compreender tal ação como a junção de fragmentos diversos que juntos geram um significado. Sendo a nossa principal função decompor esses fragmentos pelo processo

alegórico, para que possamos reescrever os significados destas imagens gerando com isso novos significados, sem deixar de analisar os aspectos culturais e sociais e principalmente suas interferências ideológicas.

O nosso objetivo é manter a fotografia como uma construção de identidade, mostrando como os sentidos são construídos, analisar, sobretudo, os índices sociais e ideológicos e suas inscrições enquanto processos alegóricos e semióticos. Lembrando que esse ato de reconstruir não nos remete para um sentido original, mas sim revelar e fragmentar mecanismos da ideologia, integrando discursivamente a obra de arte, onde a posição ideológica aqui estrutura-se no enquadramento da câmera fotográfica.

### **3.1 - Cindy Sherman**

Cindy Sherman, norte americana, nascida em New Jersey em 19 de janeiro de 1954, estudou pintura inicialmente na State University College, em Nova Iorque, e posteriormente migrou para a fotografia, técnica pela qual ficará conhecida mundialmente. Na construção artística na época do simulacro, foi uma das artistas que criticou o percurso da cultura de massa, ao buscar também a reversão entre a realidade e a representação.

Em um primeiro momento, o seu trabalho já incorporava uma temática em torno de personagens, esses eram realizados por ela mesma em diferentes produções, uma linearidade que fez aflorar uma tendência criativa, e que envolveu questões diversas em um só resultado, sempre através de pequenas narrativas.

O uso da narrativa é realçado por Sherman como um trabalho individual, e que possibilita um controle total sobre o fazer. A respeito de suas personagens, a influência da sétima arte é evidente, como por exemplo, na forma enigmática e fragmentada pelas quais Sherman nos permite mergulhar em cada uma de suas fotografias. Sherman é influenciada em suas imagens através das criações do cinema, como por exemplo o italiano Michelangelo Antonioni (1912-2007) e o britânico Alfred Hitchcock (1899-1980).

Assim, cada personagem revela-se através de fragmentos de códigos imagéticos, compostos por processos ideológicos, sendo a partir desses que podemos compor o todo de suas personalidades, tal como, relacionar todas as conexões que existam com o observador

e a sua noção de realidade. É através desta apresentação fragmentada, em releituras de modo alegórico e suas diversas influências, que Sherman busca a sua fonte de trabalho

“Eu sabia que queria trabalhar para fazer pequenas narrativas, mas sem usar outras pessoas; eu queria trabalhar sozinha; eu queria o total controle do meu estúdio. O que eu ainda não sabia exatamente era como tudo isso iria vir conjuntamente.”<sup>106</sup>

Apropria-se desses códigos e constrói um processo integral de simulação em suas obras, lembrando que a simulação não remete a representação, essa última é subvertida pelo simulacro, sem que exista a necessidade de conectar e representar com o mundo. “*Daí a tão propalada crítica da representação nessa arte pós-modernista: uma crítica das categorias artísticas e dos gêneros documentais, dos mitos e dos estereótipos sexuais*”.<sup>107</sup> Assim, em suas obras, vemos também as questões sobre o mecanismo da própria cultura da imagem, representação mecânica, repetição seriada e o potencial crítico criado por essas fotografias.

Para Sherman, a narrativa e a presença de uma ação contínua assumem uma importância relevante e é através dessas que surge o seu principal trabalho, tendo adquirido, após esse, o reconhecimento e consolidação de sua produção, a série denominada “*Untitled Film Stills*”. Um trabalho seriado, composto por 70<sup>108</sup> retratos, realizados entre os anos de 1977 e 1980. Em grande maioria, retratos em preto e branco, embora existam alguns em cores, resultado de um equívoco na troca dos filmes pela própria artista.<sup>109</sup>

“ A primeira série de fotografias, a qual também estabeleceu a reputação de Sherman, é chama *Untitled Film Stills*. Em cada fotografia Sherman posa para a câmera, como em uma cena para um filme. Cada fotografia tem a sua própria *mise en scène*, evocando um estilo de produção de filme que é mais que conotativa, mas sim elusiva. As fotografias em preto e branco parecem referir aos filmes dos anos 1950, à Nouvelle Vague, ao Neo-realismo, a Hitchcock ou a imagens de Hollywood (...)”<sup>110</sup>

---

<sup>106</sup> SHERMAN, Cindy. *The complete Untitled Film Stills*. In: FRANKEL, David. (Ed.). Cindy Sherman: The complete Untitled Film Stills. New York: The Museu of Modern Art, 2003, p.6. Tradução livre.

<sup>107</sup> FOSTER, Hal. *Op. Cit.* 2016, p. 140.

<sup>108</sup> GALASSI, Peter. D. LOWRY, Glenn. In: FRANKEL, David. (Ed.). *Op. Cit.* 2003, p.161. Para a realização do livro Sherman adicionou mais uma fotografia a série, trata-se do *Untitled Film Still #65*, agora ela é composta não por 69 fotografias, mas sim 70.

<sup>109</sup> SHERMAN, Cindy. In: *Op. Cit.* 2003, p.15. Tradução livre.

<sup>110</sup> MULVEY, Laura. *A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman*. 1991. p. 141. Tradução livre.

Ao analisar as imagens, vemos que a mesma crítica, presente em diversos artistas neste mesmo período, com relação aos meios de comunicação e de toda a cultura de massa, está também enraizada nos *Untitled Film Stills*. Neles, a figura e a linguagem do cinema são as referências imediatas que estão a ser construídas enquanto simulacro. Tal forma de comunicar, endossa a problematização de posições específicas e engessadas para as mulheres, reforçando a existência de uma plena sobreposição da ideologia masculina na sociedade ocidental.

Portanto, as fotografias parecem retiradas de filmes dos anos 1940, 1950 e 1960, realizadas, como já dito, majoritariamente em preto e branco, nesta dissertação somente são utilizados os da primeira fase. O título da série também nos remete à lógica do cinema e o sentido narrativo que este propõe, um *film still* nada mais é do que uma fotografia capturada de um filme, durante o seu processo de produção, com a finalidade de realizar a publicidade deste.

“Um observador em Cindy Sherman deve estar ciente que um *Film Still* é construído por apenas uma imagem somente, e que nada existe ou antes ou depois do momento mostrado. Cada momento criado é um recorte, um quadro e negando a presença de uma história. Como eles fingem ser algo mais, os *Film Stills* recriam a quietude da fotografia e ironicamente decretam a pungência de um “momento congelado”. As mulheres nas fotografias estão quase sempre em estase, paradas por algo mais do que a fotografia, como surpresa, devaneio, decoro, ansiedade ou apenas esperando.”<sup>111</sup>

O trabalho em torno do conceito de um *film still* corrobora para um dos desejos de Sherman, em não querer mostrar expressões exacerbadas em suas personagens, uma manipulação da realidade é atingida na lógica dessa função, por isto, suas imagens dificilmente nos deixam ver ou interpretar de forma totalmente clara e objetiva, são momentos confiscados, que na maioria das vezes, não revelam uma emoção ou ação plenas.

Essa emoção, ou melhor, a possibilidade de absorvermos e termos o total domínio do que ocorre em suas imagens, somente seria possível se pudéssemos ver a “atriz” em cena de forma completa, todavia, como já referimos, suas personagens nos propiciam o hiato desta cena, um fragmento apropriado através da composição e simulação de um *film still*. Ou seja,

---

<sup>111</sup> MULVEY, Laura. *Op. Cit.* 1991. p. 142. Tradução livre.

captar essa característica obscura e misteriosa que existe nesses intervalos, é uma especificidade encontrada no cinema, e que ressurgue nas fotografias de Sherman.

Embora, tenhamos pontuado o interesse de Sherman em não retratar um exagero da sentimentalidade, existem algumas fotografias que fogem a essa regra. O intervalo do *film still* nesses casos<sup>112</sup> não exibe uma neutralidade do sentimento, mas sim um hiato que nos deixa sem saber o antes e o depois daquele fato, mergulhando a construção da realidade em um campo amplo e diverso de análises.

“Aquele que eu denomino “garota chorosa” é um dos poucos que possui uma forte emoção, ainda que sua face seja inexpressiva. É como se ela tivesse acabado de chorar, chorou tanto que já não havia restado mais nenhuma lágrima. Nem essa imagem nem qualquer outra estava relacionada com acontecimentos da minha vida pessoal – eu não estava deprimida. Eu acho que essa imagem recai em um filme mudo, uma pequena produção, onde configure um espelho em frente da câmera para que pudesse encará-la, porém por um espelho. Eu estava olhando para o meu reflexo dizendo, “Eu te odeio, Eu te odeio.” Enquanto chorava. Eu parecia tão bem na câmera com essa cara chorosa. Eu sempre gostei dessa peça, mas estava totalmente encenado. Independentemente de eu estar recriando algo que realmente aconteceu ou não, objetivando isso foi bastante catártico.”<sup>113</sup>

Apesar de apresentados como autorretratos, a lógica conquistada por Sherman não pode ser adjetivada dentro desta noção, uma vez que, suas ideias estão longe de representar uma “verdade” dela mesma:

“Poderia, à primeira vista, falar-se de autorretratos, já que a autora, durante vários anos, apenas produz imagens de si própria – imagens fotográficas, ainda para mais. Mas, na realidade, a lógica da elaboração das fotografias não é a do autorretrato, em que supostamente um autor procura uma representação real, verdadeira, do seu eu, da sua identidade(...) Pelo contrário, o que Cindy Sherman nos propõe é uma proliferação de imagens de figuras que ela representa – como atriz e encenadora – e que, sendo sempre, indubitavelmente, imagens de si própria, não convergem, no entanto, em direção a qualquer sugestão de uma unidade identitária, de um verdadeiro eu, que finalmente resultaria da soma de todas as imagens.”<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> Ver imagens em anexo nº6, nº9 e nº11.

<sup>113</sup> SHERMAN, Cindy. *Op. Cit.* 2003, p.8. Tradução livre.

<sup>114</sup> MELO, Alexandre. *Cindy Sherman: Retrospectiva*. Catálogo exposição, Centro Cultural de Belém, 16 de outubro a 3 de janeiro de 1998, p. 3.

Os simulacros ganham “vida” para (des)construir uma imagem tida como real e incontornável; uma imitação que precede o seu referente. Uma cópia sem original, uma construção imagética que é parte de uma crítica contra a naturalização de códigos ideológicos.

“(...) essa história é surpreendente. Porque em um *Film Still* de Sherman não existe um “original”. Não há um “filme real”, nem uma imagem publicitária ou “anúncio”, nem qualquer outro “quadro” publicado. A condição de Sherman em seu trabalho com os *Stills* - e parte do seu ponto de vista, podemos dizer - é a natureza do simulacro que eles contêm, é a condição de serem uma cópia sem um original.”<sup>115</sup>

Os códigos estão presentes e estruturados como resultados quase “originais”, suas obras assemelham-se a cópias autênticas, embora não exista nenhuma fonte original para alcançarmos.

Com isto, ela pretende desmistificar tais moldes engendrados e solidificados socialmente; para isso a produção de autorretratos, onde o sujeito, no caso a própria artista, é invadida por todos esses códigos estereotipados e que dão início aos questionamentos destes próprios estereótipos.

“A hipótese subjacente a estas leituras é uma das principais ideias caracterizadoras da chamada “condição pós-moderna”: o colapso das noções tradicionais de identidade, o fim da crença no “eu” único e autodeterminado, sujeito heroico de si próprio. (...) corresponde exatamente às noções de “identidade como construção” e de “sujeito como representação” (...)”<sup>116</sup>

Na noção de simulacro, os códigos representados podem ser facilmente reportados a uma existência do cinema, porém não há um original, mas sim simulações sem cópias. Os diversos estereótipos estão enraizados em nossa sociedade e ao serem encenados em uma construção da realidade nas fotografias, por Sherman, nos permitem associá-los quase que de forma “instintiva e natural” com o que está sendo representado, pois somos moldados socialmente por inúmeros estímulos, sendo o cinema, um desses veículos de propagação ideológica.

---

<sup>115</sup> KRAUSS, Rosalind. *Bachelors*. OCTOBER. The MIT Press, London, 1999. p.102. Tradução livre.

<sup>116</sup> MELO, Alexandre. *Op. Cit.* 1998, p. 5.

Os observadores, ao serem colocados diante desses elementos facilmente reconhecíveis, colocam-se no lugar do sujeito ali representado, mostrando que o conceito de identidade é também um processo de fragmentação, e sobretudo, que a noção de originalidade pode ser moldada, repostada e refeita de diversas formas e através de inúmeros processos, desta forma, é que enaltecemos esse processo de construção de uma imagem enquanto *alegoria*.

A simulação dos códigos fragmentados nos permite, através dos trabalhos de Sherman, questionar e problematizar esses elementos, tornando explícita a capacidade que os meios de comunicação possuem e que acabam por normatizar e tornar natural a existência de padrões autoritários perante o nosso comportamento social. Os *Untitled Film Stills* manipulam esses estereótipos, que em um primeiro momento nos remetem a “realidade” cinematográfica, mas que, por fim, fazem o inverso desse universo desmascarando-o.

Nessa mesma época, muitos artistas, assim como Sherman, decidiram atacar e apropriar as imagens como um todo, sugerindo uma reflexão do próprio olhar sobre elas:

“Os trabalhos que ainda hoje constituem a mais conhecida imagem de marca da autora e que a tornaram famosa são aqueles em que Cindy Sherman se fotografa a si própria, encenada de modo a representar diferentes figuras de um repertório que se foi alargando e adensando ao longo do tempo.”<sup>117</sup>

Para a realização deste trabalho, Sherman ressalta que, a ambiguidade de fotografias em revistas foi um fato que chamou a sua atenção inicialmente, despertando posteriormente o interesse para o autorretrato. Como dissemos, as personagens do cinema são uma influência direta para o trabalho, embora seu objetivo não seja revelar cópias, mas sim trazer semelhanças e contornos que possam estar ligados a tais referências, nomes como Brigitte Bardot, Jeanne Moreau, Simone Signoret, Sophia Loren, Anna Magnani podem ser apontados como exemplos assimilados por Sherman.

A ideia inicial era compor uma narrativa única com apenas uma personagem, ou como Sherman diz, uma única atriz, porém essa ideia não foi continuada, apesar de vermos

---

<sup>117</sup> MELO, Alexandre. *Cindy Sherman: Retrospectiva*. Catálogo exposição, Centro Cultural de Belém, 16 de outubro a 3 de janeiro de 1998, p.2.

nas imagens<sup>118</sup> que certas mulheres parecem revelar-se em mais de uma fotografia durante a série. Na maioria das vezes são representadas com os cabelos loiros, pois, deste modo, ficam mais caracterizadas e próximas fisicamente de uma atriz do início dos anos 1940 e 1950, todavia, Sherman tenta focar ao máximo na diversidade destas personagens, sempre alterando, seja pela idade, seja pela aparência. Todas as imagens, inicialmente, foram compostas em cenários distintos, porém em um mesmo ambiente. Direcionando nossa atenção para a composição da fotografia em si, que revela uma preocupação de Sherman, não só para com a constituição de suas personagens, mas por toda a aura que as envolve também.

As primeiras fotografias foram realizadas em seu estúdio, sendo ela a responsável por estruturar essas diferentes e realidades do espaço, transformando-as nas mais variadas locações, o que explica o aparecimento de objetos semelhantes ou até mesmo idênticos.

Um exemplo que podemos mostrar, que afirma essa análise anterior, está presente nessas imagens<sup>119</sup>, na primeira delas, vemos um quarto minúsculo, talvez um quarto de hotel, pois não há nenhum objeto que indique uma individualidade, existem apenas dois abajures, um de cada lado da cama, junto aos criados-mudos, um pote, um cinzeiro e um relógio, tal organização e neutralidade em um espaço único como um quarto, só pode sugerir que não seja o dela.

Na segunda, os elementos que estão em cima do criado-mudo, são praticamente os mesmos, embora agora esteja faltando o cinzeiro, mas novamente o objeto que causa esta dúvida, se é ou não mesmo quarto é a almofada com o cão, que estava também em evidência na imagem anterior.

Somente no decorrer da realização da série é que Sherman desloca-se para outros cenários, indo desde casas de férias da família, até por exemplo, o World Trade Center, em Nova Iorque. De qualquer modo, o cenário ajuda a compor toda a história do personagem, um processo conotativo fundamental em sua construção, e que muitas vezes ganha um espaço físico maior do que a própria artista<sup>120</sup>, pois, em suas palavras ela gosta de se colocar “pequena” diante do cenário.

---

<sup>118</sup> Ver imagens em anexo nº1, nº3 e nº9.

<sup>119</sup> Ver imagens em anexo nº5 e nº6.

<sup>120</sup> Ver imagens em anexo nº2 e nº6.

Segundo Hal Foster<sup>121</sup>, a produção de Sherman pode ser compreendida através de três estágios, que corroboram com o diagrama do psicanalista francês Jacques Lacan (1901-1981) sobre a visualidade, são eles: 1º sujeito da representação, passando para o 2º a imagem na tela e 3º o olhar do mundo. Desta forma, Foster propõe que as imagens de Sherman evocam os diferentes sujeitos femininos, submetidos, para além de uma visão interna, à visão do outro.

Foster nos mostra essa comparação, ao relacionar o que ele designa como o retorno do real, nada mais do que um trauma, um efeito que muda a interação entre a concepção e a prática com a própria realidade. Para exemplificar essa alteração evoca o diagrama lacaniano, onde existe esse desvio do foco.

“Esse desvio na concepção – da realidade como efeito da representação ao real como traumático – pode ser definitivo na arte contemporânea, e tanto mais na teoria, na ficção e no cinema contemporâneos. Pois esse desvio na concepção acarretou um desvio na prática, que aqui quero ilustrar, mais uma vez em relação ao diagrama lacaniano da visualidade, com um desvio no foco do anteparo-imagem para o olhar-objeto. Esse desvio pode ser rastreado na obra de Cindy Sherman, que fez mais do que qualquer artista para prepara-lo. Aliás, se dividirmos grosseiramente sua obra em três grupos, ela parece se mover pelas três posições principais do diagrama lacaniano.”<sup>122</sup>

Portanto, na primeira fase de produção de Sherman, com *Untitled Film Stills*, temos o foco do olhar no sujeito da representação, um sujeito enquanto imagem, que observa e é observado ao mesmo tempo. Olhar que emana dos seus sujeitos femininos, mas que confronta com um de outro observador externo.

Para Lacan, o que está na imagem determina como o sujeito vê, e também é visto; a fotografia permite então que esse olhar duplo aconteça. Ele funciona como uma ferramenta de construção da representação, separado da própria imagem e ativado por ela. Em seu diagrama “(...) *ele situa a câmera distante do corpo humano (...) sugerindo que ambos são distintos. Essa distância é uma pré-condição para a afirmação que ele fará posteriormente (...) nos é permitido “brincar” com as imagens através do que estamos vendo.*”<sup>123</sup>

---

<sup>121</sup> FOSTER, Hal. *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. Verso, Londres, 2017.

<sup>122</sup> FOSTER, Hal. *Op. Cit.* 2016, p.142.

<sup>123</sup> SILVERMAN, Kaja. *How to Face the Gaze*. In: (Ed.) BURTON, Johanna. *October Files – Cindy Sherman*. The MIT Press, London, 2006. p. 147.

Tradução livre.

Sherman, apresenta seus sujeitos femininos através de suas fotografias, permitindo que eles sejam vistos e absorvidos por esse olhar. Uma ação dialética que vem de dentro para fora e de fora para dentro, possibilitando a compreensão dos hiatos que existem entre a nossa imaginação e a composição do real, ou como diz Foster, voltamos para um momento duplo de “reconhecimento e irreconhecimento que se abre em cada um de nós”.

O olhar adquire então uma importância e expressão fundamentais. Será um olhar que indaga aquilo que ela imagina para si mesma, como qualquer outra mulher na sociedade? A partir disto, qual seria o papel que uma mulher pode ou deve desempenhar? Será que existe uma única forma de representar o feminino, ou será que todas essas mulheres que Sherman nos apresenta compõem a realização do que é ser uma mulher? Uma visão que vai além do olhar único e subjetivo, mas que passa, sobretudo, pelo questionamento daquele que também vê.

“O observador é submetido a uma série de duplos momentos, distanciamentos e reconhecimentos. A câmera olha; ele ‘captura’ a personagem feminina em uma paródia diferenciada de voyeurismos. Ele entra em momentos nos quais ela está desprotegida, algumas vezes despojada, absorvida no seu próprio mundo, na privacidade do seu próprio ambiente. Ou testemunha um momento onde sua guarda cai, como se de repente ela desse conta de uma presença, invisível e fora da tela, que a vê. Ou a observa, simultaneamente recatada e atraente, composta para o mundo exterior e para esse olhar intruso. O observador é então imediatamente capturado por esses voyeurismos que são oferecidos. Porém, o fato óbvio é que cada personagem é a própria Sherman, disfarçada, introduzindo um sentido de ilusão e credibilidade. (...) A atração do voyeurismo retorna como uma armadilha, e o observador percebe que a artista Sherman é a responsável por criar e materializar um olhar incômodo, em conjunto com a Sherman modelo. Então o observador é atraído por sua curiosidade através da narrativa circundante.”<sup>124</sup>

Assim, a referência direta lacaniana envolta no trabalho de Sherman, está na compreensão de que “o princípio do eu é uma construção Imaginária”<sup>125</sup>. Uma construção, portanto, realizada através de elementos da comunicação de massa como um espelho, sendo que esse promove a identificação de ideologias que constroem uma representação do real.

E ainda, nesse pensamento, as fotografias analisadas<sup>126</sup>, indicam a presença de um segundo elemento, que estará agindo por trás da câmera, estabelecendo essa ambiguidade na

---

<sup>124</sup> MULVEY, Laura. *Op. Cit.* 1991. p. 141. Tradução livre.

<sup>125</sup> OWENS, Craig. *The Allegoric Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, Part 2*. In: (Ed.) BURTON, Johanna. *October Files – Cindy Sherman*. The MIT Press, London, 2006. p. 21. Tradução livre.

<sup>126</sup> Ver como exemplo para tal afirmação, principalmente, as imagens em anexo nº4 e nº10.

composição. Será que o sujeito que Sherman nos mostra está sozinho ou está sendo observado a todo momento? Suas ações estão sendo captadas de forma proeminente por esse olhar? Será um olhar masculino e heterossexual, se prestarmos a atenção na forma como ela está representada?

As formas ambíguas estão salientadas também na constituição da vestimenta, em relação a linguagem corporal de cada personagem. Enquanto as roupas, muitas vezes, encaminham para um determinado sentido, como por exemplo: ligação com a profissão<sup>127</sup>, posição social<sup>128</sup>, entre outros casos; as feições comunicam para outro, como a sentimentalidade<sup>129</sup>, o enfraquecimento psicológico diante das situações<sup>130</sup>, características ligadas mais ao instinto; em suma, tal ambiguidade coloca em choque o lado racional versus o animal de cada uma dessas mulheres.

Analisemos agora esse conflito dos olhares, como representação da ideologia patriarcal, tendo por consequência o fetiche masculino. No *Untitled Film Still #13*<sup>131</sup> há o estereótipo de uma estudante colegial, que sempre é mostrado como um fetiche sexual da cultura dominante heterossexual. Aqui, a adolescente está no ambiente que aparenta ser o de uma biblioteca, e tenta alcançar um dos livros que está na prateleira mais alta.

“Para Freud, a estrutura do fetichismo não é a mesma estrutura da repressão. Enquanto provedor de um substituto e substituição e literalmente uma tela contra uma memória traumática, o fetiche é também um momento de perda e substituição. E, nessas circunstâncias, como o corpo feminino, o provocador original da castração ansiosa, é representado como sendo sintomático e revelador.”<sup>132</sup>

Voltando à imagem, o que ocorre na ação é que ao buscá-lo há uma torção, evidenciando o contorno do seu corpo, bem como, nos deixa ver o uniforme que usa, composto por uma camisa branca justa, e uma saia com estampas quadriculares, tipicamente uma estudante adolescente. Outro traço que evoca o estereótipo da feminilidade e sexualidade, que ainda pertencem ao olhar fetichista masculino e dominante, está em seu

---

<sup>127</sup> Ver imagens em anexo nº2, nº7 e nº8.

<sup>128</sup> Ver imagem em anexo nº5.

<sup>129</sup> Ver imagem em anexo nº6.

<sup>130</sup> Ver imagem em anexo nº11.

<sup>131</sup> Ver imagem em anexo nº7.

<sup>132</sup> MULVEY, Laura. *Op. Cit.* 1991. p. 146-147. Tradução livre.

cabelo longo e claro, mais uma referência que padroniza a aparência da mulher, para um “ideal” a ser seguido.

O olhar da mulher está voltado para cima, o que indica a presença de uma terceira pessoa, que não somos nós, alguém que está em uma posição superior fisicamente. Poderá ser um professor, ou algum outro colega; o que emana de seu olhar é uma certa indagação visto que, ela não deixa de olhar ao mesmo tempo que continua o movimento, não se deixa intimidar por essa outra figura.

O estereótipo da jovem estudante existe na sociedade patriarcal, e reforça os moldes comportamentais de uma mulher, elementos que corroboram para uma exacerbada sexualidade, momento inicial em que esse sujeito feminino está desenvolvido em sua estrutura biológica, o que já permite que possa ser enquadrada nesse tipo de análise.

O *Untitled Film Still #10*<sup>133</sup> exemplifica a tensão existente entre o observador e o ser observado, nela uma mulher exibe uma postura forte e quase ameaçadora em sua feição. Ação que realça o seu pleno descontentamento com o que está a ocorrer; em relação as demais imagens analisadas, temos uma postura diferente, que nos distancia de uma visão totalmente submissa e passiva da mulher diante os acontecimentos. Embora, ela esteja na ação de recolher os objetos ao chão, em desnível com essa outra figura, o que emana de seu olhar é um confronto.

Voltando o pensamento para a estrutura barthesiana da fotografia, temos a relação entre o *studium* e o *punctum*, a qual podemos encontrar também em Sherman. Ela atua de forma caricatural em toda a série, evoca uma composição óbvia através do seu *studium*, pois, apresenta e constrói essas ideologias do feminino, presentes no mundo, em suas fotografias, e por isso, também concebidas como uma alegoria.

O *punctum* é apresentado como elemento que salta aos olhos do observador, e que foge a qualquer compreensão racional em um primeiro momento. Podemos apontar em algumas das fotografias esse elemento, pois aparece de forma acintosa. No *Untitled Film Still #3*<sup>134</sup>, o objeto que salta aos olhos parece ser o cabo de uma panela que está no fogão, assume um papel de apontar para a própria figura de Sherman, sugerindo também um ato intenso, por ser um elemento pontiagudo, que “ameaça” esse sujeito feminino.

---

<sup>133</sup> Ver imagem em anexo nº4.

<sup>134</sup> Ver imagem em anexo nº1.

Nos *Untitled Film Stills #11 e #12*<sup>135</sup>, em cima da cama, existe outro objeto que chama a atenção, podendo também ser caracterizado como o *punctum* destas fotografias. É algo que foge às nossas análises, e quebra totalmente o raciocínio até aqui. É uma almofada, que está ao centro da cama, parece que posicionada e arrumada de propósito, e que possui uma ilustração de um cão.

É a única peça que sugere uma subjetividade neste quarto, será um objeto pré-existente no ambiente? Será que ela trouxe consigo, como o motivo de sua ação? Como um objeto que retoma aspectos de sua infância, e que o utiliza em momentos de frustração? O certo é que essa almofada desconstrói totalmente a análise da ação, assumindo a existência de inúmeras hipóteses e interpretações para ela, é algo que foge aos sentidos tradicionais da conotação.

Todavia, o *studium* enquadra-se como a composição desses códigos ideológicos, as quais trazemos em nosso olhar, enquanto observadores demorados da imagem. Ele é a formação de nossas referências, sejam elas emanadas de qual fonte seja, são interpretações de sentido racional partindo daquilo que já existe instituído em nós.

A partir das fotografias é que construímos um sentido, e são os processos conotativos usados para simular os diferentes códigos, assim Sherman faz uso desse procedimento estratégico definido por Barthes. Diferentemente da conotação, a denotação apenas realça aquilo que vemos em um ato narrativo; já a conotação, como foi dito, propõe a partir do que lá está, associações para com as ideologias da sociedade ocidental, e como propomos, voltada a uma noção única e dominante do patriarcalismo.

Os signos conotativos colocam em evidência significados, amplos ou figurados, um sistema de leitura semiológica que Barthes realiza, e que nos permite ler para além do sentido restrito da imagem. A fotogenia, um dos tipos de conotação, em Sherman, aparece de forma acentuada e merece destaque. Fotogenia pode ser traduzida como recursos articulados pelo fotógrafo/artista e que resultam na fotografia enquanto estrutura de seus canais informativos.

Não bastam as poses e objetos, apenas como cena retratada, o olhar do enquadramento assume o papel do líder desta composição bem como incidência da

---

<sup>135</sup> Ver imagens em anexo nº5 e nº6.

iluminação, e outros, dando ênfase ou deixando a margem detalhes e relatos que importam ou não para esse olhar que controla de forma dominante a perspectiva da câmera.

“(…) Bastará definir a fotogenia em termos de estrutura informativa: na fotogenia, a mensagem conotada está na própria imagem, “embelezada” (isto é, em geral, sublimada) por técnicas de iluminação, impressão e tiragem. Essas técnicas deveriam ser recenseadas, pois que a cada uma delas corresponde um significado de conotação suficientemente constante para ser incorporado (...) Esse recenseamento seria, aliás, uma excelente ocasião para distinguir os efeitos estéticos dos efeitos significantes – com a condição de reconhecer, talvez, que, em fotografia, contrariamente as pretensões dos fotógrafos de exposição, nunca há *arte*, mas, sempre, um *sentido* (...)”.<sup>136</sup>

Ou seja, são os processos naturalizados, códigos ideológicos que são reconstruídos por Sherman utilizando os sentidos conotativos. Imagens que julgamos reais, e que possuem um sentido original, mas que são construções tidas como reais; interpretações que podem ser alteradas mediante os estímulos que recebemos, por exemplo, através das diferenças sociais, culturais e políticas que nos cercam.

Posto isto, são essas ideologias que determinam, dentro do entendimento patriarcal, o papel submisso da mulher, são esses fragmentos que emanam das imagens de Sherman, de forma alegórica na imagética que existe à volta da compreensão deste feminino.

Tais elementos fragmentados atuam como informantes, e nos mostram como ocorre a construção dos sentidos, levando a obra de arte a integrar discursivamente tais significados e apresentá-los para que o observador questione e identifique-os de acordo com os estímulos que recebe.

Em *Untitled Film Stills*, Sherman provoca e apresenta-se como um questionamento de nossa própria sociedade, em que nos faz refletir a existência de uma consolidação distorcida da forma representativa da imagem feminina. Busca então articular e diferenciar os conceitos do corpo, sexualidade, comportamento ditos “femininos” na imagem criada a partir deles e como tudo isso transforma-se em uma construção considerada natural pela ideologia patriarcal.

---

<sup>136</sup> BARTHES, Roland. *Op. Cit.* 1982, p. 18.

Interessante sublinhar a questão do estereótipo feminino incutido em seu trabalho, ela inicialmente tentou fazer retratos voltados à aura masculina, fato que ela ressalta em suas palavras, e que reforça ainda mais o reflexo puramente moldado e criado sempre em torno do universo masculino presente em nossa cultura ocidental, no que Sherman mesmo diz: “já conhecemos tudo sobre os homens”.

Sherman compreende então, que a figura feminina não tinha uma representação dentro deste sistema, daí surge a noção em trabalhar a figura da mulher através de si mesma, pois os homens, por outro lado, possuíam uma representação favorecida dentro dos estereótipos ideológicos patriarcais. A série *Untitled Film Stills* mostra inúmeras mulheres em situações igualmente diversas, e nos deixa pensar que as mulheres podem se transformar e podem ser compostas por qualquer uma delas.

“Eu fotografei um rolo de filme como homem, mas isso não funcionou. Eu acho que eu não estava conectada com o meu lado masculino; de qualquer maneira, foi muito difícil entrar nisto – Eu não consegui achar a correta ambivalência. As fotografias eram semelhantes às *drags*, não eram o que eu queria. (...) E foi difícil pensar em mais alguns estereótipos – eles já eram um clichê. Eu estava pensando provavelmente, nós já sabemos tudo sobre homens, eu não preciso pesquisar sobre papéis masculinos em filmes, nós já estamos inundados por eles.”<sup>137</sup>

Assim sendo, Sherman desconstrói, a partir da fotografia, não a própria imagem, mas sobretudo, a figura que já está incutida e petrificada nesta sociedade patriarcal e que compõe a realidade em nossas mentes. Uma ideia de feminilidade que é moldada em uma fantasia social, onde colocamos e delimitamos a mulher dentro de um padrão de como deve ser, se comportar, se vestir, etc.

Segundo Rosalind Krauss, Sherman retoma a noção do mito Barthesiano para compor a multiplicidade de suas personagens. Krauss propõe então a compreensão da esfera mítica, através dos fragmentos em sentido alegórico, e que juntos estão relacionados engendrando tais representações.

Mitos são projetados na série como um todo, desta forma, Sherman desmistifica essa possível existência de uma fonte inicial, o mito neste caso é nada mais do que toda e

---

<sup>137</sup> SHERMAN, Cindy. *Op. Cit.* 2003. p. 9-10.

qualquer articulação ideológica. No *Untitled Film Still #3*<sup>138</sup>, vemos dois estereótipos contrastantes, porém, incorporados em um processo ideológico, misógino.

“Então o que é um mito? Mito é um discurso despolitizado. Mito é ideologia. Mito é o ato de drenar história de outros signos e reconstruir esses signos, ao invés de “instâncias” em particular, instâncias de uma verdade universal ou lei natural de coisas que não tem história específica embutida, sem um território de contestação. Mito repousa no coração do signo para converter o histórico em “natural” – algo que é incontestável, que simplesmente é “o modo como as coisas são”.<sup>139</sup>

Em qualquer fase da vida, as mulheres são condicionadas por essas construções ideológicas, pensamentos que acabam por determinar todas as suas formas comportamentais. Quando crianças, são ensinadas a cuidar do lar, projetando a ideia de uma família tradicional e serem mães, comportamento realçado pelos brinquedos que remetem aos cuidados da casa e bonecas que simulam bebês. Quando adolescentes, descobridoras do próprio corpo e ensinadas a cuidar dele, estando sempre bonitas e atraentes para o próximo. Já quando adultas precisam estar regimentadas de forma plena em todos esses ensinamentos.

É a compreensão dos elementos ideológicos de forma natural que mascaram a construção da realidade feminina, e é a partir da decomposição de tais estereótipos que o trabalho de Sherman está estruturado. Adiante, apresentaremos uma descrição desses elementos iconográficos expostos e, de certa forma, denunciados por Sherman, através dos *film stills* selecionados.

“As imagens são, no entanto erotizadas. Sexualidade permeia as figuras e está implícita em suas narrativas. Sherman performatiza a feminilidade nas diferentes aparências, a qual a insistente sexualização da mulher é integrada no estilo e respeitabilidade. Porque Sherman usa literalmente a máscara dos cosméticos que torna visível esse feminino mascarado. E é nessa cultura da aparência homogênea dos anos 50 que Sherman adota e utiliza em suas variações do mesmo, porém em diferentes figurações. Identidade, ela parece dizer, está na aparência.”<sup>140</sup>

Sobre o enquadramento da fotografia, vemos para além do seu olhar sedutor e o ombro levemente deslocado, há também um desnível na captura da imagem, isso com

---

<sup>138</sup> Ver imagem em anexo nº1.

<sup>139</sup> KRAUSS, Rosalind. *Op. Cit.* 1999. p.105. Tradução livre.

<sup>140</sup> MULVEY, Laura. *Op. Cit.* 1991. p. 142. Tradução livre.

relação ao foco dessa observação. Uma alteração entre o olhar dela e do observador, ação que chega a cortar parte do seu rosto na imagem, deixando evidente que o foco da atenção dela, não é o mesmo do olhar, possivelmente masculino e heterossexual que captura o seu corpo.

Outro código que envolve o universo feminino, é a aceitação, pois vemos em nossa sociedade cada vez mais o crescimento de propagandas, em diversos meios, sobre o corpo, postura e imagens ideais que as mulheres devem ter. O que acarreta diferentes problemas, sejam eles psicológicos ou físicos, que corrompem com a autoestima feminina, que tenta a todo custo enquadrar-se nesses moldes, inteiramente biométricos.

As imagens de um modo geral, auxiliam a crítica da busca por um padrão do sujeito feminino, deixando evidente que existem inúmeras formas que podem compor a ideia de feminilidade. As mulheres não precisam estar centradas e formatadas em ideologias, sujeitas a visão patriarcal masculina, que muitas vezes exige que sejam um objeto passível de ser admirado como uma conquista.

No *Untitled Film Still #3*,<sup>141</sup> também vemos outro estereótipo consolidado pela sociedade patriarcal, o de classificar a mulher como a responsável pelo cuidado das tarefas domésticas, comportamento ensinado e reforçado ao longo da vida; ela está em frente para a pia da cozinha, usando como acessório o avental, o que a coloca plenamente no papel da dona da casa.

Ainda que o ambiente da fotografia, bem como alguns objetos presentes nos direcionem para esse pensamento, há aqui uma ambiguidade dos estereótipos revelados, sendo o segundo, interpretado através de sua postura corporal, o olhar e o restante das roupas, voltado para uma visão sexual dessa mulher.

Os sentidos conotativos de sua imagem, o tronco levemente torcido, o olhar que busca a visão de outro elemento, a boca levemente entreaberta, bem como a vestimenta que realça as curvas de seu corpo, deixando transparecer os seios acintosamente, até mesmo o avental atua de forma ambígua, pois é feito em uma renda transparente, contrapondo a sua função no primeiro estereótipo.

---

<sup>141</sup> Ver imagem em anexo nº1.

Interpretando de forma iconológica os códigos ali apresentados, como uma alegoria, vemos a crítica existente da ideologia patriarcal. Ao mesmo tempo em que a imagem aponta tanto para a vulnerabilidade sexual da mulher, bem como, para o seu papel na vida doméstica, traduzindo um comportamento misógino, Sherman os apresenta para que possamos interpretá-los e por ventura criticá-los. Compreender que a visão dual e restrita existe e é identificável rapidamente é o que proporciona a problematização da naturalização desses pensamentos.

No *Untitled Film Still #10*<sup>142</sup>, apresenta os mesmos estereótipos, o ambiente doméstico que nos leva à concepção ideológica, em que a mulher é a única responsável pelos cuidados do ambiente doméstico, e também de forma de um objeto sexual, interpretação revelada pela sua vestimenta de uma sexualidade e sensualidade extremas, por exemplo: o uso da minissaia, botas altas na altura do joelho e a blusa justa.

O que difere da fotografia anterior, e que nos traz novamente o questionamento do olhar, é uma peça de roupa que sugere a presença de outra pessoa na cena, o casaco masculino jogado às suas costas, indica um ato “cavalheiro” de um homem, mais um estereótipo dessa sociedade patriarcal, em que o homem precisa acolher e defender a sua mulher em todas as circunstâncias.

Tal gesto de cuidado contrasta com a submissão no confinamento do ambiente doméstico. Ela está ao chão a buscar os produtos e a olhar para outra figura, fora de cena, de forma incisiva. Temos também a ambiguidade nesse olhar, que suscita um questionamento nosso, enquanto observadores, assim, tentamos interpretar a sua intensidade, juntamente com a curiosidade de saber quem está ali presente, mas fora do enquadramento.

A visão estereotipada do sujeito feminino, e a sua suposta submissão e ação coadjuvante, é culturalmente criada e solidificada moldando a ideia de uma única identidade feminina, eliminando qualquer visão e comportamento que não esteja dentro desse padrão. Sherman, com *Untitled Film Stills* ajudam a denunciar esses códigos naturalizados e desconstruir esse pensamento, ao mostrar diversas mulheres, em situações igualmente diversas, que podem se transformar em qualquer uma, sem que exista uma maneira pré-determinada para ser uma mulher.

---

<sup>142</sup> Ver imagem em anexo nº4.

“Sendo Cindy Sherman uma mulher, o seu ponto de vista é, necessariamente, o ponto de vista de uma mulher e as suas imagens de si própria são, inevitavelmente, imagens de uma mulher (...) é inevitável que o trabalho de Cindy Sherman, pondo em jogo os processos de construção da identidade, e o papel que nele desempenham os estereótipos da representação cinematográfica, seja também visto e discutido como um trabalho sobre o processo de construção da identidade feminina e os estereótipos específicos de representação da mulher no cinema e nos meios de comunicação social de massas”<sup>143</sup>

As fotografias sugerem vários tipos de padrão deste feminino, molduras que são canalizadas e incorporadas pela nossa construção social. Neste processo dialético, a artista assume dois papéis, a de fotógrafa e performer ou diretora e atriz, ao mesmo tempo. Sendo assim, as fotografias definem-se como fragmentos de uma narrativa que nunca está completa, mas que precisa ser trazida à tona por aquele que a contempla. As mulheres são o ponto principal da história e ganham vida através deste processo.

“Sua arte é certamente pós-moderna. Seus trabalhos são fotografias; ela não é uma fotógrafa, mas um artista que usa fotografia. Cada imagem é construída entorno de uma representação fotográfica de uma mulher. E cada uma dessas mulheres é ela mesma Sherman, simultaneamente artista e modelo, transformada, como em um modo camaleão, em um glossário de poses, gestos e expressões faciais.”<sup>144</sup>

O *Untitled Film Still #15*<sup>145</sup>, remete-nos para uma profissão intrigante e questionadora, condenada pela moral da sociedade patriarcal. Uma prostituta, compreendida assim pela figura e principalmente pelas roupas usadas. A palavra prostituta é sempre tomada enquanto adjetivo para desqualificar uma mulher, adjetivar uma enquanto tal, é tido como uma das piores ofensas que podem ser proferidas. Como se uma profissão, pela razão que for, seja motivo.

Essa é o único *film still* analisado aqui, em que podemos determinar a profissão da mulher, em todas as outras o que prevalece é o ambiente doméstico, ou relações exteriores ao campo profissional. Com relação a profissão, é interessante fazermos um paralelo com o ato de simulação que Sherman realiza, ambas encarnam uma personagem, tratamos enquanto tal, pois não estão sempre vestidas, ou agem do mesmo modo em suas vidas particulares.

---

<sup>143</sup> MELO, Alexandre. *Op. Cit.* 1998, p.10-12.

<sup>144</sup> MULVEY, Laura. *Op. Cit.* 1991. p. 137. Tradução livre.

<sup>145</sup> Ver imagem em anexo nº8.

Todos os estereótipos normativos dos sujeitos femininos, são referenciados, exacerbado uso de maquiagem, roupas provocantes que realçam o corpo, comportamento passivo e subjugado, extrema sensibilidade, entre outros, são algumas das características naturalizadas como unicamente femininas que encontramos na série de Sherman.

Uma mulher que atua desta forma profissionalmente e faz uso de elementos considerados femininos, de forma exacerbada, é sempre questionada e marginalizada socialmente. Curiosamente, ela representa, pelo menos de forma visual, tudo aquilo a que as mulheres são ensinadas para serem desejadas e aceitas.

Outro forte contraste está presente entre as roupas e a indicação de sua profissão e o adorno que carrega no peito, um crucifixo; podemos interpretar como uma separação entre a vida pessoal e profissional, visto que, os códigos que emanam de cada detalhe iconográfico nos levam para caminhos distintos.

Sherman ao trazer essa representação, nos permite analisar os caminhos doutrinários da ideologia heteronormativa; a sociedade patriarcal reforça que as mulheres devem ter sempre um papel duplo, sendo uma completa dama, honesta, comportada, entre outros adjetivos, para ser reverenciada aos demais fora do lar, porém, dentro dele, e somente no âmbito particular e para seu marido pode revelar a sua sexualidade.

Em Sherman, no decorrer das análises que aqui realizamos, em seus *film stills*, observamos uma “função retórica” através da apropriação dessas imagens dos sujeitos femininos. Essa ação é vista por Craig Owens enquanto alegórica, no sentido que a retórica “(...) é sempre enfática, é decorativa e persuasiva ao mesmo tempo, um sistema de diálogo frequentemente empregado na oratória para manipular o ouvinte, para incitá-lo à ação.”<sup>146</sup>

Assim, Owens absorve o trabalho de Sherman em um ato retórico dentro do sistema alegórico de Barthes, da mesma forma que estruturamos em nossa dissertação, ou seja, a fragmentação da imagem fotográfica como uma mensagem; sendo o segundo nível simbólico, o momento no qual a retórica emerge.

Deste modo, as mulheres estereotipadas de Sherman, que vimos anteriormente e veremos adiante também, são: “(...) imagens de mulheres, modelos especulativos de

---

<sup>146</sup> OWENS, Craig. *Op. Cit.* 2006. p. 15. Tradução livre.

*feminilidade projetados pela mídia e que encoraja a imitação, identificação; elas são, em outras palavras retóricas, figuras.*”<sup>147</sup>

A seguir, a partir de mais um código facilmente identificável, vemos no *Untitled Film Still #27* uma mulher<sup>148</sup> em um balcão, alcoolizada com uma feição que demonstra que esteve chorando compulsivamente. As mulheres são sempre qualificadas por serem mais sentimentais que os homens, mas nunca podem ter os mesmos comportamentos libertadores desse sentimento como eles. A figura que bebe em uma mesa de bar, em um gesto boêmio, para espantar os problemas, é sempre relacionada a uma presença masculina.

Todavia, Sherman encarna uma personagem que descontrói esses mitos, bem arrumada, apesar do rosto demonstrar toda essa peculiaridade, ela está bebendo, em frente há uma taça, não sabemos se é a primeira, ou não, ela também está a fumar, lembrando que o cigarro, no cinema e na sociedade em geral, veiculado pelas propagandas de massa, era visto como um ato de poder e elegância, mesmo se feito por mulheres.

Aqui vemos então, a mulher centrada no ápice deste estereótipo sentimental, como dito, ela chora copiosamente, está com a maquiagem toda borrada, o que suja todo o seu rosto, intensificando o desespero ali retratado; recordando que essa é um dos poucos *film stills*, em que Sherman deixa transparecer uma emoção plena.

Na ideologia patriarcal, os homens são sempre condenados por chorar e demonstrar essa sentimentalidade, eles nunca podem sofrer desta forma publicamente, afinal a máxima é “um homem de verdade não chora”.

Ainda, no campo da exacerbada sentimentalidade e fragilidade entramos na análise do *Untitled Film Still #12*<sup>149</sup>. Estamos diante de um quarto de hotel, o qual aparece também no *Untitled Film Still #11*<sup>150</sup>, tal local é o que os conecta, temos a presença de alguns elementos idênticos, o que reforça a criação de Sherman para os ambientes de cada imagem.

A mulher agora não está na cama como antes, mas sim em pé encostada à janela, seu semblante é de desespero, tem os olhos fechados, a boca entreaberta e as mãos para trás em um gesto que simboliza certa angústia. A roupa já não remete a uma festa, é um robe

---

<sup>147</sup> *Ibid.* p. 18. Tradução livre.

<sup>148</sup> Ver imagem em anexo nº9.

<sup>149</sup> Ver imagem em anexo nº6.

<sup>150</sup> Ver imagem em anexo nº5.

florido, que deixa parte de suas pernas a mostra, como se já estivesse preparada para deitar-se.

Todavia, em cima da cama temos uma mala de viagem aberta, com vários objetos espalhados por ela. Vemos vestidos, outras peças de roupa, um par de sapatos, uma pequena bolsa, uma nécessaire de onde saem alguns produtos que podem ser maquiagens, ou seja, tudo indica que seja a mala de uma mulher, a mala dela provavelmente?

A ambiguidade existe também nesta imagem, mesmo aparentando sofrimento ela não deixa de simular uma certa sensualidade, a perna parcialmente à mostra, o cabelo bem arrumado, o robe, todos esses detalhes sugerem a presença dos estereótipos heterossexuais, sobretudo, masculinos e que atuam por considerar a mulher por essas duas características, como se suas ações fossem estabelecidas somente por elas.

Outro estereótipo que enquadra somente os sujeitos femininos apresenta-se em quase todas as imagens, com exceção do *Untitled Film Still #30*<sup>151</sup>, é o da extrema vaidade, em cada uma das fotografias pelo menos um dos elementos corrobora para essa questão. Ou uma roupa rendada<sup>152</sup>, o cabelo arrumado<sup>153</sup>, a maquiagem, entre outros.

Em duas delas existe o ápice dessa manifestação, na primeira o *Untitled Film Still #6*<sup>154</sup> vemos uma figura feminina deitada na cama, com um objeto a mão que parece um espelho, nos deixa a intenção de que ela estava a se observar, tentando parecer aceitável para aquele que a vê.

Seu rosto, e a posição na cama são quase robóticos, remetendo a uma boneca. A face sugere o uso de maquiagem, na sua maioria, produtos que sempre são veiculados pelos meios de comunicação de forma excessiva voltados para as mulheres; reforçando a necessidade de elas manterem-se joviais e atraentes em todas as fases da vida. Tendo sempre a preocupação centrada apenas em sua própria aparência pensando na visão do outro.

Diferentemente de outras fotografias analisadas, nessa há uma referência direta da sensualidade e a sexualidade femininas. Algumas imagens apenas sugerem essa

---

<sup>151</sup> Ver imagem em anexo nº

<sup>152</sup> Ver imagens em anexo nº3 e nº5.

<sup>153</sup> Ver imagens em anexo nº5, nº6, nº8 e nº12.

<sup>154</sup> Ver imagem em anexo nº3.

peculiaridade, porém aqui vemos o corpo do sujeito feminino totalmente exposto, em trajes íntimos.

Nos *Untitled film Stills #11 e #52*<sup>155</sup>, também se apresentam ligadas ao estereótipo estético, aproximando-se da fotografia anterior. O ambiente e a pose praticamente estão repetidos, temos nelas uma mulher deitada em uma cama, embora estejam em ângulos opostos e com vestimentas distintas. Na composição criada por Sherman, vemos novamente expressa a simbologia da feminilidade, o ideal imaginário estético de como o sujeito feminino deveria ser.

Em *Untitled Film Still #11*<sup>156</sup>, podemos caracterizar que ela seja de uma alta classe social, afirmação que não podemos fazer em nenhuma outra figura até aqui, toda peculiaridade que encontramos reforça um status social, embora esse fato seja apenas corroborado por ela, e não pelo ambiente em que está inserida.

Sobre a ação, podemos compreender que ela tenha passado por alguma situação estressante, novamente fomentando o excesso sentimental como uma característica inata das mulheres, ela está deitada na cama, com um lenço na mão. O relógio na cabeceira aponta o horário das 11h20, mais um indício de que provavelmente ela estivesse em uma festa e o resultado não foi o esperado, pois acabou solitária na cama do hotel.

O enquadramento da foto indica uma exatidão do olhar que capturou a foto, sua figura estabelece uma diagonal perfeita diante da cama, essa que está totalmente centralizada no enquadramento, bem como o restante do quarto. A fotografia parece comportar todo o espaço criado, sem deixar de fora qualquer detalhe.

Já o *Untitled Film Still #52*,<sup>157</sup> corrobora a expressão e a construção de uma imagem do feminino ideal. Diferente das demais, nessa Sherman não aparece de frente, mas sim, de costas, em uma pose que simula um ato muito mais sensualizado, deixando evidente a torção e o formato de seu corpo. Há ainda, outros elementos que reforçam esse pensamento, são os cabelos extremamente longos e loiros, o uso do vestido e o transparecer de sua roupa íntima, que juntos constroem a simbologia de uma mulher delicada e frágil.

---

<sup>155</sup> Ver imagens em anexo nº5 e nº12.

<sup>156</sup> Ver imagem em anexo nº5.

<sup>157</sup> Ver imagem em anexo nº12.

Observamos também o uso exagerado da maquiagem, novamente para conquistar uma imagem apelativa e de aproximação para aquele que a vê. Sua posição corporal encontra-se em total relaxamento, embora o seu rosto não nos deixe transparecer um sentimento concreto do que esteja a ocorrer.

Em *Untitled Film Still #4*<sup>158</sup>, vemos uma mulher encostada a uma porta, o local nos remete a uma garagem de um edifício qualquer, um local fora da passagem comum de pessoas, como se a figura ali apresentada estivesse fugindo do contato externo. O seu corpo remete a uma ação sentimental ou quem está fisicamente cansada, suas feições também indicam uma melancolia.

Bem vestida, em um terno feminino, com um casaco jogado às costas, seria ela uma funcionária? Há também um elemento que ganha destaque, e que está ao nível do chão, aliás é o único elemento externo à figura dela. O objeto nos remete a um livro, que momentos antes estava em sua mão para distraí-la do tempo de espera; ou foi esquecido ali por alguém? Novamente apresenta-se o *punctum* barthesiano, através dele somos levados para questões que não estão presentes diretamente na imagem.

O *Untitled Film Still #30*<sup>159</sup> encarna um problema extremo, se não o maior deles, quando nos deparamos nas consequências que esse comportamento misógeno nos leva, dentro da sociedade regimentada por ideologias patriarcais: a total submissão da mulher que culmina em agressões físicas.

Observando a imagem em seus detalhes de composição, o uso da maquiagem é o que sobressalta aos nossos olhos. Essa é uma das poucas fotografias em que Sherman utiliza esse recurso, aqui a maquiagem é usada para simular a ideia de agressão e a vertente do extremo emocional.

Assim como no *Untitled Film Still #27*<sup>160</sup>, no *Untitled Film Still #30* há o retorno da noção de hiato que o *film still* provoca. Como intervalo de uma narrativa conseguimos vê-la nesse momento específico, sem que saibamos os processos anteriores e posteriores do fato ocorrido, em que ela parece transformar-se em uma criatura não humana.

---

<sup>158</sup> Ver imagem em anexo nº2.

<sup>159</sup> Ver imagem em anexo nº11.

<sup>160</sup> Ver imagem em anexo nº9.

Sua figura, dentro do enquadramento sugerido pelo processo da fotogenia, remete para uma mulher fora de seu estado humano, ela demonstra uma transformação para um estado totalmente destruído, sua mente está deslocada dos processos normais, aproximando-a de um comportamento animal,

Na imagem vemos a figura do rosto de uma mulher com marcas de espancamento, o que nos leva a crer que uma cena como esta ocorreu novamente. Ainda que machucada, e debilitada emocionalmente ela não chora copiosamente, como acontece com outras mulheres nas imagens anteriores, ela mantém um olhar vago e de certa forma perdido, como quem olha o agressor, ao mesmo tempo os lábios entreabertos indicam uma sensação de questionamento, porque estaria ela sofrendo tal ato?

O local indica, que estariam os dois em casa, o que enaltece o entendimento que seja uma agressão doméstica. Assim, como reforçamos, toda essa ideologia dominante, que privilegia os homens, que os enaltece, e que ao contrário, no caso das mulheres, julgam todo e qualquer comportamento que elas tenham diferente do que eles acham ideal, acaba por reforçar essas atitudes extremas.

Ainda hoje, o homem heterossexual dificilmente é julgado por seus impulsos sexuais, jogando na maioria dos casos toda e qualquer responsabilidade que advenha desta ação para a mulher; é exatamente isso que vemos retratado no *Untitled Film Still #39*.<sup>161</sup>

Nela uma jovem mulher em roupas íntimas, está em um banheiro de frente para a pia, colocando as mãos de forma suave em seu ventre. O olhar do observador é invasor nessa imagem, ele presencia um momento de intimidade, como se estivesse a espreitar sem que soubessem da sua presença, de forma curiosa. “*O olhar do observador é desconfortável. Não existe um exibicionismo complementar por parte das figuras femininas, e a sensação do olhar, não observada, provoca uma mistura de curiosidade e ansiedade*”<sup>162</sup>

Os estereótipos, e suas peculiaridades, traduzidos nos elementos iconográficos analisados anteriormente, revelam a construção de um tipo de feminilidade. Essa, nos é facilmente reconhecível, de forma quase imediata. Sherman sugere esses traços do feminino peculiares em nossa visão ocidental.

---

<sup>161</sup> Ver imagem em anexo nº10.

<sup>162</sup> MULVEY, Laura. *Op. Cit.* 1991. p. 142. Tradução livre.

“Esse fato de que não existe um personagem independente, por assim dizer, mas somente uma concatenação de significantes, que a pessoa seja liberta — concebida, incorporada, estabelecida — pelo próprio ato de cortar fora os significantes, fazendo “dela” uma pura função de enquadramento, luz, distância, ângulo da câmera, é o que você encontra quando observa por baixo do capuz. E Sherman como *desmistificadora* está especificamente permitindo-nos e encorajando-nos a olhar por baixo do capuz, ainda que ela esteja também mostrando um tremendo salto para dentro do mito – ou seja, quer dizer para aceitar o significado como um fato finalizado, uma figura independente ou uma “personagem”.”<sup>163</sup>

O que surge nos *Untitled Film Stills*, nada mais é do que uma escolha. Essa é parte integrante da composição fotográfica, apresenta os códigos que constroem a noção patriarcal da identidade feminina. É a partir da fotografia que ela apresenta os códigos e nos é permitido o evocar de uma narrativa. Tais escolhas também estão presentes no universo feminino e moldam o comportamento das mulheres, como bem exemplifica Judith Williamson:

“As imagens de Sherman forçam sobre o observador o trazer à tona da identidade que as mulheres experienciam o tempo todo: como se o vestido sexy preto fizesse de *você* uma mulher fatal, enquanto que uma mulher fatal é, precisamente, uma imagem, ela precisa de um observador para funcionar completamente”<sup>164</sup>

Nessa fala, também aponta a importância do observador nas análises, corroborando com o nosso entendimento de que os processos ideológicos existentes por trás dos códigos referenciados, são passíveis de um rápido reconhecimento porque “*vemos um tipo de “mulher”, de feminilidade, como inseparáveis da representação literal da imagem*”<sup>165</sup>. Isso é possível, na medida em que as ideologias mascaram a nossa compreensão do real, criando uma realidade que se sobrepõe enquanto uma falsa naturalidade.

É neste processo ideológico, que a imagem enquanto produção é interpretada através de sentidos conotativos que de lá suscitam. Conotações que nos levam a pensar na

---

<sup>163</sup> KRAUSS, Rosalind. *Op. Cit.* 1999. p.110. Tradução livre.

<sup>164</sup> WILLIAMSON, Judith. *A Piece of the Action: Images of “Woman” in the Photography of Cindy Sherman*. In: (Ed.) BURTON, Johanna. *October Files – Cindy Sherman*. The MIT Press, London, 2006. p. 39. Tradução livre.

<sup>165</sup> *Ibid.* p. 40. Tradução livre.

figura feminina em uma posição sofredora, e que apela de todas as formas pelo conforto de uma figura masculina, na maioria das vezes, que dará fim a todo esse sofrer.

De uma forma geral, ao analisarmos essas doze imagens, e embora saibamos que a série completa possui setenta fotografias, as doze aqui expostas nos mostram um panorama amplo de como Sherman atua na composição de diversos sujeitos femininos, mesmo sendo uma só mulher. Utilizando esses códigos, para contrapor a existência deles em torno da imagem feminina, desmitificando a existência deles em nossa sociedade.

“De fato, as próprias fotografias de Sherman funcionam como um espelho-máscara que refletem de volta ao observador o seu próprio desejo (e o espectador posicionado sobre esse trabalho é invariavelmente masculino) – especificamente, o desejo masculino de colocar a mulher em uma identidade estável e estabilizadora. Mas, isso é precisamente o que o trabalho de Sherman nega: por um momento suas fotografias são sempre autorretratos, nelas a artista nunca aparece da mesma forma (...)”<sup>166</sup>

Ao entrarmos em contato com esses sujeitos femininos diversos, vemos a construção e, posteriormente, há o realce e denúncia crítica da composição desses estereótipos, o que nos leva a questionar a existência deste padrão único que estabelece a definição do que é ser uma mulher.

As mulheres ao serem expostas dentro dessas personagens ganham uma nova representação, assim como acontece com o universo masculino. Assim, como Sherman relatou, no início de sua carreira tentou trabalhar com imagens masculinizadas, mas os homens já possuíam tanta representatividade diversificada, em todos os meios de comunicação, que a retórica em torno deles seria inexpressiva.

Portanto, Sherman contribui, ao evidenciar estereótipos, que as mulheres existem e são diferentes entre si, tanto quanto os homens, assim como vimos a definição de gênero com Butler, não existe uma forma única que possa definir e determinar o que um gênero deve ou não fazer, vestir, falar, ou ser.

As ideologias patriarcais moldam e aprisionam as mulheres dentro de um só caminho, sendo necessária a apresentação e fragmentação dessa naturalização para que

---

<sup>166</sup> OWENS, Craig. *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*. 1983. p.75. Tradução livre.

possamos criticá-la. Em suma, seu trabalho consiste em um “impulso desconstrutivo” dessas características, uma peculiaridade intrínseca aos artistas do pós-modernismo.

### 3.2 - Júlia Ventura

A artista portuguesa, Júlia Ventura, nasceu em Lisboa no ano de 1952, iniciou sua carreira com exposições coletivas no início dos anos 1970 e, individuais nos anos 1980, sendo nesta transição que começou o desenvolvimento de novas possibilidades em seu trabalho através do campo fotográfico, culminando em uma produção que de modo geral visa questionar a representação e a autorrepresentação da identidade feminina através deste médium.

Possui uma grande variedade criativa nesta última área, elementos artísticos que na época eram praticamente desconhecidos em Portugal, como por exemplo: o questionamento e a crítica da construção e recepção da identidade fotográfica, a reflexão e investigação a partir dela sobre a representatividade, reposicionamento do espectador para com a imagem em uma exploração dos códigos ali configurados.

Produção de elementos performativos, partindo da auto referencialidade, embora não exista uma característica pré-existente em sua retórica narrativa, todas essas especificidades são inventariadas e exibidas pelo processo fotográfico, surgindo de diversas fontes, dando o tom de seu processo e estratégia artística.

Por este modo, trabalhou e ganhou destaque com exposições fora do país, principalmente em Holanda/Amsterdã, local que ainda hoje divide espaço em sua produção, juntamente com a cidade natal Lisboa.

Como já vimos, nos finais da década de 1970 a linguagem conceptual ganha terreno no decurso da História da Arte. Houve uma relação diferenciada no universo artístico, momento em que o ato fotográfico e a fotografia foram observados e colocados como meios para novas capacidades pictóricas, ampliando assim a conquista de uma postura diferente dentro das artes plásticas.

É então, na ótica da transição entre o modernismo e o pós-modernismo que o ato fotográfico reemerge e, com ele, diferentes análises críticas e teóricas alteraram todo o paradigma da representação, da simulação e da origem das imagens, enaltecendo a existência de novas leituras destas questões, tais fatores são altamente identificáveis e influenciadores sobre a produção de Ventura, assim:

“No final da década de setenta, (...) a fotografia começa a interessá-la, não como um género constituído por uma técnica e uma história própria, mas como um processo de investigação da imagem. Por esta altura o paradigma modernista começa a ser questionado desde a sua pura e simples aniquilação até a reiteração milagrosa.”<sup>167</sup>

Sua prática de trabalho abrange uma trajetória de formação de gestos performativos, movimentos que surgem nas sequências fotográficas, e ao serem lidos de forma contínua reforçam a performance, vemos assim uma ação contínua ganhar forma e espaço no decorrer de cada imagem, lembrando que o estudo da imagem e as relações existentes entre o objeto representado e o instante fotográfico são o centro investigativo de suas obras.

A fotografia, neste caso, indexa e inventaria essas ações e complementam as ambiguidades da composição da identidade, tal característica é marcante em seu discurso artístico, e como já dito, a faz em uma visão ímpar em Portugal, apesar de sua produção estar articulada com outros artistas no final dos anos 1970 e início 1980, como Cindy Sherman e Richard Prince (1949-).

Trabalhos que fomentam uma crítica dos mecanismos de representação dos novos meios de comunicação de massa, como por exemplo o cinema, e suas estratégias ideológicas, sintomas que obviamente não são indiferentes em sua obra.

Ventura, enquanto artista, não se posiciona somente no debate específico entre os elementos conceptual e o pictórico, diálogo que estava presente no período em questão, todavia há uma semelhança com a fotografia, principalmente norte americana e alemã, que ajudam a compor a elaboração de suas imagens.

Reflete, uma expressão já presente em outras e outros artistas, que não produziam no contexto europeu, mas que também buscavam interrogar a identidade e seus contornos, através destes novos médiums. Em seu caso a fotografia, e a problemática envolta na figura feminina, eram os temas que mais a aproximavam do período em que estava a produzir:

“Até a década de setenta as imagens da mulher culturalmente produzidas são esmagadoramente características de uma sociedade patriarcal. É a partir desta

---

<sup>167</sup> LAPA, Pedro. *Sem Título, Júlia Ventura*. In: *Júlia Ventura: Two Ways of Life*. Centro Cultural de Belém, 1997, p.10.

época que a mulher inicia uma desconstrução dos valores ideológicos associados à sua imagem”<sup>168</sup>

Dentro desses enquadramentos há o questionamento do próprio corpo e o gestual que o acompanha, existe nisso uma narrativa cinematográfica, como já pontuamos, e que se aproxima da produção de Cindy Sherman. Em ambas existe uma ambiguidade, que ao mesmo tempo apresenta uma linearidade, embora não exista um traço que ligue tais acontecimentos, como em uma história, em seus trabalhos. São esses gestos limpos, exauridos de qualquer outra manipulação, que intrigam, por ora serem facilmente absorvidos como reflexos dos estereótipos existentes, ora não.

Podemos destacar que o seu trabalho envolve uma diretiva do suporte fotográfico, juntamente com uma crítica da representação e da identidade, onde a foto em si atua como um processo de investigação e de novas abordagens desta própria imagem; “(...) *o seu trabalho é reconhecido como um importante contributo para a discussão da imagem (fotográfica) enquanto instrumento de exploração de questões em torno da representação e do auto-retrato.*”<sup>169</sup>

Ventura aparece nesta dissertação, e fora escolhida por tal motivo, pois também trabalha o horizonte da representação feminina, principalmente os estereótipos que envolvem esse universo, bem como as ambiguidades de ações e objetos que ligamos a elas, tal como a sexualidade e a feminilidade. Através de suas fotografias podemos mergulhar nesse panorama; ao expor essa construção de uma realidade podemos fragmentar e desconstruir os elementos que a compõe e que suscitam da imagem da mulher sobre o olhar resultante da sociedade patriarcal.

Em torno desta discussão foram também escolhidas para a análise, envolvidas organicamente no decorrer do texto, três séries, selecionadas por terem um elemento em comum em todas elas: o uso da rosa. Segundo Ventura<sup>170</sup>, tal flor é incorporada enquanto objeto dotado de forte “peso simbólico”, embora não coloque nem afirme uma interpretação subjetiva para ela. “*Ela está lá, pensei que faria sentido utilizá-la, e certamente tem uma*

---

<sup>168</sup> *Ibid.* p.19.

<sup>169</sup> FERNANDES, João. LOOCK, Ulrich. *Júlia Ventura: Marcar Imprimir Expor*. Catálogo exposição. Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2004, p.5.

<sup>170</sup> Informações obtidas em entrevista com a artista Júlia Ventura, por carta, em 15/08/2017. Documento em anexo nº2.

*influência na interpretação do trabalho (...) ”, atua, portanto, como auxiliar da postura da artista em cada fotografia, e que representa para nós uma certa feminilidade.*

Desta forma, as séries escolhidas são: *Cinq études Pour L'Élimination de L'Altérité* (1985)<sup>171</sup>; *From Here to Eternity* (1983)<sup>172</sup> e *Traits d'esprit* (1982)<sup>173</sup>. Ainda, sobre elas e suas designações, Ventura reforça<sup>174</sup> que “os nomes das séries foram inspirados não só em leituras, como até em títulos de filmes”, como aqui referenciamos, embora sejam influências são utilizadas e adaptadas por ela de forma não literal.

Pensando tais questionamentos, que compõem a série *Cinq Études Pour L'Élimination de L'Altérité*<sup>175</sup>, o nome sugere a composição de “cinco atitudes para eliminação da alteridade”. Alterações ocorrem na gestualidade que tenta fragmentar as peculiaridades existentes entre o eu da fotografia, e o outro que a observa, temos a evidência que há uma necessidade de eliminar essa dependência entre os dois polos da relação.

Será então uma ironia e ambiguidade criada pela própria artista? Uma vez que ela constrói uma realidade, mas ao mesmo tempo deixa que suscitem elementos para que o observador construa a sua, a partir dos códigos dados, às vezes de forma clara, outras mais sutis. Há a noção evidente que evoca uma relação interpessoal, ao mesmo tempo em que põe em xeque a eliminação deste ato de se colocar no lugar do outro.

Já em *From Here to Eternity*<sup>176</sup>, há um forte jogo entre a câmera e o olhar, parece que os movimentos estão sincronizados e preocupados com aquele que observa. A rosa parece centrar a relação entre a vida e a morte, indo dali para a eternidade, Ventura aparece nesta ação arrancando pétala por pétala<sup>177</sup>, ao mesmo tempo que parece provocar em seu ato o *spectator*. Como já dito, são trabalhos que partem da auto representação, embora não direcionem para a subjetividade da artista, mas sim para um confronto para com o espectador.

O conjunto diversificado das poses que aqui encontramos, são associáveis com inúmeras situações familiares, pois são códigos já estão estruturados socialmente, na maioria

---

<sup>171</sup> Ver imagem em anexo nº13.

<sup>172</sup> Ver imagem em anexo nº14.

<sup>173</sup> Ver imagem em anexo nº15.

<sup>174</sup> Informações obtidas em entrevista com a artista Júlia Ventura, por carta, em 15/08/2017. Documento em anexo nº2.

<sup>175</sup> Ver imagem em anexo nº13.

<sup>176</sup> Ver imagem em anexo nº14.

<sup>177</sup> Ver imagem em anexo nº16.

dos casos. A pose, os gestos e os outros elementos são os elementos pictóricos iconográficos que configuram uma verdadeira estratégia de construção de identidade, atuando para uma plena comunicação com o observador.

Segundo Ventura<sup>178</sup>, o foco das imagens sempre no ângulo frontal, onde aparece sutilmente seu busto e as mãos “*refere para o retrato histórico, e são o que nos afecta em termos físicos de forma mais primária*”. Uma transposição de uma “*iconografia comum*” que possibilita uma interpretação e conhecimento mais fáceis, em um primeiro momento.

O título também evoca o livro homônimo do autor James Jones de 1951, e posteriormente transformado em filme, com direção de Fred Zinnemann, em 1953. O filme possui cenas de amor, beijos e sexo, entre os atores principais, que causaram grande choque no ano de lançamento do filme.

Relacionamos o ato de Ventura, de desfolhar a flor, justamente com essa destruição dos estereótipos morais e conservadores, assim como o filme o fez para a época, ao despedaçar a rosa, ela despedaça também sua simbologia consolidada de uma pureza inata da virgindade feminina.

Em *Traits d'esprit*<sup>179</sup>, vemos um conjunto de fotografias em que o estado de espírito altera-se mediante cada imagem. Espirituosidade que pode ser adjetivada de diferentes formas, como alegria, jovialidade, graça, entre outras, e é exatamente essas passagens de sentimentos que podem ser observadas nesta série.

Em seu início<sup>180</sup> podemos sentir uma certa angústia pela postura corporal e a torção do pescoço, que indicam uma inquietação; na sequência já vemos uma estrutura muito diferente, um olhar suave, um toque delicado nas rosas que estão junto ao peito, a boca entreaberta de modo natural mostram uma forma meiga que nada lembra a primeira ação.

Já na terceira fotografia<sup>181</sup>, há novamente uma mudança brusca dos gestos, seria o ápice do envolvimento que teve início no ato anterior, agora os olhos e a boca demonstram um claro movimento de deleite, como se a angústia da primeira fotografia não tivesse acontecido. Aqui, a expressão da espirtuosidade encarna a sua melhor definição, a alegria e

---

<sup>178</sup> Informações obtidas em entrevista com a artista Júlia Ventura, por carta, em 15/08/2017. Documento em anexo nº2.

<sup>179</sup> Ver imagem em anexo nº15.

<sup>180</sup> Ver imagem em anexo nº17.

<sup>181</sup> Ver imagem em anexo nº26.

o humor são evidentes, e ainda o ato de trazer as rosas para cima demonstram uma contração corporal que indica um pleno êxtase.

Suas fotografias de um modo geral, partem sempre do princípio da ambiguidade e da apropriação, principalmente de elementos da própria história da arte, como por exemplo referências ao Maneirismo e ao Barroco, além de utilizar diversos outros códigos sociais, como: a história da imagem, o cinema, a vida cotidiana e suas relações sociais e culturais, são algumas das situações que afloram no cerne de suas composições.

Ao olharmos para qualquer um dos conjuntos de fotografias<sup>182</sup> conseguimos observar essa narrativa que se assemelha a frames de um filme qualquer, e nos passa a sensação de um ato contínuo que vai além de uma só fotografia. Segundo Ventura<sup>183</sup>, nas séries *“a presente ideia da narrativa, embora evoquem essa expressividade de forma não linear e desconstruídas.”*

Alguns desses elementos são imediatamente identificáveis, dialogam com a construção de uma identidade, revelando muito mais do que um interior pré-existente da figura da artista. A crítica está presente e revela-se na identidade da própria imagem, expondo e encarando estes códigos como intermediários de uma narrativa que temos como referência cultural masculina dominante em nossa sociedade ocidental.

Sua produção não tem uma forma definida, sendo o procedimento de realização do trabalho muito mais importante que o resultado final da fotografia. O fazer exige uma intimidade com o material, uma apuração da técnica, com isso, temos a introdução do elemento tempo, que se mostra significativo e ganha destaque nesta obsessão pelo processo.

São exploradas diferentes experiências do observador, assim ela assume uma atitude crítica na construção e recepção destas imagens, pois ela joga para com o espectador ao fazê-lo procurar os códigos ideológicos, marcas e expressões ali presentes. Ao mesmo tempo manipula a postura corporal dentro da própria imagem, transpondo essa para além da forma circunscrita e limitativa da moldura, dando a noção de um corpo presente e ausente simultaneamente no instante fotográfico.<sup>184</sup>

---

<sup>182</sup> Ver imagem em anexo nº13, nº14 e nº15.

<sup>183</sup> Informações obtidas em entrevista com a artista Júlia Ventura, por carta, em 15/08/2017. Documento em anexo nº2.

<sup>184</sup> Ver imagem em anexo nº17.

“(…) Em suma, fica a dúvida de que ela seja só uma, ou duas, ou mais. E é uma dúvida que a fotografia formula, pois é a fotografia que a constitui e a repete, é a fotografia que a corta aos bocados e a divide de si própria, é a fotografia que a trunca, elide o seu torso e torna invisível o corpo dela, na sua integridade e na sua nudez. É a fotografia que no-la dá ou no-la tira, a entrega e a leva. É a fotografia que faz dela uma e duas, e nenhuma ou mais.”<sup>185</sup>

Ao jogar com os limites da própria foto, neste ato performativo diante da câmera ela acaba por interrogar o significado ontológico da fotografia, das construções da imagem e, sobretudo, da imagética do feminino. O que ela é? Ou quais os padrões devem ser seguidos para o uso desta técnica? A fotografia é apenas a captação do instante imediato, ou pode ser usada justamente para além desta?

Ela então desafia o padrão base de captura de uma realidade estática, como a fotografia é geralmente vista, e a aproxima de uma ação contínua, resultado de uma pluralidade de movimentos em diferentes momentos, composições, sobreposições, profundidade, luz e sombra<sup>186</sup> em um diálogo conflitivo e questionador dessas próprias representações.

A partir do enquadramento da imagem, vemos uma parte do corpo, ou um gesto quase a margem dos seus limites, uma sombra, entre outros elementos, que deixam a sugestão do que pode ser visto, ou não. Suscitando a composição do sistema Barthesiano, aqui o *Operator* cria e revela uma relação possível entre o que vemos e o que imaginamos.

A fotografia ao evidenciar uma série de possibilidades de composição do real, ou nos aproximar daquilo que visualmente é mais tangível e próximo do visual imediato, cria um hiato entre o que vemos e o que pensamos ver, fora deste enquadramento, sugerindo características fragmentadas em elementos distintos que precisam ser lidos por aquele que contempla para que possamos construir uma realidade a partir deles.

A relação entre luz e sombra aparece evidente nas séries *Traits d'ésprit* (1983) e *From Here to Eternity* (1983), por serem fotografias em preto e branco esse contraste aparece de forma mais evidente e realça os detalhes das ações. E justamente essa relação tonal que dá contorno à fotografia. Detalhes são realçados na imagem, como o olhar penetrante,

---

<sup>185</sup> ARMSTRONG, Carol. *Júlia Ventura. Fotografias*. In: *Júlia Ventura: Two Ways of Life*. Centro Cultural de Belém, 1997, p 68.

<sup>186</sup> Ver imagens em anexo nº18 e nº19.

representado pelo contraste da pupila<sup>187</sup>, que nos é apresentado, e que ganha destaque dentro dessa composição.

“(...) então o realce da pupila do olho nesta imagem é o microcosmo perfeito da fotografia (...). Orientado para o centro do olho que vê e administra a luz – a parte do olho que se dilata e retrai, que recebe e trava a luz -, o realce dessa luz marca o olho – e o rosto do qual ele faz parte – como um objeto de visão. (...) A fotografia é feita disto. É através disto que ela é pontuada (Roland Barthes). *Ela é feita disto*, e através disto ela é pontuada e dividida – o seu rosto profundo e em branco, a sua flor que aparece e desaparece, e os seus dedos-signos imóveis. Feita de escuro e luz, de preto e branco, da sombra mais escura e do vislumbre mais claro.”<sup>188</sup>

Já em *Cinq Études Pour L'Élimination de L'Altérité* não é o sombreado que ganha e dá vida às fotografias, mas sim o excesso de luz, que faz emergir todos os detalhes, seja do rosto, ou do corpo da artista, corroborando para uma maior riqueza de detalhes. Quando temos a luz incidindo de forma quase artificial sobre ela, nenhum detalhe fica escondido da leitura do olhar.

Anteriormente afirmado, o elemento que liga cada uma das séries é a rosa, e a posição que tal flor adquire em uma certa mutabilidade enquanto objeto que interage com o sujeito, e que caracteriza diversos entendimentos iconológicos, ligados intrinsecamente ao sujeito feminino na grande maioria dos casos.

Assim como a historiadora de arte, crítica, fotógrafa e professora norte-americana Carol Armstrong reforça, citando uma frase do poema *Sacred Emily* da poetisa norte-americana e feminista Gertrude Stein: “*Uma rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa...é um punho*”<sup>189</sup>.

Ao fazer essa associação, surge o punho, ele é um elemento importantíssimo e que ganha destaque, principalmente por aparecer de forma acentuada em *Cinq Études Pour L'Élimination de L'Altérité*, visto por nossa interpretação, como um objeto que sugere uma dialética que contrapõe a leveza, delicadeza e sentimentalidade da rosa.

---

<sup>187</sup> Ver imagem em anexo nº20.

<sup>188</sup> ARMSTRONG, Carol. *Op. Cit.* 1997, p. 77 e 78.

<sup>189</sup> *Ibid.* p. 67.

O ato de colocar as mãos em forma de combate, e a ligação deste com o feminismo, surgiu em uma propaganda de guerra<sup>190</sup> realizada pelo artista gráfico norte-americano J Howard Miller (1918-2004), para incentivar que as mulheres começassem a trabalhar nas indústrias americanas, suprimindo a ida dos homens para lutar na guerra.

A performance com as mãos é um dado sempre presente em todas as fotografias, elas parecem ditar o comportamento e a organização do ambiente ali construído. As mãos atuam como uma linguagem que compõe o estado de espírito e ora corrobora, ora diverge, com o rosto ou com o objeto que é utilizado.

Os dedos surgem como elementos independentes, mas reforçam também as expressões faciais, e indicam o estado de espírito, mesmo que esse não seja claro nestas referências. Existem momentos de delicadeza, onde o segurar da rosa são extremamente sutis, como se ela fosse um objeto de muito valor sentimental, outros em que atua como um apoio moral e que segura a força do pensamento, ou até mesmo foge ao controle da ação e parecem pender para outros elementos.

Assim sendo, em alguns momentos essas articulações das mãos são tão expressivas, marcantes e autônomas do restante que ali acontece, mas relacionam-se. Nos faz sugerir, ao adentrarmos na imagem através da escuridão, que as mãos não são da artista, o que nos deixa em dúvida sobre a existência de um terceiro elemento que esteja a interagir com ela, como sugere esta fotografia da série *From Here to Eternity*.<sup>191</sup>

Analisemos minuciosamente essa imagem de Ventura<sup>192</sup>, nela podemos ver a relação entre as duas unidades (o punho e a rosa), sua mão direita agarra três botões de rosa, que estão em um estado desabrochado, suave e delicado, o que contrapõe a força e tensão presentes no punho posição que remete a uma luta corporal, ato instintivo daquele que defende a si próprio. Há uma tensão entre os dois movimentos, temos a feminilidade que emana da flor e da nudez, que desaparece se focarmos atenção apenas a forma que estão sendo seguras.

Já nas outras séries *From Here to Eternity* e *Traits d'ésprit*, essa mesma mão agora não agarra, mas sim segura a rosa em um movimento muito mais delicado e orgânico com o

---

<sup>190</sup> Ver imagem em anexo nº9. Cortesia do Museu Nacional de História Americana.

<sup>191</sup> Ver imagem em anexo nº22.

<sup>192</sup> Ver imagem em anexo nº23.

rosto, sugerindo um ato indefeso, enternecido e amistoso<sup>193</sup>, como se fosse uma mulher apaixonada à espera. Aqui, vemos presente todos os estereótipos dessa feminilidade exacerbada em conjunto. Diferentemente da fotografia anterior, onde o punho contrasta com o símbolo da flor, aqui<sup>194</sup> eles estão em sintonia para caracterizar esse clichê.

Ainda nesta imagem, a gestualidade corporal é reforçada pela fisionomia da própria artista que aparece com um rosto sereno, quase sem nenhuma expressão. Face que atua como um elemento solto que não pende nem para a suavidade da rosa, muito menos à agressividade do punho cerrado. Os olhos e o rosto estão voltados para cima, em uma performatividade que remete a um ato de súplica, podemos relacionar também com um apelo a algo divino, como em uma oração.

O ato de agarrar as rosas junto ao peito e este olhar direto aos céus, nos dá a sensação de que ela esteja a esperar por algo, seu rosto continua envolto em uma quase neutralidade, pois não nos deixa transparecer nem que seu apelo foi atendido, ou não, deixa-nos na dúvida se há uma resolução.

Dentro da sequência narrativa das imagens pertencente desta série *Cinq études Pour L'Élimination de L'Altérité*, o mesmo padrão mutável ocorre tanto na ação gestual das mãos e do rosto, quanto do próprio corpo.

Na segunda fotografia desta mesma série, são as clavículas, o elemento que salta aos olhos, como o *punctum* que Barthes referia. Agora em uma postura que foge da neutralidade anterior, o corpo parece sair do estado de tensão que se encontrava, ao mesmo tempo em que retrai para expandir esse sentimento de alívio, reflexo que salta aos olhos através do *punctum*. O rosto deixa transparecer um relaxamento, como se estivesse soltando o ar em alívio ao atendimento de seu pedido. Ao lermos a série toda em narrativa fílmica, podemos melhor perceber o contraste que há entre a primeira fotografia e as demais.

Esse destaque para o corpo da artista, e especificamente a região dos ombros pode ser ligada à teoria de Barthes, quando este reclama a existência de um terceiro sentido conotativo dentro da fotografia. Subjetivo e do campo da significância, esse elemento atua como uma característica entre a expressão e o disfarce, algo que tentamos perceber ou descrever, mas que sempre realça apenas uma tentativa, uma individualidade teórica.

---

<sup>193</sup> Ver imagem em anexo nº24.

<sup>194</sup> Ver imagem em anexo nº25.

Evidenciamos então o *punctum* em cada uma destas fotografias, uma de cada série: sua expressão corporal<sup>195</sup>; o revirar dos olhos e a saliência da língua fora da boca<sup>196</sup>; o olhar inquisidor para o *spectator*<sup>197</sup>, todos eles sobressaem ao simples referencial iconológico ou simbólico.

Todos eles saem da possibilidade de um entendimento fechado ou narrativo com um início, meio e fim, e desagua no campo obtuso do infinito da linguagem, onde não conseguimos absorver ou determinar o seu surgimento, são ações que simplesmente saem da fotografia em direção aos nossos olhos, sem que haja qualquer significado, ou nas palavras de Barthes “um significante sem significado”, deste modo é praticamente impossível nomear esse terceiro sentido.

“Como diz a artista o olhar do fotógrafo deve ser objetivo, a sua presença não pode ser sentida. Os formatos amplos, a preto, a branco, apresentam, sempre o rosto ou o busto da artista acentuando a importância das variações a que o tema é submetido. Esta objetividade na manipulação do médium pretende apagar as marcas de qualquer subjetividade e realizar um trabalho de inquirição da imagem deixando a verosimilhança com a realidade revelar uma dimensão narrativa de que as fotografias configuram momentos de uma sequência.”<sup>198</sup>

Em todos os trabalhos, aqui referenciados, uma especificidade só ocorre na série *Cinq études Pour L'Émination de L'Altérité*, o transparecer do busto nu, uma perspectiva que apela os sentidos para além do limite da fotografia, cria-se uma hipótese que tentamos decifrar sobre o que estará na continuidade da foto, será uma indicação à nudez, ou um ato efetivamente concretizado?

Implica uma série de argumentações para a compreensão do corpo feminino, e principalmente a discussão de sua sexualidade. Embora, como já salientamos, não saibamos se ela está ou não nua, essa fronteira entre a realidade do fotográfico joga com o imaginário de quem a observa. Como também a vulnerabilidade do corpo, estamos acostumados a ver inúmeros exemplos na história da arte de nus femininos, caráter quase sempre relacionado à

---

<sup>195</sup> Ver imagem em anexo nº17.

<sup>196</sup> Ver imagem em anexo nº26.

<sup>197</sup> Ver imagem em anexo nº27.

<sup>198</sup> LAPA, Pedro. *Op. Cit.* 1997, p.14 e 15.

sexualidade, mas que não deixa de caracterizar o feminino como vulnerável aos estereótipos heteronormativos.

Havemos de destacar, os dois elementos que já analisamos, tanto a rosa, presente em todas as séries, e a nudez em uma, são traços da feminilidade e sempre relacionados ao campo sentimental da mulher, por esses estereótipos sociais já referidos. Ventura, ao produzir tais imagens nos apresenta um contraste muito claro no que diz respeito a normatividade envolta na figura feminina.

Ela tem sempre o cabelo muito curto, característica geralmente associada ao gênero masculino, a mulher que opta pelo cabelo extremamente curto, como é o caso é sempre julgada por perder a sua feminilidade, que implicam também a sensualidade e sexualidade envolvidas nesta composição física.

Como também afirma Carol Armstrong, Ventura “quebra o clichê” ao não conseguirmos associar o gesto, à flor e o cabelo curto como uma unidade de representação feminina, são vistos em nossa sociedade machista e patriarcal como elementos socialmente distintos para a composição geral do ideal de mulher.

Esse tipo de imagem nos faz questionar a própria ideia de gênero. O que podemos classificar como feminino ou como masculino? Quais signos estão estampados a ferro em nossas mentes que nos moldaram até aqui, e que precisam ser desconstruídos? Carol Armstrong, em sua análise sobre a obra de Ventura, observa essa mesma relação e (des) construção de gênero, e corrobora com o nosso pensamento quando diz: “(...) *Mas o que significa ser “uma” rapariga?(...)*”<sup>199</sup>

Assim, há o questionar que surge dessas imagens, quais características podem ser classificadas como femininas? Será que somente por ter o cabelo curto a mulher pode perder essa noção? São somente os atributos físicos ou elementos externos, como acessórios ou maquiagens que compõem uma aura feminina?

Após ter o alívio estampado na segunda imagem<sup>200</sup>, a terceira<sup>201</sup> e a quarta<sup>202</sup> deixam realçar claramente este sentimento, um estado de satisfação que advém dos traços

---

<sup>199</sup> ARMSTRONG, Carol. *Op. Cit*, 1997, p.68.

<sup>200</sup> Ver imagem em anexo nº28.

<sup>201</sup> Ver imagem em anexo nº29.

<sup>202</sup> Ver imagem em anexo nº30.

faciais, juntamente com uma mudança na gestualidade das mãos. As rosas não estão mais confinadas como um objeto auxiliar para a angústia sentida, mas libertam-se do peito como se estivessem sendo oferecidas para nós observadores, como um gesto de gratidão.

A seguir, as rosas voltam e encontra-se ao peito, não mais de forma una e forçada como na primeira fotografia, agora possuem uma individualidade, conseguimos perceber de forma mais evidente o número de rosas (três); a mão ao peito não carrega mais uma força postural, agora com a palma aberta sentimos a suavidade do toque, um leve encostar que coloca o sujeito feminino retratado e o objeto em sintonia. Aqui também vemos pela primeira vez um gesto interpretado e consolidado em um sorriso, ainda que não pleno, mas que nos mostra o fim da angústia sentida na primeira fotografia.

Na última representação<sup>203</sup>, vemos o retorno da primeira postura, de forma diferenciada, após passar por todos os estágios desta narrativa, a força psicológica constituída pela força física no contato com as rosas, volta de maneira muito mais postada.

Isso coloca uma mudança de comportamento entre o primeiro retrato e o último, nesse sentimos um ato de proteção para com as rosas, como se ela estivesse consciente dos problemas que passou, mas está com um olhar mais seguro e fixo. Ela resguarda as rosas, com uma tendência quase maternal em proteção aos acontecimentos passados.

“Séries como *Cinq études Pour L'Émination de L'Altérité* (...) explora, uma gestualidade aproximável a outros períodos históricos como o Barroco e, no caso de algumas fotografias isoladas, ao Maneirismo. Não se trata, contudo, de estabelecer uma significação excêntrica através do subterfúgio da referência a outra época ou estilo. O que talvez de um modo ainda mais nítido exibem estes trabalhos é o irrepresentável que os gestos e poses inscrevem como anterioridade a qualquer codificação historicamente determinada, até porque a sua descodificação não é o mais relevante.”<sup>204</sup>

Essa leitura pode e deve ir além destas interpretações, o que é apontado e relacionado dentro de seus trabalhos é a relação existente com quaisquer outros códigos envolvidos na história da arte. Peculiaridade elementar que sobressai na obra de Ventura, ela não determina uma realidade em suas ações, o que importa são as possibilidades do simulacro em adequar-se a estratégias de um real. Acaba por revelar justamente o conflito

---

<sup>203</sup> Ver imagem em anexo nº31.

<sup>204</sup> LAPA, Pedro. *Op. Cit.* 1997, p.16.

entre o reconhecível e o não reconhecível, ou o terceiro sentido como nomeia Barthes, é este o princípio norteador de seus trabalhos.

São todos esses sentidos de conotação que vemos presente em sua abordagem, gestos que os dão margem para relacionar com diversos outros momentos, sejam eles, históricos culturais, sociais, políticos, etc. Como vimos no capítulo dedicado a fotografia, existem seis diferentes tipos de conotação que são identificáveis.

Destes os que são mais evidentes e norteiam o trabalho de Ventura é a *pose*, ela revela sempre os estereótipos contidos em suas atitudes dentro do ato fotográfico, além é claro da conotação pelo *objeto*, que carrega consigo, e induz através dele a associação de outras ideias e símbolos. Assim, Barthes corrobora sobre a *pose*:

“(…) É a própria pose do modelo que sugere a leitura dos significados de conotação: juventude, espiritualidade; pureza: a fotografia, evidentemente, só é significante porque nela existe um conteúdo de atitudes estereotipadas que constituem elementos cristalizados de significação (...). Como já dito, a pose não é um procedimento especificamente fotográfico, mas é difícil não mencioná-la, já que seu efeito resulta do princípio analógico que é a base da fotografia (...).”<sup>205</sup>

Já sobre o *objeto*:

“É necessário atribuir uma importância especial ao que se poderia chamar a pose dos objetos, pois o sentido conotado surge, então, dos objetos fotografados (seja porque esses objetos tenham sido artificialmente dispostos diante da objetiva – se o fotógrafo dispôs de tempo para isso – (...)) (...) O interesse está no fato de que esses objetos são indutores comuns de associações de ideias (biblioteca = intelectual) ou, de maneira menos evidente, verdadeiros símbolos (...).”<sup>206</sup>

Ainda podemos ver também o sentido conotativo da *sintaxe*, quando observamos a séries de um modo único como se fosse a narrativa de um filme, nesta interpretação a constituição de uma sequência gera um encadeamento diverso daquele se somente observarmos cada foto em sua individualidade.

---

<sup>205</sup> BARTHES, Roland. *Op. Cit.* 1982, p. 16 e 17.

<sup>206</sup> *Ibid.* p.17.

Em outro momento<sup>207</sup>, vemos poses já não tão fáceis de serem reconhecidas em nossos estereótipos, um olhar penetrante pode simbolizar uma força de espírito, mas não só, podem indicar o olhar fixo em algo que nos foge do enquadramento e que abre uma infinita interpretação.

Por sua vez, exigem uma leitura complexa, e que nos conecta com a materialidade e o instante fotográfico enquanto captação imediata da realidade. Esses gestos que fogem e são dificilmente reportáveis a uma só categoria possibilitam a associação não só com a fotografia, mas principalmente com uma “retórica gestual” da própria pintura.

“(…) E essa liminaridade (...) remete precisamente para as duplas faces e os múltiplos lados, a ambidextria e a ambivalência, a não-unidade do corpo, do ser e do signo. Decorre, pois, da essência que seja uma mulher a caracterizar-se a si própria, à relação dela com o seu corpo, à relação do corpo dela consigo próprio à relação dela com o signo, e à relação do signo consigo próprio, assim de um modo duplo e intermédio. Aliás, dado que a essência é uma coisa-em-si, decorre da não essência. Decorre da diferença dela, Da diferença dela em relação a si própria.”<sup>208</sup>

Enfim, em suas fotografias vemos a busca por uma identidade, que claramente evidencia os contornos de um “ser” feminino. Ventura por ser mulher, utiliza elementos que evocam em um primeiro momento a feminilidade, como a nudez, a delicadeza dos gestos com as mãos e as rosas, e posteriormente também chocam com o estereótipo desta feminilidade que é o cabelo curto, ou a mudança do gestual das mãos para uma postura mais rígida e a ausência de ornamentos, como maquiagem ou adereços.

Consequentemente, ela acaba por questionar o que é essa feminilidade, ou quais detalhes podem ser caracterizados por essa denominação? Será que o cabelo curto a faz menos mulher? A sugestão de uma nudez a deixa em posição vulnerável? A performatividade utilizando a rosa em contraste com o punho realçam uma luta feminista ou apenas uma referência ao símbolo que é sempre ligado ao feminino?

Um exemplo deste confronto, que passa do icônico para o simbólico, é claramente visto nas três séries aqui analisadas, que nos traz um elemento ligado sempre à mulher e ao amor romântico, e que conjuntamente deixa transparecer a sua nudez, mesmo que revelada

---

<sup>207</sup> Ver imagem em anexo nº32.

<sup>208</sup> ARMSTRONG, Carol. *Op. Cit.* 1997, p.77.

apenas pelos ombros desnudos, até contrapô-los com outras posturas, como por exemplo, os punhos cerrados, que diferentemente das rosas e da delicadeza intrínseca a este elemento, nos transmitem uma força física; ou então, os cabelos extremamente curtos que jogam contra o estereótipo da mulher sensual e atraente.

Elementos que como visto estão presentes nas três séries escolhidas para análise, “(...) poses e gestos carregados de emoção, mas que nunca nos deixam perder de vista o facto de todas essas emoções serem cuidadosamente encenados para a fotografia”<sup>209</sup>. Os estereótipos são indagados e não concebidos meramente como dados pré-formatados de nossa sociedade, mas sim colocados em reflexão através deste médium.

---

<sup>209</sup> FERNANDES, João. LOOCK, Ulrich. *Júlia Ventura: Marcar Imprimir Expor*. Catálogo exposição. Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2004, p.5.

### 3.3 Rosângela Rennó

Rosângela Rennó é uma artista brasileira, nascida na cidade de Belo Horizonte, em 1962; formada em Arquitetura pela Universidade Federal de Minas Gerais, em 1986; Artes Plásticas pela Escola Guignard ainda em Belo Horizonte, em 1987; e Doutora em Artes pela Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo, em 1997.

As experiências do cotidiano, traços de uma memória social, as formações das identidades, da geografia, do tempo, entre outras particularidades, são termos reconhecíveis e que suscitam de formas diferentes no decorrer de suas produções.

Em seus trabalhos há sempre uma preocupação com o espectador, a impressão do público torna-se parte preponderante no jogo entre ela e a obra; o resgate de uma memória, em que, os personagens são pessoas comuns como aqueles que observam<sup>210</sup>. Assim como, na série que será estudada nessa dissertação, esse fluxo de partida e retorno compõe a o objetivo específico da realização, com isso:

“(…) A originalidade de seu caminhar profissional reside no fato dela expressar-se principalmente por meio da fotografia, raramente produzida por ela mesma e, sim, pacientemente coletada e reunida ao longo do tempo: desde o fim dos anos 80, a artista trabalha em torno dos arquivos e do valor simbólico a eles atribuído.”<sup>211</sup>

Segundo, o crítico e curador brasileiro, Paulo Herkenhoff (n.1949), a compreensão realizada por Rennó sobre o significante “fotografia” é o ponto chave para entender também a ligação da arte contemporânea com o médium fotográfico. Rennó, através dos materiais fotográficos de que faz uso em seus trabalhos artísticos, realiza uma crítica dos códigos de transmissão da imagem; compondo uma análise antropológica e sociológica que culminam, no que ela denomina, como um “desejo de mudar a realidade”.

Através de pessoas, situações e elementos diversos do cotidiano, que são buscados e selecionados em diversas fontes e atuam em um sistema de representação, Rennó elabora

---

<sup>210</sup> Ver imagem em anexo nº33 e nº34.

<sup>211</sup> BIASS-FABIANI, Sophie. *Rosângela Rennó: mémoires réfléchies*. In: Revista Turbulences. Número 50. Clermont-Ferrand (França), janeiro-março de 2006, p. 3-6.

a emissão de novos códigos, tanto de emissão, quanto da recepção dessas imagens. Podemos afirmar que o seu trabalho, por essa peculiaridade, transforma-se nessa “chave metalinguística” que descodifica tanto a arte contemporânea, quanto a própria fotografia.

Evidenciando, desta forma, uma reflexão crítica de vários campos, não só o material, como também o “psicológico, o social e o cultural”. Rennó inverte o sentido no ato de fotografar ao resgatar esse material, e com isso, acaba “problematizando os modos de circulação e apropriação do objeto fotográfico como objeto de desejo.”

É a “revelação da fotografia”, não o ato de fotografar, que importa no trabalho, essa tem início no resgate de seu suposto fim; um processo que altera o ciclo de vida tradicional da imagem e precisa constantemente ser reaberto.

Ou seja, a sua prática diante a fotografia inverte o modelo de Barthes, que tradicionalmente veicularia as figuras do *Operator* e do *Spectrum* que geram por fim a foto, contemplada pelo *Spectator*. Para Rennó, o início está em sua posição de *Spectator*, e com isso, a importância está centrada no *Studium* e no *Punctum*.

Como também afirma Henkenhorff, dentro da relação Barthesiana e a prática de Rennó, a noção e importância do *Studium* ao selecionar esses materiais. O *Studium* se faz altamente presente, ao enfrentar os limites da potência da foto diante da experiência.

“Na episteme de Rennó, a fotografia é mais studium que punctum. Se uma fotografia não poderia ser transformada filosoficamente, como disse Barthes em *A câmara clara*, Rennó isola imagens e objetos encontrados para construir um cogito da fotografia. O studium de Rennó não é gosto, como definido por Barthes, mas conceito. Sua obra, não sendo sobre nem se constituindo sob a filosofia, seria uma filosofia em si mesma estabelecida na empiria do processo de reconfiguração do discurso do meio “fotografia”. Seus imprevisíveis resultados fotográficos decorrem da consistência dos conceitos. Rennó não busca se sustentar através do potencial técnico em imagem (como as alterações digitais pós-produção) nem do sublime e do estranhamento. Sua arte reitera reflexões críticas sobre o dispositivo social, psíquico e cultural da fotografia”<sup>212</sup>

A utilização que Rennó faz do material fotográfico não é uma ação convencional, o resgate de materiais de diferentes fontes arquivísticas coloca o seu trabalho em um protagonismo singular. Ao inverter a lógica tradicional deste ato acaba por desenvolver

---

<sup>212</sup> HERKENHOFF, Paulo. *Rosângela Rennó a filosofia da instituição fotográfica*. No prelo. p. 2.

inúmeras possibilidades, como já dito, principalmente no modo de recepção e produção destes materiais. Há o resgate do ato fotográfico ao apropriar e redirecionar os elementos que encontra, estabelecendo um novo ciclo para estas fotografias, que já se encontravam à margem do sistema.

Busca compreender a perda do valor simbólico da fotografia, imagens que já estão “mortas” são resgatadas e ganham uma nova vida. Desta forma, a construção de seus retratos advém de um olhar pré-existente, especificidade material que aparece como sua preferência e característica principal de seu trabalho. Definindo um processo artístico em um olhar através de outro olhar, e que ao mesmo tempo abre-se para novos horizontes.

A fotografia enquadra-se enquanto arquivo onde a questão da memória molda o trabalho de Rennó. A série que será analisada adiante *Cerimônia do Adeus (1997-2003)*<sup>213</sup>, que em 2017 completa 20 anos, advém como resultado de um de seus projetos intitulado *Arquivo Universal*, iniciado em 1992.

*Arquivo Universal* caracteriza-se pela recuperação de arquivos privados, séries de fotografias, recortes de jornal, arquivos de instituições, entre outros inventários de imagens, elementos distintos, mas que contribuem como um todo para a manutenção desta memória subjetiva de identidade e intertextualidade.

Rosângela Rennó não fotografa, portanto, não pode ser classificada enquanto fotógrafa. O que ela realiza é uma apropriação de fotos dessas diversas fontes, dando um novo sentido a elas, seja alterando, reorganizando ou expondo de forma distinta cada uma delas, quase uma recuperação arqueológica destes elementos, que em termos de resgate da memória poderiam compor facilmente um álbum de família<sup>214</sup>.

“As fontes de inspiração (...) são matérias-primas para a reconstrução do que é tomado para si e originam as diferentes séries (...) Sua arte, enfim, se apropria de imagens trabalhadas em outros planos”<sup>215</sup>

E ainda:

---

<sup>213</sup> Ver imagem em anexo nº35.

<sup>214</sup> Ver imagem em anexo nº36 e nº37.

<sup>215</sup> RENNÓ, Rosângela. *O arquivo universal e outros arquivos*. Cosac Naify, São Paulo.

“Há uma sentença que se repete quando se fala em Rosângela Rennó: “A fotógrafa que não fotografa”. Mas não foi, e nem é, sempre assim. A artista passou a ser reconhecida dessa forma a partir do momento em que decidiu deixar de fotografar, substituindo o ato fotográfico pela apropriação de imagens já existentes. Isso foi em meados da década de 1980, quando ainda vivia em Belo Horizonte e começou a trabalhar com imagens encontradas em álbuns de retratos. Esse primeiro impulso arqueológico deu origem à série Pequena ecologia da imagem”<sup>216</sup>

Ao não fotografar, mas sim confiscar e reutilizar produções já existentes, ela evita deixar que esse material se esgote. Recupera não só as personagens que ali se encontram, mas também a técnica analógica (questão evidente na série a *Última Foto*), ou seja, um trabalho para além do campo artístico, mas também arquivista e histórico. Como artista ela trabalhou e trabalha “(...) ao longo das décadas seguintes sobre a memória, a identidade e seus apagamentos”<sup>217</sup>, que por fim ajudam a problematizar a história social da fotografia.

“Hoje podemos falar de uma *desaparição da fotografia*. Trata-se de uma desapareção paradoxal, de algo que justamente foi criado para registrar o que potencialmente logo desaparece. A fotografia em papel guardava uma presença, uma densidade (...). As potencialidades artísticas da fotografia analógica certamente nunca foram tão exploradas antes da fase de sua desapareção. É como se, diante de seu fim, a fotógrafa analógica se tornasse ainda mais eloquente como uma metáfora ambígua de nossa memória, que é sempre inscrição da presença e de seu apagamento.”<sup>218</sup>

Apropriação de “restos” de fotografias nos mais variados lugares e conjunturas faz emergir, por trás destes panoramas, a verdadeira identidade. Aqui há a evidente relação com o paradoxo de Barthes, um entendimento, surgido a partir dos anos 1970, da imagem como vestígio para o desenvolver de um retrato crítico. Para lembrarmos, tal paradoxo está presente na fotografia, na compreensão desta como uma mensagem dupla, ao mesmo tempo análoga/denotada, e retórica/histórica/conotada.

Ao reunir esses fragmentos que compõem uma realidade, seus trabalhos aproximam-se também da noção de Alegoria definida por Owens, a qual explicamos anteriormente. Rennó, assim como Owens diz, confisca imagens, recriando novas leituras

---

<sup>216</sup> ALZUGARAY, Paula. *Rosângela Rennó: O artista como narrador*. São Paulo: Paço das Artes, 2004. Folder de Exposição, p.2.

<sup>217</sup> *Ibid.* p.2.

<sup>218</sup> SELIGMAN-SILVA, Márcio. *Desaparição da Fotografia*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural RJ, 2007. Folder de exposição.

para ela, tentando buscar não a origem do significado dessas fotografias, ou seja, o seu sentido original, mas sobretudo, adicionando novos significados na mudança da linguagem.

Consequentemente, através de seus trabalhos, voltamos a um antigo e simples afeto para com as imagens, característica hoje mais distante com a técnica da fotografia digital, que torna as imagens mais imediatistas, frias e em uma camada simples. O que Rennó procura é exatamente o oposto, é resgatar a aproximação com aquilo que vemos, a memória circunscrita na materialidade, principalmente representada pelos antigos álbuns de família e, sobretudo, enaltecer a história dos “vencidos”.

“Uma artista que (...) tem um trabalho comprometido com a liberdade de sonhar e experimentar (...) Surgida nos anos 90 a obra polimórfica de Rosângela Rennó, fundada integralmente na discussão sobre a natureza da imagem, seus usos e abusos (...)”<sup>219</sup>

Para que não se perca a questão da sensibilidade e a conexão entre os seres humanos e a própria noção de humanidade, Rennó absorve de todas as formas as possibilidades sociais da fotografia, distanciando-se da preocupação estética, e aproximando-se de uma produção não artística, porém como ela mesmo diz vernacular.

Nas composições polimórficas, apesar do que já dissemos da preocupação com o observador, existe também a inquietação em evitar a leitura imediata dos trabalhos. Por isso, a carga sobre o processo de execução, que tem início na investigação e inventariação seja tão importante; infligir o peso desta ação, não só através do resultado final, enaltece a experiência de todo o trabalho em si.

“Talvez a principal estratégia utilizada para tanto seja apresentar as fotografias que coleta em lugares distintos, e que escolhe por motivos variados, de uma maneira que cause estranhamento a quem as olhe, ainda que sejam conhecidas ou banais: é quando tornadas opacas por esse deslocamento que essas imagens podem, afinal, ter seus sentidos renovados”<sup>220</sup>

---

<sup>219</sup> FARIAS, Agnaldo. *Rosângela Rennó aquilo que não se vê*. Thomie Ohtake, exposição de 28 de novembro 2001 a 3 de março de 2002.

<sup>220</sup> ANJOS, Moacir dos. *Mesmo diante da imagem mais nítida, o que não se conhece ainda*. In: Rosângela Rennó. Folder de exposição, Recife, 2006. Grifo Autor.

Assim como nas próprias palavras de Rennó: “(...) um acervo abandonado você aprende algo maior sobre identidade, violência, poética, política. ”, ou seja, a partir de um arquivo temos a transformação, aprendizagem e a construção de novos espaços e tempos, conseqüentemente:

“A localização histórica do trabalho de Rosângela Rennó já diz praticamente tudo em duas décadas, a artista atravessou as linhas da pesquisa estética que mudaram a fisionomia da produção contemporânea brasileira. De saída, compreendeu o estatuto político da fotografia (...). As referências de Rosângela Rennó assumem declaradamente um compromisso com a história da fotografia (...)”<sup>221</sup>

Uma ação, portanto, ativista que acaba por apropriar, escolher e organizar todos os meios de que faz ou fará uso, cria um sistema de investigação e pesquisa dos materiais em diferentes diálogos com o espaço e ciclos de vida da imagem com referentes anônimos, não importando a origem, mas os caminhos; tal processo caracteriza-se pela forte vertente interdisciplinar.

*Cerimônia do Adeus* é constituída por uma série de 40 fotografias digitais, laminadas sob acrílico, com dimensões de 50x68cm cada, “realizadas a partir de negativos fotográficos adquiridos em um estúdio de retratos de Havana, Cuba, em 1994”<sup>222</sup>. As fotografias estão divididas em 10 grupos, de 4 fotografias cada.

Fotografias que retratam jovens casais, no momento da cerimônia de casamento, no âmbito de um programa social feito pelo governo deste país, que contribuía para com o festejo, bem como, financiava um profissional fotográfico para registrar a documentação destes eventos.

Neste processo, a busca é mostrar as histórias que as pessoas retratadas viveram e conectá-las com as criações daqueles que a contemplam, estruturando uma relação única entre a obra e o espectador. As ações retratadas são sempre dos casais no momento da

---

<sup>221</sup> LAGNADO, Lisette. *Pequena e grande memória (sobre o trabalho de Rosângela Rennó)*. São Paulo: centro cultural São Paulo, 2004. Folder de exposição.

<sup>222</sup> TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Corpo e Gênero em Rosângela Rennó*. Texto integrante dos Anais do XVIII Encontro Regional de História – O historiador e seu tempo. ANPUH/SP – UNESP/Assis, 24 a 28 de julho de 2006, p. 5.

despedida ao final da cerimônia, sempre junto a um transporte, carro ou motocicleta, alternando apenas os detalhes sutis como nas ações corporais e no cenário.

Sobre o título da série vemos um contraste para com a ação representada, a cerimônia do casamento é colocada como um adeus, ainda que seja uma posição que também retratada, para além do final do festejo, o início das núpcias e da vida conjugal. Poderia ser então este adeus uma forma de abandono da vida da mulher? Um momento decisivo da sua vida, compreendida pela sociedade patriarcal, como sinônimo de deixar de pertencer ao domínio dos pais e passar para a posse do marido? Ou um adeus à sua vida independente, que somente terá um sentido concreto após o matrimônio?

Segundo Rennó, o título da série incorpora uma certa ironia, onde diz: *“O que também me interessava era algo que estava distante do frame da cena: ninguém pode escapar de uma ilha usando um carro”*<sup>223</sup>; e ainda, ela reforça que todo ritual de passagem é uma despedida que realizamos de alguma coisa ou alguém em nossas vidas, deixar algo para trás é necessário sempre que ultrapassamos uma determinada fase.

Toda mulher nasce e é ensinada para a existência de “ciclo natural da vida”, que é o casar e posteriormente ter filhos, somente após o concretizar de tais atos é que a vida desta mulher tornar-se-á plena e completa.

Portanto, o dia do casamento é um dia de festejo, ainda que incumbido neste dilema esteja todo um estereótipo normativo do comportamento delas. As meninas são ensinadas desde pequenas a sonharem com este dia, a chegada de um homem que as levará de véu, grinalda e buquê, para o altar.

Uma felicidade muitas vezes mascarada por desejos impostos pelas normas sociais e pelo próprio seio familiar, uma vez que inúmeros casamentos são concebidos de forma não natural, seja pelo desejo dos pais, por uma gravidez não planejada, por uma fuga de problemas no lar, entre outros.

Ou seja, o ato do casamento torna-se uma cerimônia independente muitas vezes dos desejos daqueles que lá estão, pois estão intimamente ligadas com infinitos dilemas e doutrinas sociais, onde o ato de casar acontece muitas vezes para evitar a mulher de certos constrangimentos.

---

<sup>223</sup> RENNÓ, Rosângela. *Catálogo Autophoto*. Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 2017.

O casamento nada mais é do que um ritual que molda as construções de gêneros, inicialmente ligadas para o entendimento patriarcal e somente para a dualidade heteronormativa. Nesse sentido, compreendemos o trabalho de Rennó, em Cerimônia do Adeus como uma possibilidade de discussão tanto do gênero, corpo, sexualidade e comportamentos femininos, e quais estereótipos e ideologias regem esses comportamentos; ainda que ideais feministas não sejam explicitamente colocados por Rennó no cerne deste trabalho.

Como em muitos países, em Cuba, o casamento é a realização social plena para a família da noiva, um cerimonial que precisa ser feito publicamente para corroborar esse ritual de passagem para uma nova vida. Nesta imagem<sup>224</sup>, vemos os noivos envoltos por um grupo de pessoas, que provavelmente serão parentes e amigos próximos, presentes que vem para compactuar e testemunhar o ato.

Essa ficção que paira sobre a fotografia e a interpretação de quem a vê, abrem a discussão para diversas possibilidades. Não sabemos os fatos que ocorreram nem antes, nem o depois da produção das imagens, aqui o instante fotográfico é o único detalhe que fica petrificado diante dos olhos, a especificidade única deste médium.

Temos uma impressão pela luz e sombra, daqueles que ali estavam, porém nada sabemos sobre seus sentimentos, ou a continuidade de cada ação, passamos então para uma projeção totalmente especulativa do campo das imagens. É através da difícil legibilidade delas que podemos transmutar a nossa realidade diretamente para a realidade dos elementos retratados.

Neste momento, entramos nos processos de conotação que já tanto evidenciamos através de Barthes. Para Rennó, não são necessários os processos de produção da fotografia, deste modo, a interpretação conotativa torna-se a característica mais importante em suas análises.

Aqui não há uma articulação da própria artista, como no caso de Sherman e Ventura, que pensam as poses e os objetos expostos a fim de caracterizar códigos diversos que nos alcançam. Os códigos já estão ali ela apenas os confisca e reorganiza; os processos de

---

<sup>224</sup> Ver imagem em anexo nº38.

significação começam a partir de sua leitura inicial e podem ser modificados e ampliados a partir do momento que há a interação com o observador.

Serão as construções históricas e sociais que darão conta das interpretações, que começaram desde o olhar do fotógrafo inicial, passaram pelo olhar, seleção e organização de Rennó e que agora chegam a nós.

“(…) o código de conotação não era, na realidade, nem “natural”, nem “artificial”, mas histórico, ou “cultural”; código em que os signos são gestos, atitudes, expressões, cores ou efeitos, dotados de certos sentidos em virtude dos usos de uma determinada sociedade: a ligação entre o significante e o significado, isto é, a significação propriamente dita, é aqui, se não imotivada, pelo menos inteiramente histórica. Tudo o que podemos dizer é que o homem moderno projeta na leitura da fotografia sentimentos e valores caracteriais, ou “eternos”, isto é, infra- ou trans-históricos, que a significação é sempre elaborada por uma sociedade ou por uma história definidas; a significação é em suma o movimento dialético que resolve a contradição entre o homem cultural e o homem natural”<sup>225</sup>

São expostas inúmeras capacidades narrativas, o apagamento das imagens reforça a própria vida material da fotografia analógica, que é um aspecto interessante de destacar, visto que a obra de Rennó é exatamente o resgate desta materialidade. Esse esvanecer da imagem tonifica ainda mais as diversas interpretações, gera também mais possibilidades criativas e especulativa do que ali estava, potencializando o poder conotativo da imagem.

“É dentro do universo da familiaridade e dos álbuns de família que Rosângela Rennó introduz um clima fantasmagórico em suas obras, principalmente através do tema do sujeito melancólico, de imagens que reivindicam a nostalgia de uma identidade perdida. A apropriação de imagens antigas, já envelhecidas pelo tempo ou manipuladas pela artista para que adquiram um aspecto de apagamento, produz o efeito de suspensão da identidade. Muitas vezes é preciso um esforço dos olhos para que se veja aquilo que o tempo está apagando. Assim, a artista incide sobre o tema do casamento como célula produtora de álbuns de família, onde a fotografia exerce o congelamento mítico de coesão afetiva.”<sup>226</sup>

Assim, como também referenciamos na obra de Ventura, há a presença das flores que compõem o buquê<sup>227</sup>, mais uma vez uma simbologia da feminilidade e fertilidade que

---

<sup>225</sup> BARTHES, Roland. *Op. Cit.* 1982, p.21.

<sup>226</sup> TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Op. Cit.* 2006, p. 5

<sup>227</sup> Ver imagem em anexo nº39.

estão incorporadas de forma inata na instituição do casamento. Flores que são utilizadas também como adorno nos carros, simbolizando a união do casal em diferentes composições<sup>228</sup>.

Outro elemento indicativo da pureza feminina é o uso do véu branco<sup>229</sup>, esse acessório advém de tradições antigas, porém para a cristandade ele é o atestado que indica a virgindade da mulher perante o público, seu futuro marido e o mais importante perante Deus.

Não sabemos se os casamentos advêm de uma festa religiosa ou somente no civil, mas a realidade é que estão presentes inúmeros detalhes que compactuam para que o entendimento esteja voltado para a primeira opção.

O vestido da noiva, o terno vestido pelo noivo, o buquê e principalmente a aliança, são símbolos corriqueiros na cerimônia religiosa. Embora em outras, importante salientar que são a minoria, tais elementos já não aparecem, há a falta da aliança<sup>230</sup>, a não vestimenta tradicional<sup>231</sup>, o que nos deixa a dúvida em se tratar de um ato religioso ou não.

A aliança tem destaque pois aparece em algumas fotos<sup>232</sup>, de forma patente, parece que as mãos foram meticulosamente e propositalmente expostas para que esse elemento fosse visto. Ela é vista como um símbolo máximo do amor entre duas pessoas, que corrobora o acordo nupcial feito por ambos no altar.

Há uma única foto<sup>233</sup> em que não é possível ver os noivos de forma direta, ou seja, não conseguimos observar suas fisionomias, o ângulo desta fotografia foge ao padrão das demais. Diferentemente das anteriores, essa foto é capturada provavelmente do alto da igreja, ou do local onde aconteceu a cerimônia, conseguimos perceber que os noivos estão juntos dentro do carro, a noiva está no banco de trás indicando algo para o noivo que se encontra no banco do motorista, preparando-se para deixar o local.

Essa posição repete-se em mais algumas fotografias<sup>234</sup>, nelas os homens assumem a postura de guia, em nenhuma delas a mulher dirige ou está no banco da frente, em pé de igualdade. Uma postura que indica o papel vulnerável e submisso imposto à mulher, ela deve

---

<sup>228</sup> Ver imagens em anexo nº40, nº41 e nº42.

<sup>229</sup> Ver imagem em anexo nº43 e nº44.

<sup>230</sup> Ver imagem em anexo nº45.

<sup>231</sup> Ver imagem em anexo nº46 e nº47.

<sup>232</sup> Ver imagens em anexo grupo nº48, nº49 e nº50.

<sup>233</sup> Ver imagem em anexo nº51.

<sup>234</sup> Ver imagens em anexo nº52, nº53, nº54.

sempre ser cuidada e servida pelo seu marido, como se não tivesse capacidade para cuidar de si mesma ou gerir algumas situações tão bem quanto um homem.

Outra fotografia<sup>235</sup> que foge ao padrão, apesar de conseguirmos visualizar os noivos de forma clara e evidente, é o ângulo que temos tanto desses personagens, quanto do carro é extremamente frontal, o que não acontece em imagens anteriores. O elemento que se sobressai é a noiva deitada em cima do automóvel, enquanto o noivo está ao lado de ambos. Aqui podemos ver que a mulher está equiparada ao objeto, ainda que de forma possivelmente inconsciente, ela coloca-se postada e anunciada como um troféu, um prêmio valioso, assim como o carro.

O meio de transporte, seja o carro mais evidente e frequente nas fotografias, seja a moto, que também aparece em algumas imagens pontuais, relaciona-se com a afirmação da grandiosidade do evento, assim como o véu e a rosa jogam para a feminilidade, o carro também evidencia o sonho feminino, o dia do conto de fadas, em que tudo compactuará com a felicidade plena. Relacionando a questão da memória e a importância que esse processo tem na ligação da artista para com os materiais que utiliza, o carro surge como um desses fragmentos pessoais que a motivaram para este trabalho:

“ (...) carros sempre representaram uma nova e próspera vida, conectado ao estilo de vida Americano. Meu pai fotografou uma das minhas tias, dentro de um carro, acenando adeus através da janela em meados de 1950 e eu usei essa imagem pela primeira vez em 1988. E então, em 1994, eu fui a Cuba para a V Biennial de Havana, eu visitei um estúdio de fotografia e peguei quilos de negativos de imagens de casamentos. O ritual todo estava documentado exatamente da mesma forma – em frente ao espelho, no sofá, o casal assinando o livro, o adeus dentro do carro. A repetição destas poses maravilhou-me tanto que eu decidi realizar uma série a partir destes retratos de casais dentro do carro, a qual eu finalmente apresentei na seguinte Bienal de Havana, em 1997. (...)”<sup>236</sup>

Posto isto, mais uma vez, a ideologia patriarcal sobressai, onde a mulher é ensinada desde criança a sonhar com este momento de forma grandiosa, onde mesmo que a sua vida não corresponda a realidade financeira deste dia, ele precisa e deve ser figurativo e voltado para este ideal, como se ela fosse uma verdadeira princesa.

---

<sup>235</sup> Ver imagem em anexo nº55.

<sup>236</sup> RENNÓ, Rosângela. *Op. Cit.* 2017.

Por outro lado, em uma das fotografias<sup>237</sup>, vemos que não há a presença de elementos tradicionais, todos os elementos da foto, seja a postura dos noivos, o veículo que o noivo está a conduzir, são também os únicos que aparecem trajados de forma vulgar, deixando de lado o vestido de noiva, ou o terno habitual.

A vertente política também pode ser questionada diante as imagens, quais os interesses do governo cubano de Fidel, ao patrocinar casamentos, e principalmente financiar um fotógrafo para documentar todo o processo. Seriam então tais atos uma forma de propaganda política do governo? Poderia também ser o incentivo para o crescimento da natalidade do país? Seja qual ou quais forem as respostas, o importante é estabelecer a capacidade da fotografia em servir como documento histórico e análise destas especificidades.

Rennó relata<sup>238</sup> que existiam outras sequências fotográficas que retratavam a cerimônia do casamento, porém ela acabou por estabelecer e fechar o número em 40. A única informação precisa é que as fotografias foram realizadas na capital de Cuba – Havana, provavelmente em meados dos anos 1980.

Não há nenhuma informação sobre quantos ou quais fotógrafos estavam envolvidos em tais atividades do estúdio, no qual ela obteve os negativos. Somente uma a qual Rennó recorda o primeiro nome, que fora a responsável por fornecer o material, por não haver a necessidade de guarda-lo: Cláudia; uma anedota é que não existem segundas cópias destas imagens, pois não havia papel fotográfico disponível para tais ações.

Atualmente, ainda há o incentivo do governo cubano para que os casais se casem, mas com o objetivo de terem filhos, uma preocupação para com a taxa de natalidade, que está em decréscimo desde os anos 1970, um dado que pode vir a reforçar as hipóteses anteriores.

Os arquivos são manejados por ela em um processo obsessivo, como já dissemos a preocupação social e a sensibilidade para com as questões que envolvem os seres-humanos colocam-se em primeiro plano. Rennó centra-se em ressuscitar as fotografias que não ficaram nos álbuns de família, resgata um possível esquecimento destes personagens.

---

<sup>237</sup> Ver imagem em anexo nº56.

<sup>238</sup> Informações obtidas em entrevista, por e-mail, entre julho e agosto de 2017. Documento em anexo nº3.

Rennó afirma<sup>239</sup> que sempre gostou de trabalhar com imagens desprovidas de caráter estético, que forma estruturadas para cumprir outras funções, que não as artísticas, e preferencialmente de caráter social.

Por isso, o trabalho com os arquivos é o que move a sua criação, Rennó iniciou o uso dessas imagens entre 1988 e 1989, sob a influência do artista alemão Andreas Muller-Pohle (n.1951), que enaltecia a importância de uma “ecologia da informação”, é então, principalmente, por essa referência que Rennó concebe a apropriação de imagens em seus trabalhos como a principal motivação, sendo assim, no caso específico de *Cerimônia do Adeus*:

“O que me motivou foram as minhas próprias memórias de ver casais de noivos dentro de carros, como a última fotografia da cerimônia. Muitos álbuns de família têm uma. Esse último clique, de alguma forma, simboliza o final do ritual de passagem e ocorre na maioria das documentações de casamentos (...)”<sup>240</sup>

Preocupações que ficam evidentes na série *Cerimônia do Adeus*, sendo um ritual de passagem todas essas argumentações surgem à tona. O desafio de trabalhar com histórias de outras pessoas, e a dimensão política incutida neste trabalho, quase uma pesquisa antropológica, recai na noção do interesse humano levantada por Barthes com o *studium*, e da qual já reforçamos fazer parte intrinsecamente do trabalho de Rennó.

É precisamente este olhar social e interessados nos elementos históricos, sociais, políticos circunscritos na trajetória da memória que alicerçam a sua produção, e especificamente este trabalho.

Tais interpretações realçam certa subjetividade, mas que colocam em evidência a posição de Rennó em deixar as questões da fotografia em aberto, permitindo que o observador possa adentrar esses universos particulares de modo a construir a sua própria realidade. A imagem atua neste sentido, como um reflexo daquele que a vê retratando com isto todas as ideologias constituídas de forma natural as quais estamos sujeitos na vida social.

---

<sup>239</sup> *Ibid.* Documento em anexo nº3.

<sup>240</sup> RENNÓ, Rosângela. *Op. Cit.* 2017.

Rennó extrai as imagens de seus contextos primários e propõe um novo conceito para elas, essa ação de reestruturas os fragmentos apropriados e possibilitar uma diferente interpretação daquela pensada inicialmente quando foram produzidas, é que cria um diálogo diferenciado para com o espectador. A apropriação aparece enquanto ato modificador do estado inicial da imagem, criando com isso novas perspectivas diante da mesma imagem.

O uso de coleções existentes suscita reflexões também acerca da natureza da fotografia, não há a necessidade de fotografar, mas sim de lidar com o material. De todo modo, é essa relação entre a memória e a busca por uma identidade que permeiam essa série, são as indagações que advém do espectador suscitadas pela imagem que preocupam Rennó, que apresenta fragmentos para que possamos construir uma realidade a partir deles, como ela mesmo diz: “(...) *a fotografia é um documento falho, incompleto, como qualquer documento é um fragmento, uma peça de engrenagem que não funciona sozinha. Acho que a “narrativa” é uma condição da vida do ser humano. Cada vida é uma narrativa e é por elas que eu me interessos.*”<sup>241</sup>

---

<sup>241</sup> BOPPRÉ, Fernando. *Imemorial e desidentificado*. Entrevista com Rosângela Rennó. 2009.

## Considerações Finais

“*Não se nasce mulher, torna-se*”, é a partir desta frase da filósofa feminista francesa Simone de Beauvoir (1908-1986) que compreendemos todas as formas de adjetivar uma mulher, em nossa sociedade ocidental, não são estabelecidas naturalmente. Não existe uma linha de pensamento, seja ela de caráter biológico, psicológico, social ou comportamental que possa definir o que é ser uma mulher.

As mulheres não nascem com características de fragilidade, recatadas, com aptidão para serem mães, belas, vulneráveis, indefesas, submissas, sentimentais, entre muitos outros adjetivos. A feminilidade é uma composição e não um valor inato, ela é construída e reforçada em todas as fases da vida da mulher. São diversas fontes que emitem tal discurso, através principalmente dos veículos de comunicação em massa, como a televisão e o cinema, atuam como reforço desses estereótipos moldando a visão que temos sobre eles.

O objetivo de nossa dissertação foi estabelecer o ato fotográfico, enquanto objeto artístico, como uma construção de uma imagem cujo sentido é composto por códigos ideológicos do mundo, tornando a imagem alegórica. Os códigos que foram identificados, expostos e analisados na produção das três artistas estudadas, são os que atuam e circundam a ideologia naturalizada da figura feminina.

Procuramos evidenciar, sobretudo, a nossa defesa de que a ideologia é um modo coercivo de construir a realidade e, através das obras de arte, encontramos uma crítica da naturalização desses processos. É essa problematização que demonstramos a partir das fotografias e seus diferentes padrões de conotação.

Importante ressaltar, que não somente Sherman, Ventura e Rennó, mas também a mentalidade de muitos outros artistas no dado período estudado, estava a preocupação com a linguagem da imagem e os processos que a compõem, o que culminou na modificação da produção e pensamento das obras de arte e, principalmente, na mentalidade da própria instituição da arte.

Neste caminho vimos a oposição a prática formalista realizada pelo advento das práticas artísticas do pós-modernismo. A crescente importância dos conceitos da

originalidade e da autoria das obras de arte, em que a autoria surge através da problematização do corpo e principalmente da arte performática.

É nesse exato momento que a arte feminista apareceu, correlacionada com os movimentos feministas, no sentido de apropriar a desmaterialização do objeto de arte em concreto e passou a preocupar-se com os diferentes usos do corpo e o seu potencial crítico em relação aos posicionamentos das mulheres dentro da ideologia patriarcal. Lembrando que a autoria e a originalidade são resultado do juízo do gosto como Kant concebeu.

Sherman, Ventura e Rennó fazem o uso da fotografia como médium, estruturando suas composições artísticas em torno da imagem, do conceito de identidade e da representação. Elas utilizam e apropriam dados da sociedade, de modo alegórico, e realizam os seus trabalhos corroborando em na composição crítica das obras de arte.

Ainda que o feminismo não seja em nenhuma delas o foco principal e determinante para suas realizações fotográficas, a interpretação dos códigos que circundam as relações e demais vertentes do mundo feminino, são facilmente realizáveis. São esses processos conotativos de análise que fundamentaram as nossas investigações, possibilitando traçarmos essa linha de estudo como uma das principais conexões entre o trabalho das três.

Criamos com isso, uma atmosfera descritiva e interpretativa que buscou em cada conexão a chave central desta dissertação, que é a visão da figura da mulher através da expressão fotográfica. Portanto, o ato fotográfico estruturou-se enquanto uma linguagem, formulada primeiramente enquanto uma mensagem dupla, conjugando os processos distintos de conotação e denotação, deixando que a fotografia falasse por si e revelasse os seus sentidos obtusos, assim como Barthes previu.

Afirmamos também, contrariamente às ideologias dominantes e categoricamente que o gênero, seja ele feminino ou masculino, é sim uma construção social formatada e que acaba sendo naturalizada pelas diversas manifestações, sejam elas de que campo forem, até mesmo o meio artístico.

Sherman atua no terreno da imagem, e principalmente da circulação destas imagens em detrimento dos códigos e seus efeitos enquanto elementos naturalizados; Ventura por sua vez foca no processo de seriação em suas imagens, também na apresentação e crítica dos estereótipos ideológicos de representação do feminino, embora seja muito menos evidente e manifesto como no caso anterior; Rennó preocupa-se com a finalidade e o resgate da

memória como ponto de partida para suas indagações, apropria-se de fotografias em outras realidades para compor e reorganizar, a partir desses fragmentos, os seus trabalhos.

As três, cada qual a seu modo, constituem um processo de trabalho que está centralizado nos ciclos de vida da imagem como principal interrogação. As obras que questionam o social, não como consequência dos problemas ali expressos, porém, sobretudo, possuidoras de uma potencialidade crítica que simulam as diferentes referências do mundo.

Em nossas análises trouxemos a compreensão da concepção alegórica, inicialmente com Walter Benjamin, onde pudemos através delas traçar uma progressão de momentos, onde o descodificar foi necessário para estudarmos os significados. Direcionado pelas ideias de Benjamin, Craig Owens também foi aqui incorporado, no sentido em que a desconstrução dos diferentes códigos tornou-se primordial em nossas análises; partindo primeiramente dos elementos descritivos da iconologia, até chegarmos ao que Owens denominou como *Impulso Alegórico*.

Nesse percurso, articulamos nossa metodologia interpretativa, a luz desses conceitos, juntamente com a preocupação de Mitchell, em sua análise iconológica, também reforça o fragmentar de tais códigos, para melhor compreendê-los. Assim, uma correlação emergiu em nossa dissertação, de todas as teorias, juntas tornaram possível o colocar da imagem em uma dupla perspectiva; um processo dialético no diálogo entre a obra e nós.

Enunciando tais códigos, procuramos deixar de forma implícita a configuração semiológica de Barthes, interpretando sempre as fotografias como mensagens em suas três vertentes. Indo do informativo da comunicação, passando pelo campo dos sentidos simbólicos, até chegar ao campo da amplitude interpretativa com a significância, em uma análise que fica suspensa entre a imagem é a descrição desta.

Deixamos a partir daí, que as imagens expressassem os seus diálogos, criando novos discursos, a começar pela fragmentação dos códigos e símbolos nelas expressos. Levando em consideração para tais argumentos as proposições iconológicas de Mitchell, e sobretudo a releitura alegórica de Owens.

O sistema de análise das fotografias, embora não tenha sido feito de forma sistemática, como uma técnica, todavia foi incorporado à reflexão realizada e inserida na produção de cada uma delas, buscou descrever e interpretar cada imagem primeiramente em seus sentidos conotativos. Como esses processos de conotação, enquanto segundo ou terceiro

sentidos, vem à tona para modificar processos que julgamos como reais, para construirmos novas realidades.

É nesse contexto em que Sherman, Ventura e Rennó estão inseridas, e foi a partir dessas peculiaridades, que buscamos a nossa reflexão. A recriação e simulação desses códigos e a eminência do uso deles pelas artistas, auxiliam na expressão de outras interpretações, como vimos anteriormente, alterando a compreensão e o questionamento, principalmente a formulação de outros discursos. Deste modo, tais discursos podem ser lidos e relidos em diferentes imagens, e por tal ímpeto, atesta-se a articulação alegórica da obra de arte.

Os significantes moldam os códigos mitificados; movimentos performáticos e a apropriação de outras imagens. Tais códigos ideológicos são simulados nas imagens aqui analisadas, construindo as interpretações. As artistas, através de suas obras, simulam uma noção de realidade, e a constroem como real, culminando em questionamentos da mecânica da própria imagem e suas especificidades.

Para além da análise restrita as referências do patriarcado, esta dissertação buscou também revelar margens pensadas na própria teoria da arte; como as obras questionam esse processo, e como as artistas pensam a insuficiência de representações para essas finalidades, e a partir daí, conceber o potencial crítico das obras de arte.

Foi o interpretar, compreender e criticar a partir do tempo e espaço em que estamos inseridos, bem como a obra de arte, que desmistificou as construções estereotipadas. Desconstruímos e denunciemos, com isso, a ideologia das classes dominantes que continuam, sobretudo, em nossa cultura ocidental, a classificar a mulher enquanto objeto, colocando-a à margem dos direitos sociais.

As obras de arte aqui observadas e analisadas, bem como as artistas que as produziram, fazem um percurso singular nesta crítica. Elas apropriam-se destes códigos enraizados em nossa sociedade, os colocam em evidência, não para enaltecê-los, mas em contrapartida, denunciá-los. Fazem com que ações, muitas vezes, tão facilmente reconhecíveis por nós, possam ser interrogadas como algo construído de forma prévia e estruturados como naturais.

## Anexos



**Imagem 1:** Cindy Sherman - *Untitled Film Still #3*, 1977  
Gelatin silver print 8 x 10 inches 20.3 x 25.4 cm. Cortesia da artista e da Metro Pictures, Nova Iorque.



**Imagem 2:** Cindy Sherman - *Untitled Film Still #4*, 1977  
Gelatin silver print 8 x 10 inches 20.3 x 25.4 cm. Cortesia da artista e da Metro Pictures, Nova Iorque.



**Imagem 3:** Cindy Sherman - *Untitled Film Still #6*, 1977  
Gelatin silver print 10 x 8 inches 25.4 x 20.3 cm. Cortesia da artista e da Metro Pictures, Nova Iorque.



**Imagem 4:** Cindy Sherman - *Untitled Film Still #10*, 1977  
Gelatin silver print 8 x 10 inches 20.3 x 25.4 cm. Cortesia da artista e da Metro Pictures, Nova Iorque.

## Anexos



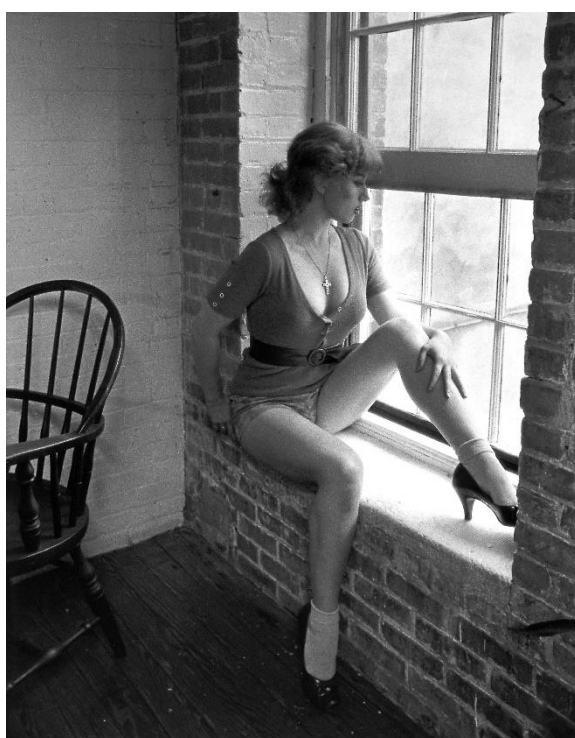
**Imagem 5:** Cindy Sherman - *Untitled Film Still #11*, 1977  
Gelatin silver print 8 x 10 inches 20.3 x 25.4 cm. Cortesia da artista e da Metro Pictures, Nova Iorque.



**Imagem 6:** Cindy Sherman - *Untitled Film Still #12*, 1977  
Gelatin silver print 8 x 10 inches 20.3 x 25.4 cm. Cortesia da artista e da Metro Pictures, Nova Iorque.



**Imagem 7:** Cindy Sherman - *Untitled Film Still #13*, 1977  
Gelatin silver print 10 x 8 inches 25.4 x 20.3 cm. Cortesia da artista e da Metro Pictures, Nova Iorque.

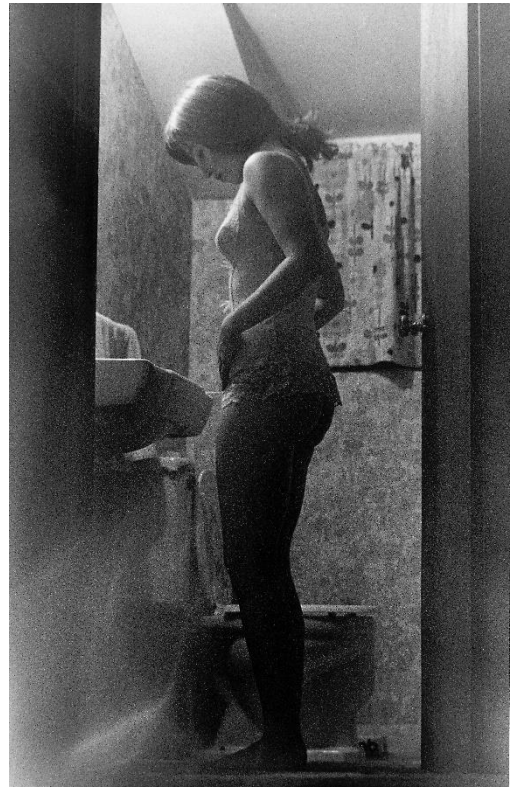


**Imagem 8:** Cindy Sherman - *Untitled Film Still #15*, 1977  
Gelatin silver print 10 x 8 inches 25.4 x 20.3 cm. Cortesia da artista e da Metro Pictures, Nova Iorque.

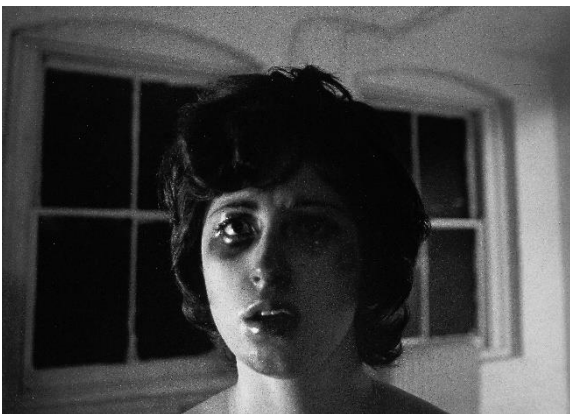
## Anexos



**Imagem 9:** Cindy Sherman - *Untitled Film Still #27*, 1977 Gelatin silver print 10 x 8 inches 25.4 x 20.3 cm. Cortesia da artista e da Metro Pictures, Nova Iorque.



**Imagem 10:** Cindy Sherman - *Untitled Film Still #39*, 1977 Gelatin silver print 10 x 8 inches 25.4 x 20.3 cm. Cortesia da artista e da Metro Pictures, Nova Iorque.



**Imagem 11:** Cindy Sherman - *Untitled Film Still #30*, 1977 Gelatin silver print 8 x 10 inches 20.3 x 25.4 cm. Cortesia da artista e da Metro Pictures, Nova Iorque.



**Imagem 12:** Cindy Sherman - *Untitled Film Still #52*, 1977 Gelatin silver print 10 x 8 inches 25.4 x 20.3 cm. Cortesia da artista e da Metro Pictures, Nova Iorque.

## Anexos



**Imagem 13:** Série *Cinq Études Pour L'Élimination de L'Altérite* – 1985 – Série completa, fotografias a preto e branco – coleção Stedelijk Museum. – Cortesia Galeria Filomena Soares - Lisboa



**Imagem 14:** Série *From Here to Eternity* – 1983 – Série completa, fotografias a preto e branco – Cortesia Galeria Filomena Soares – Lisboa.

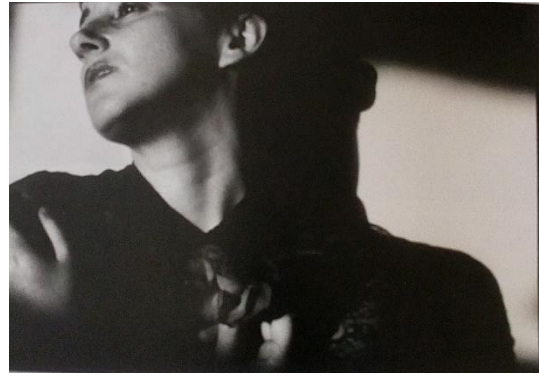


**Imagem 15:** Série *Traits d'ésprit* – 1982 – Série completa, fotografias a preto e branco - Coleção Stedelijk Museum, Amsterdã. Cortesia Galeria Filomena Soares - Lisboa

## Anexos



**Imagem 16:** *From Here to Eternity* - 1983



**Imagem 17:** *Traits d'esprit* - 1982



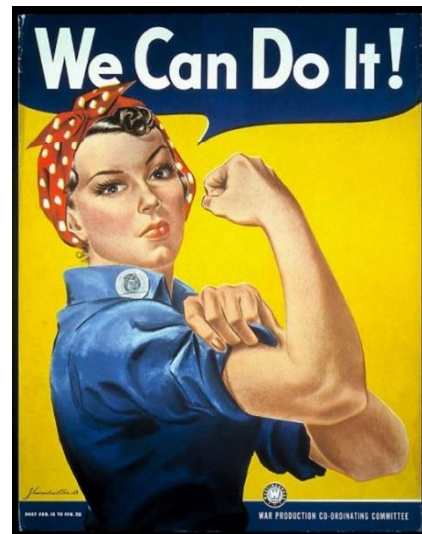
**Imagem 18:** *From Here to Eternity* - 1983



**Imagem 19:** *Traits d'esprit* - 1982



**Imagem 20:** *Traits d'esprit* - 1982



**Imagem 21:** *We Can Do It!* - 1942 - J Howard Miller - Cortesia do Museu Nacional da História Americana

## Anexos



**Imagem 22:** *From Here to Eternity* – 1983



**Imagem 23:** *Cinq Études Pour L'Élimination de L'Altérite* – 1985



**Imagem 24:** *Traits d'ésprit* - 1982



**Imagem 25:** *From Here to Eternity* - 1983



**Imagem 26:** *Traits d'ésprit* - 1982



**Imagem 27:** *From Here to Eternity* - 1983

## Anexos



**Imagem 28:** *Cinq Études pour L'Élimination de L'Altérite* – 1985



**Imagem 29:** *Cinq Études pour L'Élimination de L'Altérite* – 1985



**Imagem 30:** *Cinq Études pour L'Élimination de L'Altérite* – 1985



**Imagem 31:** *Cinq Études pour L'Élimination de L'Altérite* – 1985



**Imagem 32:** *Traits d'espirit* - 1982



**Imagem 33:** *Cerimônia do Adeus* – (1997-2003)  
Grupo 4/D – Cortesia da artista

## Anexos



**Imagem 34:** *Cerimônia do Adeus* – (1997-2003)  
Grupo 8/D – Cortesia da artista



**Imagem 35:** *Cerimônia do Adeus*, 1997 – 2003 40 fotografias digitais, laminadas sob acrílico 50 x 68 cm, cada vista da exposição ArtesMundi 3, installation at National Museum Cardiff, 2008. Photo by Jeff Morgan  
– Cortesia da artista.



**Imagem 36:** *Cerimônia do Adeus* – (1997-2003)  
Grupo 8/C – Cortesia da artista



**Imagem 37:** *Cerimônia do Adeus* – (1997-2003)  
Grupo 2/A – Cortesia da artista

## Anexos



**Imagem 38:** *Cerimônia do Adeus* – (1997-2003)  
Grupo 10/D – Cortesia da artista



**Imagem 39:** *Cerimônia do Adeus* – (1997-2003)  
Grupo 9/D – Cortesia da artista



**Imagem 40:** *Cerimônia do Adeus* – (1997-2003)  
Grupo 1/A – Cortesia da artista



**Imagem 41:** *Cerimônia do Adeus* – (1997-2003)  
Grupo 1/B – Cortesia da artista



**Imagem 42:** *Cerimônia do Adeus* – (1997-2003)  
Grupo 8/B – Cortesia da artista



**Imagem 43:** *Cerimônia do Adeus* – (1997-2003)  
Grupo 3/A – Cortesia da artista

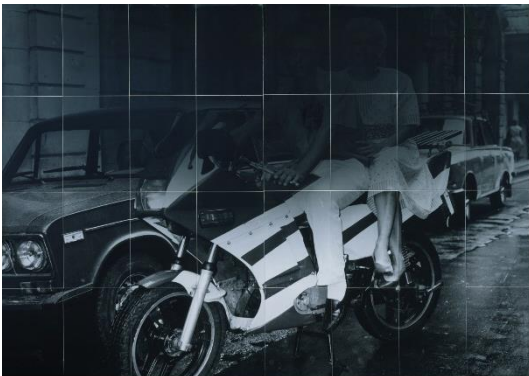
## Anexos



**Imagem 44:** *Cerimônia do Adeus* – (1997-2003)  
Grupo 3/B – Cortesia da artista



**Imagem 45:** *Cerimônia do Adeus* – (1997-2003)  
Grupo 1/D – Cortesia da artista



**Imagem 46:** *Cerimônia do Adeus* – (1997-2003)  
Grupo 9/A – Cortesia da artista



**Imagem 47:** *Cerimônia do Adeus* – (1997-2003)  
Grupo 5/C – Cortesia da artista



**Imagem 48:** *Cerimônia do Adeus* – (1997-2003)  
Grupo 8/A – Cortesia da artista



**Imagem 49:** *Cerimônia do Adeus* – (1997-2003)  
Grupo 10/C – Cortesia da artista

## Anexos



**Imagem 50:** *Cerimônia do Adeus* – (1997-2003)  
Grupo 10/A – Cortesia da artista



**Imagem 51:** *Cerimônia do Adeus* – (1997-2003)  
Grupo 9/C – Cortesia da artista



**Imagem 52:** *Cerimônia do Adeus* – (1997-2003)  
Grupo 1/C – Cortesia da artista



**Imagem 53:** *Cerimônia do Adeus* – (1997-2003)  
Grupo 6/A – Cortesia da artista



**Imagem 54:** *Cerimônia do Adeus* – (1997-2003)  
Grupo 4/B – Cortesia da artista



**Imagem 55:** *Cerimônia do Adeus* – (1997-2003)  
Grupo 6/D – Cortesia da artista

## Anexos



**Imagem 56:** *Cerimônia do Adeus* – (1997-2003)  
Grupo 4/A – Cortesia da artista

## Anexos

**Documento nº1:** Autorização, dada pela galeria *Metro Pictures* e pela artista Cindy Sherman, para a reprodução dos 12 (doze) *Untitled Film Stills* utilizados nesta dissertação.

**METRO PICTURES**

**REPRODUCTION AGREEMENT**

*The purpose of this agreement is to restrict the use of our reproductions to the specified requested purpose only.*

Publisher: University of Lisbon  
Contact: Nicolí Braga Macêdo  
Date: June 20, 2017  
Digital file loaned for: *Untitled Film Still #3; Untitled Film Still #4; Untitled Film Still #6; Untitled Film Still #10; Untitled Film Still #11; Untitled Film Still #12; Untitled Film Still #13; Untitled Film Still #15; Untitled Film Still #27; Untitled Film Still #30; Untitled Film Still #39; Untitled Film Still #52*  
Artist(s): Cindy Sherman  
Publication: The Feminine And Photographic  
Courtesy line: Courtesy of the artist and Metro Pictures, New York

Terms of Reproduction:

The image is not to be reproduced on a cover without additional permission.

The image may be reproduced one time only and may not be used for promotional or advertising purposes without permission, including but not limited to posters, postcards and brochures.

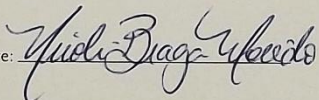
The final reproduced image is not to be altered from the original, including cropping or overlaying of text.

Each image is credited to include artist, title, date and the courtesy line stated above.

All press inquiries regarding additional reproduction of images must be directed to the attention of Metro Pictures.

Metro Pictures requires as part of the reproduction agreement that the publisher forwards two copies of published material for archival use.

Permission granted based on information given by Nicolí Braga Macêdo in an email to Metro Pictures on June 20, 2017.

Please sign here: 

Thank you for your cooperation.  
Jake Zellweger

519 WEST 24TH STREET NEW YORK NY 10011 T:212 206 7100 WWW.METROPICTURES.COM GALLERY@METROPICTURES.COM

## Anexos

**Documento nº2:** Entrevista com Júlia Ventura, por carta, realizada em 15/08/2017.

- 1- Como surgiram as ideias para a composição de cada um dos trabalhos? Eles foram concebidos cronologicamente próximos, já estavam claras para você antes da realização?
- 2- O título é dado em cada série, e não em cada fotografia, qual o sentido desta decisão? É para que sejam lidas sempre em uma narrativa? Quais fontes foram buscadas, suas inspirações para os nomes?
- 3- O uso da rosa foi o elemento determinante para que eu escolhesse as três séries, e ela é um objeto que aparece também em outros trabalhos seus. Essa questão também foi pensada anteriormente, ou aconteceu uma vez e foi repetida posteriormente? Que interpretação você coloca para a rosa?
- 4- O feminismo, e as influências dos movimentos feministas, dos anos 1970 e 1980 principalmente, forma uma inspiração para você? Que papel a figura da mulher encarna em sua obra? Posso dizer que é um fator determinante, ao menos nessa fase?
- 5- Por último, em todas as séries e fotografias aparece sempre a sua figura em frontalidade com a câmera, existe uma explicação? Por mais que existam mudanças na pose o seu rosto e busto são as únicas partes que podemos ver, em um ângulo extremamente próximo, qual o sentido desta ação?

## Anexos

A Nicola'

### • Às suas questões:

1 Não posso dizer que tive uma ideia pré-concebida de composições. As 'composições' surgem no momento da captura da imagem de forma 'alietonã' mas seguindo uma ideia pré-concebida.

• De um conjunto ~~de~~ alargado faço uma selecção e estabelecendo um ordem, uma lógica nas Regras que me parece correcta para esse trabalho.

• O uso de auto-retrato já estava presente no meu trabalho desde há alguns anos (em relação às datas destas series).

• O aspecto conceptual destes trabalhos foi baseado mais do que tudo em leituras feitas nos 10 anos transactos, principalmente Roland Barthes e Julia Kristeva (saliente 'o prazer do texto' e 'Revolução da linguagem poética' respectivamente). (Mas, mas necessariamente ~~esta~~ elas não foram ilustrações do mesmo).

## Anexos

- 2 - no ponto 1 já abordei este question.

Os nomes das Peris foram inspirados nos deus em leituras, como até em títulos de filmes.

Apareceram em vários contextos e eu usei-as, <sup>adeptas</sup> relações de

- Contexto não é ~~litera~~ literal.

- Não são para ser lidas como narrativas, embora essa ideia esteja presente, mas podemos falar em narrativas (não lineares, 'desconstruídas').

- 3 - Não coloco uma interpretação na Rosa, mas nos a posso descartar também, dado o seu peso simbólico.

- Não o peso, mas usá-lo afirmo também. Ela está lá, pensei que faria sentido utilizá-la, e certamente fez uma influência na interpretação do Trabalho de Como o Trabalho vai ser lido.

- Convinha-me também, tendo esse valor simbólico, que ele fosse 'desconstruído', havendo as

## Anexos

### possíveis interpretações

4 - Não foi de todo determinante essa influência. Não estava muito consciente dela e eventualmente estando um pouco de ela me queria afastar.

(Aliás sempre me foi penoso a interpretação do trabalho a esta luz, o que aconteceu em frequência, e de uma forma que eu considero redutora do significado do trabalho.)

Mas historicamente as influências ouzou-se mudarem. Estas coisas não são 'apauladas' por elas mesmas sem nos dar um pouco de conta.

Porém os escritos que eram tão influentes para mim ~~foram~~ estavam também 'imbuídos' de aproximações feministas, ou seja também desconstruções do sentido ~~trabalho~~ tradicional, fosse na literatura, na filosofia ou na imagem.

## Anexos

### 4 (continuações)

Contar, existe uma influência  
'feminista', sim, talvez, mas  
ela não é assumida e não  
pode (na interpretação do  
trabalho a passa por como parte  
essencial.

(Na minha opinião feminista,  
nunca me envolvi nele, ...  
na 'mulher', também faz parte  
do trabalho ... mas ... de novo ...  
e não por estar na desconstrução  
do sentido da interpretação ...  
e não para trazer interpretações que  
possam redentoras)

5 - Qui dão ênfase a este  
posições e a este enquadramento  
A face, o rosto, as mãos  
referem-se para o retrato 'histórico'  
e são o que me atraiu em termos  
físicos de forma mais primária.  
Usando-os, refiro a uma iconografia

'comum', simples formalmente.  
Com muita capacidade para fazer  
uma consciência de salvação na  
leituras  
Lisboa 15-8-2017 Juliana Veloso

## Anexos

**Documento nº3:** Entrevista com Rosângela Rennó, por e-mail, realizada entre julho e agosto de 2017

- 6- **N.B.M.** Como surgiu a ideia de trabalhar com elementos fotográficos de diversas fontes e principalmente com imagens de pessoas comuns, que não tenham nenhuma relação direta com você, foi algo consolidado de início, ou foi uma prática absorvida ao longo da carreira?

**R.R.:** *Costumo dizer que sempre gostei de trabalhar com imagens desprovidas de caráter estético ou, simplesmente, que foram realizadas para cumprir outras funções, preferentemente sociais. Comecei usando essas imagens entre 1988 e 1989, após ter lido um ensaio muito bom, de Andreas Muller-Pohle, sobre a necessidade de uma 'ecologia da informação'. Ensaio publicado na revista European Photography.*

- 7- **N.B.M.:** Sobre o achado deste arquivo, como foi especificamente. A série era composta exatamente por 40 fotografias, ou foi necessária uma escolha? Obteve algum dado para além do material, como qual fotógrafo ou fotógrafos participaram, quem eram as pessoas retratadas, etc.?

**R.R.:** *Havia algumas outras sequências de retratos de casamento mas acabei fechando em 40. As fotos foram feitas em Havana, provavelmente nos anos 80. Não sei quantos fotógrafos estavam envolvidos nas atividades daquele estúdio em particular, onde obtive todos os negativos mas, com certeza, uma delas era Cláudia (não me lembro do sobrenome), a fotógrafa que me deu o material por não haver necessidade de guardá-lo. Ninguém faz uma segunda cópia por não haver papel fotográfico disponível para tanto. Quando retornei a Havana em 1997, ela já havia partido para Miami.*

- 8- **N.B.M.:** O título da série em questão advém de alguma fonte de inspiração? Remete exclusivamente ao momento final da cerimônia captado pela câmera, ou retém algum outro traço para você que nos possa direcionar para outras questões?

**R.R.:** *Ninguém dá adeus a Cuba partindo de carro. O ritual de passagem é uma forma de despedida.*

9- **N.B.M.:** Para além de uma preocupação com a memória social, elementos do cotidiano e o conceito de identidade, há alguma influência específica do feminismo neste trabalho? A escolha de trabalhar com imagens de casamentos, por ventura, remeteu à um panorama da vida feminina?

**R.R.:** *Estou tentando pensar nessa questão, nesse momento... Não me atrevo a afirmar nada mas, nesse momento estou me dedicando a uma série de fotopinturas de casamento. Uma forma de celebrar as bodas de porcelana da série Cerimônia do Adeus.*

## Referências

- ALBERRO, Alexander. *Reconsidering conceptual art, 1966-1977*. In: Conceptual Art: A Critical Anthology. (Ed.) ALBERRO, Alexander e STIMSON, Blake. The MIT Press: London, 1999.
- ALZUGARAY, Paula. *Rosângela Rennó: O artista como narrador*. São Paulo: Paço das Artes, 2004. Folder de Exposição.
- ANJOS, Moacir dos. *Mesmo diante da imagem mais nítida, o que não se conhece ainda*. In: Rosângela Rennó. Folder de exposição, Recife, 2006.
- ARMSTRONG, Carol. *Júlia Ventura. Fotografias*. In: Júlia Ventura: Two Ways of Life. Centro Cultural de Belém, 1997.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Edições 70, Lisboa, 1980.
- \_\_\_\_\_. *O Óbvio e o Obtuso*. Edições 70, Lisboa, 1982.
- BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*. In: Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política. Relógio D'água Editores, Lisboa, 1992, pp.114-135.
- \_\_\_\_\_. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Pequena História da Fotografia*. In: Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política. Relógio D'água Editores, Lisboa, 1992, p. 70-113.
- BIASS-FABIANI, Sophie. *Rosângela Rennó: mémoires réfléchies*. In: Revista Turbulences. Número 50. Clermont-Ferrand (França), janeiro-março de 2006.
- BOPPRÉ, Fernando. *Imemorial e desidentificado*. Entrevista com Rosângela Rennó. 2009.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. *Moments of history in the work of Dan Graham*. In: Conceptual Art: A Critical Anthology. (Ed.) ALBERRO, Alexander e STIMSON, Blake. The MIT Press: London, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea*. In: Arte e Ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA – UFRJ, ano VII, nº7, 2000. P. 178-199.

- BURTON, Johanna. *October Files – Cindy Sherman*. The MIT Press, London, 2006.
- BUTLER, Cornelia. *Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74 – Cornelia Butler and other authors*. Exhibition Histories, Viena, 2012.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2003.
- CHADWICK, Whitney. *Women, Art, and Society*. Revised Edition. Thames and Hudson. Second Edition, London, 1996.
- CRIMP, Douglas. *Pictures*. In: October. Vol.8. (Spring,1979).
- \_\_\_\_\_. *Sobre as ruínas do museu*. Martins Fontes, São Paulo, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A atividade fotográfica do pós-modernismo*. In: *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, 2004.
- CRUZ, Amanda. JONES, Amélia. SMITH, Elizabeth A. T. *Cindy Sherman: Retrospective*. Thames & Hudson, Museum of Contemporary Art, Chicago L.A. 1997-1998.
- DUBOIS, Phillippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Papyrus Editora, São Paulo, 2ª Edição, 1996.
- FARIAS, Agnaldo. *Rosângela Rennó aquilo que não se vê*. Thomie Ohtake, exposição de 28 de novembro 2001 a 3 de março de 2002.
- FERNANDES, João. LOOCK, Ulrich. *Júlia Ventura: Marcar Imprimir Expor*. Catálogo exposição. Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2004.
- FOSTER, Hal. *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. Verso, London, 2017.
- \_\_\_\_\_. KRAUSS, Rosalind. BOIS, Yve-Alain. BUCHLOH, Benjamin. JOSELIT, David. *Art Since 1900*. London: Thames & Hudson, 2016.
- \_\_\_\_\_. *O Retorno do Real*. Cosac Naify, São Paulo, 2016.
- GRAHAM, Dan. *Art Workers' coalition open hearing presentation*. In: Conceptual Art: A Critical Anthology. (Ed.) ALBERRO, Alexander e STIMSON, Blake. The MIT Press: London, 1999.

\_\_\_\_\_. *My works for magazine pages: "a history of conceptual art"* In: Conceptual Art: A Critical Anthology. (Ed.) ALBERRO, Alexander e STIMSON, Blake. The MIT Press: London, 1999.

GREENBERG, Clement. *Pintura Modernista*. In: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória: Clement Greenberg e o debate crítico. Zahar: Rio de Janeiro, 2001.

GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. LTC, Rio de Janeiro, 2008.

HANISCH, Carol. *O Pessoal é Político*. Fevereiro de 1969. Tradução livre. In: <https://we.riseup.net/assets/190219/O+Pessoal%2B%C3%A9%2BPol%C3%ADtico.pdf>. Acesso em: 08/06/2017.

HARRISON, Charles. WOOD, Paul. (Eds.) *Art in Theory 1900-1990 An Anthology of changing ideas*. Blackwell Publishers Inc, 1992.

HERKENHORFF, Paulo. *Rosângela Rennó, a filosofia da instituição fotográfica*. In: [www.rosangelarenno.com.br](http://www.rosangelarenno.com.br). Acesso em: 19/04/2017.

\_\_\_\_\_. *Rennó ou a beleza e o dulçor*. In: Rosângela Rennó. Edusp: São Paulo, 1996.

KELLY, Mary. *Re-Viewing Modernist Criticism* In: HARRISON, Charles. WOOD, Paul. (Eds.) Art in Theory 1900-1990 An Anthology of changing ideas. Blackwell Publishers Inc, 1992, p. 1088-1094.

KOSSOY, Boris. *O Paradigma da Fotografia*. 2014. Artigo publicado digitalmente: [http://boriskossoy.com/wp-content/uploads/2014/11/paradigma\\_pt.pdf](http://boriskossoy.com/wp-content/uploads/2014/11/paradigma_pt.pdf).

\_\_\_\_\_. *História & Fotografia*. Ateliê Editorial, São Paulo, 5ª Edição, 2014.

\_\_\_\_\_. *Os Tempos da Fotografia: O Efêmero e o Perpétuo*. Ateliê Editorial, São Paulo, 2007.

KRAUSS, Rosalind. *Bachelors*. OCTOBER. The MIT Press, London, 1999.

LAGNADO, Lisette. *Pequena e grande memória (sobre o trabalho de Rosângela Rennó)*. São Paulo: centro cultural São Paulo, 2004. Folder de exposição.

LAPA, Pedro. "Rosângela, Comunidade sem nome" In: Rosângela Rennó: Espelho Diário. Lisboa, Museu do Chiado, 2002, p. 7-35.

- LAPA, Pedro. *Sem Título, Júlia Ventura*. In: Júlia Ventura: Two Ways of Life. Centro Cultural de Belém, 1997
- LIPPARD, Lucy R. CHANDLER, John. *The Dematerialization of Art*. In: Conceptual Art: A Critical Anthology. (Ed.) ALBERRO, Alexander e STIMSON, Blake. The MIT Press: London, 1999.
- LISSOVSKY, Maurício. *O tempo e a originalidade da fotografia moderna*. In: DOCTORS, Márcio. (Org.) Tempo dos Tempos. Rio de Janeiro, 2003, p. 142-165.
- LUTYENS, Dominic. *Margaret Harrison: a brush with the law*. 2011. Retirado de: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2011/apr/07/margaret-harrison-brush-with-law>.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. J.O. Editora, Rio de Janeiro, 1988.
- MELO, Alexandre. *Cindy Sherman: Retrospectiva*. Catálogo exposição, Centro Cultural de Belém, 16 de outubro a 3 de janeiro de 1998.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. 2010.
- MITCHELL, W.J.T. *Iconology: Image, text, Ideology*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- MULVEY, Laura. *A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman*. 1991.
- \_\_\_\_\_. *Prazer Visual e o Cinema Narrativo*. In: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema – Antologia. Edições Graal: Rio de Janeiro, 1983.
- NOCHLIN, Linda. *Why Have There Been No Great Women Artists?* In: Women, Art, and Power and Other Essays.
- OWENS, Craig. *O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo*. In: Arte & Ensaio. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ, 2004, p.113-125.
- \_\_\_\_\_. *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*. Berkeley: University of Califórnia Press, 1992.

\_\_\_\_\_. *Representação, apropriação e poder*. In: *Arte & Ensaios*. Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ. Ano XVIII, nº23, novembro de 2011, p.160-185.

\_\_\_\_\_. *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*. 1983.

PARKER, Rozsika. *The Subversive Stitch. Embroidery and Making of the Feminine*. I.B. Tauris, 2010.

PHELAN, Peggy. RECKITT, Helena. *Art and Feminism*. Phaidon Press Limited, New York, 2001.

POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference: Feminism, femininity and the histories of art*. London: Routledge, 2003.

RAMOS, Maria. (Coord.) *Júlia Ventura: Marcar, Imprimir e Expor*. Catálogo exposição. Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2004.

RENNÓ, Rosângela. *Espelho Diário*. Museu do Chiado, Lisboa, 2002.

\_\_\_\_\_. *Catálogo Autophoto*. Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 2017.

\_\_\_\_\_. *O arquivo universal e outros arquivos*. Cosac Naify, São Paulo.

SELLIGMAN-SILVA, Márcio. *Desaparição da Fotografia*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural RJ, 2007. Folder de exposição.

SHERMAN, Cindy. *The complete Untitled Film Stills*. In: FRANKEL, David. (Ed.). *Cindy Sherman: The complete Untitled Film Stills*. New York: The Museu of Modern Art, 2003, p.6.

SILVA, Regiane Aparecida Caire da. *REVELADA ou IMPRESSA: Considerações sobre a técnica e o suporte da imagem fotográfica*. VI Simpósio Nacional de Ciência, Tecnologia e Sociedade, Rio de Janeiro, CCMN/UFRJ, 2015.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Corpo e Gênero em Rosângela Rennó*. Texto integrante dos Anais do XVIII Encontro Regional de História – O historiador e seu tempo. ANPUH/SP – UNESP/Assis, 24 a 28 de julho de 2006.