

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
DEPARTAMENTO DE ARTES E REPRESENTAÇÃO GRÁFICA
CURSO ARTES VISUAIS - BACHARELADO

ARIANE CRISTINA OLIVEIRA PERMONIAN

**O GROTESCO NA ARTE FEMININA CONTEMPORÂNEA:
ANA MENDIETA**

Bauru

2021

ARIANE CRISTINA OLIVEIRA PERMONIAN

**O GROTESCO NA ARTE FEMININA CONTEMPORÂNEA:
ANA MENDIETA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais - Bacharelado, da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design UNESP/Campus Bauru, como requisito parcial para conclusão da graduação, sob orientação da Profª Drª Regilene A. Sarzi Ribeiro.

Bauru
2021

P451g Permonian, Ariane Cristina Oliveira
O grotesco na arte feminina contemporânea: : Ana Mendieta
/ Ariane Cristina Oliveira Permonian. -- Bauru, 2021
61 p. : fotos

Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado - Artes
Visuais) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade
de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru
Orientadora: Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro

1. Arte. 2. videoarte. 3. Performance (arte). 4. feminismo. 5.
Grotesco na arte. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da
Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru. Dados fornecidos pelo
autor(a).

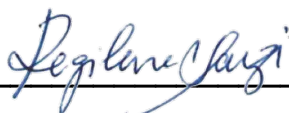
Essa ficha não pode ser modificada.

ARIANE CRISTINA OLIVEIRA PERMONIAN

**O GROTESCO NA ARTE FEMININA CONTEMPORÂNEA:
ANA MENDIETA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais - Bacharelado, da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design UNESP/Campus Bauru, como requisito parcial para conclusão da graduação, sob orientação da Profª Drª Regilene A. Sarzi Ribeiro.

BANCA EXAMINADORA:



Profª Drª Regilene Ap. Sarzi Ribeiro (Orientadora)

DARG – FAAC/ UNESP

Profª Drª Tarcila Lima da Costa

DARG – FAAC/ UNESP

Profª Drª Priscila Leonel de Medeiros Pereira

DARG – FAAC/ UNESP

Bauru, Setembro de 2021.

AGRADECIMENTOS

Viviane Permonian e Emerson Permonian, vocês acreditaram em mim, investiram na minha formação, estiveram ao meu lado nos momentos de incerteza e apoiaram o meu sonho, que eu tenha ao menos metade da grandiosidade de vocês, obrigada.

Vitor Jeucken, obrigada por segurar minha mão nas horas difíceis e saber do que eu precisava quando nem eu mesma sabia, suas palavras foram meu único conforto quando nada me trazia paz.

Perdidass, Lara Sasso, Beatriz Righetti, Luana Picoli, Yohana Miazaki e Julia Di Dio, obrigada por estarem perdidas comigo e ajudarem a me encontrar quando necessário. Stefanie Belomi, obrigada por todas as mensagens de manutenção da saúde mental, que enlouqueçamos juntas.

Professoras, Regilene Sarzi, Tarcila Lima e Priscila Leonel, quando eu tive dúvidas se esse era realmente o caminho certo, vocês me mostraram a verdade dentro da profissão, tudo que ensinaram, o amor que transmitiram a verdade em cada aula dada, foram combustíveis para que eu tivesse cada vez mais paixão pelo que faço, agradeço a vocês por eu ter chego até aqui.

E por último agradeço a mim, que enfrentei uma das minhas maiores frustrações em 2016, realizei um dos meus principais sonhos em 2017, passei por uma crise psíquica em 2018, recebi alta do tratamento psicológico em 2020, e mesmo em meio a uma crise sanitária mundial, não desisti dos meus objetivos.

RESUMO

Esta pesquisa se trata de um estudo de caso sobre a vida e obra da artista Ana Mendieta. Partindo de uma leitura clássica da estética grotesca, presente fortemente nas obras da referida, rumando para uma pesquisa na arte contemporânea sobre performance e videoarte, tendo como base a época em que a artista produziu suas obras e focando na questão da utilização e exploração do corpo feminino na arte. Há uma relação entre arte e política demonstrando como as ideologias comunista e feminista da artista foram extremamente influentes para a criação de suas obras. O estudo finaliza após a leitura da série de obras em Super-8 de Mendieta onde todos os aspectos citados são utilizados para analisá-las.

Palavras-chave: Ana Mendieta; Performance; Grotesco; Feminismo; videoarte.

ABSTRACT

This research is a case study about the life and work of artist Ana Mendieta. Starting from a classical reading of grotesque aesthetics, strongly present in the artist's work, heading towards a research on contemporary art about performance and video art, based on the time when the artist produced her works and focusing on the use and exploration of the female body in art. There is a relationship between art and politics demonstrating how the artist's communist and feminist ideologies were extremely influential in the creation of her works. The study ends after reading the work series of Super-8 by Mendieta, where all the aspects mentioned are used to analyze them.

Keywords: Ana Mendieta; Performance; Grotesque; Feminism; video art.

LISTA DE FIGURAS

- **Figura 1.** Remedios Varo. El Mundo, 1954.
Fonte: <https://www.wikiart.org/en/remedios-varo/the-world-1958>
- **Figura 2.** Marina Abramovic. Barroco dos Balcões, 1997. Duração: 4 dias e 6 horas, Sean Kelly Gallery, Nova York. Fonte: <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/eu-sou-uma-artista-nao-uma-satanista-diz-marina-abravomic-apos-novo-caso-conspiratorio/>
- **Figura 3.** Ana mendieta. Tied-Up Woman, 1973.
Fonte: MOURE, Gloria; KUSPIT, Donald; Centro Galego de Arte Contemporânea. Ana Mendieta. Barcelona: Polígrafa, 1996.
- **Figura 4.** Lenora Barros. Homenagem a George Segal, 1975/1990.
Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/homenagem-a-george-segal/rwEwEpmfE2V1-A?hl=pt-BR&avm=2>
- **Figura 5.** Rafael Sanzio. São Miguel e o dragão, 1505. Óleo sobre madeira, 31 × 27 cm, Louvre, Paris.
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_pinturas_de_Rafael
- **Figura 6.** Frida Kahlo. Sem esperança, 1945. Óleo sobre tela, 28 cm x 36 cm, museu Dolores Olmedo.
Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/sem-esperanca-frida-kahlo/rgHBxF7ESC2qmQ?hl=pt-BR>
- **Figura 7.** Anna Maria Maiolino. in ATTO, 2017.
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=JDnZrSyuaY>
- **Figura 8.** Anna Maria Maiolino. in ATTO, 2017.
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=JDnZrSyuaY>
- **Figura 9.** Anna Maria Maiolino. in ATTO, 2017.
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=JDnZrSyuaY>
- **Figura 10.** Anna Maria Maiolino. in ATTO, 2017.
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=JDnZrSyuaY>

- **Figura 11.** Berna Reale. Ginástica da Pele, 2019.
Fonte: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/berna-reale-apresenta-performance-artistica-e-expoe-o-racismo-no-sistema-carcerario-brasileiro>
- **Figura 12.** Ana mendieta. Silhuetas, 1973–1980.
Fonte: <https://revistausina.com/wp-content/uploads/2015/02/ana-mendieta-2.jpg>
- **Figura 13.** Guerrilla Girls. As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?, 2017. Impressão digital sob papel, 32 x 73cm, MASP.
Fonte: <https://www.ufrgs.br/arteversa/guerrilla-girls-a-igualdade-de-genero-no-universo-da-arte/>
- **Figura 14.** Artemísia Gentilesche. Judit y su doncella, 1624. Óleo sobre tela, 183,9 x 141,48 cm, Detroit Institute of Arts.
Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/artemis-gentileschi/judith-and-her-maid-servant-with-the-head-of-holofernes-1624>
- **Figura 15.** Yoko Ono. Cut Pieces, 1964.
Fonte: https://www.moma.org/learn/moma_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/
- **Figura 16.** Yoko Ono. Liberdade, 2017.
Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=HuQ7_ICY2GE
- **Figura 17.** Nazareth Pacheco. Sem título, 1994. Espéculos de acrílico e aço inox, MASP.
Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra9339/sem-titulo>
- **Figura 18.** Ana Mendieta. Body Tracks, 1982.
Fonte: https://historia-arte.com/_/eyJ0eXAiOiJKV1QiLCJhbGciOiJIUzI1NiJ9.eyJpbSI6WyJcL2FydHdvcmtcL2ltYWdlRmlsZVwvc2FuZ3JILW1lbmRpZXRhLmpwZyIsInJlc2I6ZSwyMDAwLDIwMDAiXX0.Jo1eMcaaoKUplAtTTCjCtnW_BVVV4TyWSOIJtfhb_to.jpg
- **Figura 19.** Ana Medieta. “Nile Born” série “Silhuetas”, 1984. Areia e Madeira, 7 x 48.9 x 156.2 cm, MoMA.
Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/81059>

- **Figura 20.** Ana Mendieta. Glass on body, imprints, 1972. Vidro, dimensões diversas, Courtesy Galerie Lelong, New York.
Fonte: <https://arthur.io/art/ana-mendieta/untitled-glass-on-body-imprints>
- **Figura 21.** Protesto “onde está Ana Mendieta” em frente ao Museu Guggenheim, Nova Iorque, 1992.
Fonte: <https://www.artequaeacontece.com.br/ana-mendieta-esta-aqui/>
- **Figura 22.** Ana Mendieta. “Rape Scene”, 1973.
Fonte: <https://www.cristintierney.com/exhibitions/47/works/artworks-2295-ana-mendieta-untitled-rape-scene-1973-estate-print-2001/>
- **Figura 23.** Ana Mendieta. People Looking At Blood, 1973.
Fonte: MOURE, Gloria; KUSPIT, Donald; Centro Galego de Arte Contemporânea. Ana Mendieta. Barcelona: Polígrafa, 1996.
- **Figura 24.** Ana Mendieta. People Looking At Blood, 1973.
Fonte: MOURE, Gloria; KUSPIT, Donald; Centro Galego de Arte Contemporânea. Ana Mendieta. Barcelona: Polígrafa, 1996.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1. ARTE GROTESCA E PERFORMÁTICA	19
1.1 A contemporaneidade conjurando o elemento demoníaco do mundo	20
1.2 A obra de arte em primeira pessoa	28
CAPÍTULO 2. FEMINISMO, POLÍTICA E ARTE	33
2.1 A luta feminista e a arte revolucionária	34
CAPÍTULO 3. ANA MENDIETA	42
3.1 LA VIDA	43
3.2 EL ARTE	47
CONSIDERAÇÕES FINAIS	55
REFERÊNCIAS	58

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa apresenta um estudo de caso, por meio do qual se analisa as obras de Ana Mendieta, para discutir sobre a utilização da arte grotesca e performática pela referida artista para expressar de forma objetiva os seus sentimentos e vontades artísticas. Para tanto, inicialmente foi realizado um breve panorama sobre o grotesco e a performance até concluir com um estudo da vida e obra de Mendieta, desde sua infância até sua morte.

Victor Hugo (1802-1885), romancista e dramaturgo francês, em seus estudos sobre o grotesco descreve as dicotomias da arte e cita o grotesco como um elemento associado ao sublime: "Tudo na criação não é humanamente belo, o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz." (HUGO, 2002, p. 26). Uma vez que ele coloca o grotesco ao contrário do sublime, sua definição está posta, para além do feio, do mal e do disforme, tem-se uma estética que se contrapõe à perfeição.

Relacionando esta estética com o início das vanguardas europeias (final do séc. XIX), o período que deu origem ao maior sentimento de rompimento que as artes passaram até então, no grotesco pode-se encontrar facilmente o objetivo desejado, buscar o contrário da perfeição que tanto vinha sendo imposta desde o renascimento no meio artístico.

Como pode ser evidenciado nas obras de algumas artistas da época, Anita Malfatti (1889-1964), artista brasileira expressionista, Gertrude Abercrombie (1909-1977), artista norte-americana, Remedios Varo (1908-1963) espanhola e Frida Kahlo (1907-1954) mexicana, todas surrealistas, à presença do grotesco.

Para além da categoria estética, estas artistas têm em comum a forte inclinação política. O final do século XIX e metade do século XX é conhecido como primeira e segunda onda feminista, respectivamente. O feminismo surge no século XVIII com o Iluminismo e ganha força na Revolução Francesa (1789), quando a luta por direitos não beneficiou as mulheres e elas clamaram por igualdade jurídica, direitos políticos e liberdade, com os dizeres da própria pauta revolucionária "liberdade, igualdade e fraternidade". A segunda onda, na metade do século XX foi marcada pela atuação das sufragistas, mulheres que lutavam por direito de voto e,

até os dias atuais, desde o final do século XX vivesse a terceira onda feminista, marcada pela luta do sexo. No estudo “O sujeito nas ondas do feminismo e o lugar do corpo na contemporaneidade” Ana Paula Antunes Martins, 2015, traz detalhes sobre cada passagem citada.

Todas as artistas vanguardistas citadas acima estão em meio a essa revolução feminista, contra regimes que pretendiam esmagar qualquer que fosse a pauta que não estivesse em consonância com suas ideias e logo, as artistas, tinham atuação de resistência política em suas obras, não apenas por lutar pela sua arte, mas também por defender sua existência.



Figura 1. Remedios Varo. El Mundo, 1954.

Fonte: <https://www.wikiart.org/en/remedios-varo/the-world-1958>

Durante e após essa revolução feminista, que influenciou e influencia até hoje, a vida das mulheres e da sociedade em geral, como já citado nas artes não foi diferente, a forma com que a figura feminina é representada passa a ser outra, as tendências imagéticas tomam outro rumo, antes apenas musas, agora mulheres

reais, com sentimentos reais, e protagonistas de suas próprias lutas. De acordo com Roberta Stubs:

Uma possível estética feminista teria como característica fundamental a liberação da imaginação das mulheres, [...]. Falamos, pois, do modo como a capacidade crítica/inventiva que caracteriza o movimento feminista como um todo, principalmente o feminismo pós-estruturalista, figura também nas artes visuais através de algumas tendências entre as quais citamos: a recuperação histórica das artistas mulheres; o uso do corpo de forma autônoma e com um cunho reivindicatório; a desconstrução de estereótipos; a inovação da técnica pela incorporação de atividades estritamente relacionadas ao universo feminino como o bordado e a costura, assim como a utilização de elementos pouco valorizados ligados ao cotidiano; e a preocupação combinada com as questões de gêneros, raças, etnias e classes sociais. (STUBS, 2017, p.3)

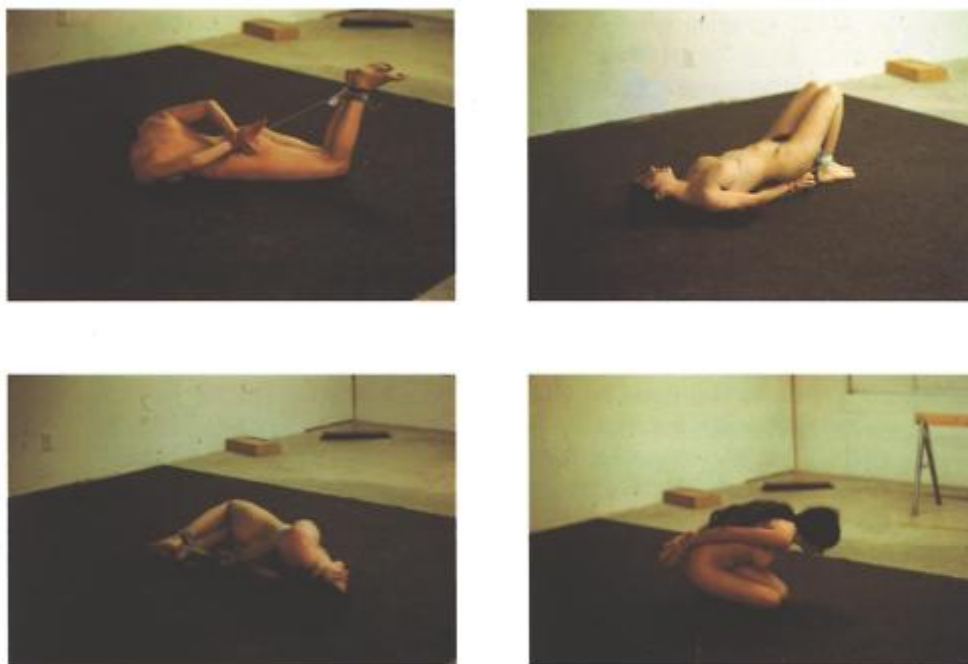
Observa-se diversas artistas mulheres que se envolveram diretamente com o grotesco e o feminismo ou foram influenciadas pelo movimento feminista, como Yoko Ono (1933), Marina Abramovick (1946), Lygia Pape (1927-2004) e a própria Ana Mendieta, artista sujeito desta pesquisa, e alguns exemplos de artistas que além da atuação política e a utilização da estética grotesca tem em comum também a arte da performance.



Figura 2. Marina Abramovic. Barroco dos Balcões, 1997. Duração: 4 dias e 6 horas, Sean Kelly Gallery, Nova York.

Fonte: <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/eu-sou-uma-artista-nao-uma-satanista-diz-marina-abravomic-apos-novo-caso-conspiratorio/>

Artista e performer cubana, Ana Mendieta foi o foco central deste estudo. Mendieta tem forte ligação com a estética grotesca e uma posição política bem demarcada. Uma feminista assumida, questionadora de imposições estéticas e morais, suas obras contêm fortes críticas sociais que perpassam por áreas como, sua origem latina, sexualidade e sua própria existência.



45-48. *Tied-Up Woman*, University of Iowa, Iowa, 1973. [cat. 6]

Figura 3. Ana mendieta, *Tied-Up Woman*, 1973.

Fonte: MOURE, Gloria; KUSPIT, Donald; Centro Galego de Arte Contemporânea. Ana Mendieta. Barcelona: Polígrafa, 1996.

O objetivo geral desta pesquisa foi estudar sobre o uso da estética grotesca tomando como base obras da série filmes em Super-8 como “People looking at blood” (1973) da referida artista.

Para isso será demonstrado o resultado de investigações sobre os debates travados pelas mulheres nas artes no período pautado. Incluindo a utilização do corpo como forma de arte, como a performance e a videoarte, inovadores nas artes Visuais ambos se entre-ligaram e ressignificaram conceitos pré-estabelecidos, como dito por Tales Frey (1982):

A performatividade é congregada para as artes visuais como uma nova configuração norteadora, gerando novos debates para inovadoras propostas

de significações emergidas a partir de performances que são trazidas para o campo da fotografia e do vídeo [...]. A fusão de um ato que é cênico e visual ao mesmo tempo com o vídeo e com a fotografia acabou por originar novos gêneros (ou subgêneros) artísticos, tais como a videoperformance e a fotoperformance. (FREY, 2013, s/p)

Partimos da hipótese de que a utilização da linguagem do corpo por Ana Mendieta está associada à autorreferencialidade, buscando transmitir de forma agressiva um sofrimento visceral e escancarado, observando na presença do corpo da própria artista a sua atuação como protagonista na grande maioria de suas obras.

Cabe destacar que o principal objetivo deste trabalho de conclusão de curso é demonstrar a relação de sentimentos que se apropriam do feminismo e do grotesco, e o quanto a personalidade de Mendieta está ligada com essas escolhas, e como isso transparece e se faz presente nas séries de obras utilizadas no estudo.

Segundo a instância metodológica esta pesquisa caracteriza-se por um estudo qualitativo, de caráter exploratório e descritivo, a partir de um estudo de caso, configurando-se em uma pesquisa sobre arte. Os instrumentos de pesquisa são levantamento bibliográfico e coleta de materiais iconográficos para análise e interpretação do tema grotesco nas obras da artista contemporânea Ana Mendieta.

A metodologia deste trabalho foi composta por um estudo em duas fases. Primeiro uma investigação sobre os debates sociais e de gênero por meio do estudo de temas recorrentes nas obras de artistas mulheres deste período, e tendo como exemplo nas artistas Yoko Ono, Marina Abramovic, Hannah Wilke (1940-1993), e (1942). E para entender a ligação de tais temas com a utilização da estética grotesca, como nas artistas, Letícia Parente (1930), Sônia Andrade (1935), Lenora de Barros (1953), Rosana Paulino (1967), o grupo Guerilla Girls, Ana Maria Maiolino (1942), Ana Bella Geiger (1933), Regina Vater (1943) e Berna Reale (1965).

E, no segundo momento, a partir dos dados coletados, realizou-se uma análise da vida e obra de Ana Mendieta, entendendo pela ótica das obras escolhidas, a utilização do grotesco e da performance como linguagens principais para expressar de forma completa os desejos da artista.

Para instrumentos de coletas de dados, foram utilizados artigos de periódicos, teses e dissertações, trabalhos de pesquisa acadêmicos e livros com temáticas

sobre feminismo, classe, gênero, etnia, grotesco, arte moderna e contemporânea, sobre videoarte, performance, práticas decoloniais e pós-estruturalistas.

Foram explorados materiais sobre o uso do corpo da mulher na arte como o estudo encontrado no artigo “O corpo em contexto na contemporaneidade: entre o público e o privado nos vídeos “Entre” de Nina Galanternick e “Desenho-corpo” de Lia Chaia.” de Regilene Ribeiro (s.d.), 2012, no qual a pesquisadora trata das relações entre a videoarte, a body arte, a performance e o corpo e mesmo tendo o recorte de duas artistas específicas traz visões gerais dos contextos discutidos, dando um panorama da criação da videoarte, como no trecho:

Considerando-se o corpo como um operador de sentido, sua presença nas obras videográficas da primeira geração do audiovisual brasileiro, a geração dos pioneiros (MACHADO, 1997: 75), se caracteriza como mediação, estratégia, crítica, política. O embate entre máquina (câmera de vídeo) e o corpo (performance do artista) se apresenta como elemento estrutural construtor de linguagem, compreendida para além dos mecanismos de registros de som e imagem, a fim de ser reconhecida como sinônimo de produção midiática que amplia as experiências sensíveis com o corpo. (RIBEIRO, 2012, p.554)

Os textos de Ribeiro são um forte referencial para o entendimento das obras de Ana Mendieta, que na série de filmes gravados em Super-8, como Creek (1974), Blood and Feathers #2 (1974), se utiliza da body art, da videoarte e do entendimento da utilização do corpo como elemento de impacto e auto referencialidade.

Seguindo o mesmo fluxo ideológico, o artigo “Sobre a arte do vídeo. Regimes de visibilidade do corpo fragmentado: Letícia Parente e Lia Chaia”, 2013, ainda Ribeiro nos fala sobre como a videoarte vai além de outras linguagens já especuladas pelo ser humano:

Neste ensaio, o que se pretende é pensar e analisar a videoarte como um ecossistema interativo a partir dos contextos históricos e culturais e da caracterização e desenvolvimento da linguagem audiovisual cujos sujeitos em interação – corpo e vídeo – participam da constituição de um lugar poético, que poderia ter se configurado mais um entre os demais sistemas de comunicação criados pelo homem, mas que, no entanto, se revelou um ecossistema poético, um locus da experimentação artística na contemporaneidade. (RIBEIRO, 2013, p.729).

Na área social, o feminismo, etnia, classe e gênero são categorias que na atualidade são objetos de análise das Teorias Decoloniais. Um estudo que propõe dar visibilidade para estudiosos de diversos setores e sujeitos que têm sofrido um apagamento histórico por não fazerem parte de grupos hegemônicos de origem eurocêntrica. Como no primeiro artigo, “Teorias pós-coloniais e decoloniais: para repensar a sociologia da modernidade” de Manuela Corrêa Leda (s.d.), 2015, que apesar de poucas falas sobre arte em si, há conteúdo sobre estudos decoloniais pertinentes, e situações não europeias e como não se deve negligenciar visões periféricas da sociedade:

[...] o camponês é concebido como um sujeito em formação, que está a educar-se de sua falsa consciência, de seus hábitos retrógrados e a desenvolver-se como cidadão. Suas crenças e práticas mítico-religiosas foram extirpadas pelo ideal de sujeito secular da modernidade, e sua forma de vida comunitária, confrontada com o individualismo burguês europeu. (LEDA, 2015, p.105)

Neste trecho, especificamente, a autora fala sobre classe e a inferiorização do ser que não é o europeu e não é abastado financeiramente, tendo assim sua cultura invisibilizada. A arte europeia por décadas foi a dominante e na contemporaneidade as discussões buscam um núcleo artístico fora do europeu para demonstrar a importância das outras etnias na contribuição artística em uma sociedade globalizada. Assim como Leda coloca no decorrer do seu texto, é necessário ouvir esse camponês sem o viés de inferiorização para que ele seja entendido como sujeito pensante e criador de cultura.

Podemos atrelar este pensamento às feministas latinas, já que em comum com o exemplo citado, as mulheres latinas sofrem com a marginalização do ser e feministas norte-americanas exercem um paternalismo provindo do preconceito étnico. Bell Hooks (1952) cita:

Inicialmente, quando líderes feministas nos Estados Unidos proclamaram a necessidade de igualdade de gênero, não esperavam descobrir se movimentos correspondentes estavam acontecendo entre mulheres de todo o mundo. Em vez disso, declararam-se libertas e, portanto, na posição de libertar as irmãs que tinham menos sorte, principalmente aquelas no “terceiro mundo”. Esse paternalismo neocolonial já havia sido decretado para manter em segundo plano mulheres não brancas, de forma que somente mulheres brancas, conservadoras ou liberais, fossem as autênticas representantes do feminismo. (HOOKS, 2020, p. 76)

Já introduzido, para além da categoria de classe cita-se o gênero, por séculos as mulheres foram massivamente oprimidas, proibidas de viver plenamente em sociedade sendo controladas por seu pai ou irmão, pelo seu marido e pelo estado, qualquer presença masculina era tida como superior. Em “Mulheres, cultura e política”, 2017, Angela Davis (1944) fala sobre a liberdade que a arte progressista propõe “[...] a arte é uma forma de conscientização social – uma forma peculiar de conscientização social, que tem o potencial de despertar nas pessoas tocadas por ela um impulso para transformar criativamente as condições opressivas que a cercam.” (DAVIS, 2017, p.166). A arte hoje é vista como instrumento de rupturas de amarras sociais, muitas das quais a própria arte por muitos anos perpetuou.

Como teoria artística, optou-se pelo livro “Do grotesco e do sublime” (1988), um drama onde Victor Hugo (1802-1885) propõe uma nova forma de poesia e uma nova forma de arte trazendo o grotesco como uma fonte inesgotável de arte que foge dos modelos antigos. Neste livro, Hugo afirma “Assim, eis um princípio estranho para a Antiguidade, um novo tipo introduzido na poesia. E, como uma condição a mais no ser modifica todo o ser, eis uma nova forma que se desenvolve na arte. Este tipo, é o grotesco.” (HUGO, 1988, p.27).

De igual forma, o livro “O grotesco: Configuração na pintura e literatura” do alemão Wolfgang Kayser (1906-1960), apresenta um estudo histórico da categoria estética grotesca, desde a pesquisa etimológica do surgimento da palavra “grotesco”, até a determinação desta categoria estética. Nas palavras de Kayser:

[...] as assim chamadas grotescas, onde o pintor, despreocupado com a verdade e a semelhança, se entrega a uma imaginação selvagem, e através do sobrenatural e do contra-senso dos seus produtos cerebrais, quer despertar com eles apenas gargalhadas, nojo, surpresa pela audácia de suas criações monstruosas. (KAYSER, 2003, p.31).

Como base para a teoria pós-estruturalista, que é uma das referências para a desconstrução de inúmeros preceitos modernistas que encontrasse na arte contemporânea, o livro “A arte da desapareição”, 1997 de Jean Baudrillard (1929-2007), um livro crítico sobre a arte contemporânea, porém muito realista, fala sobre a criação do simulacro artístico, o desaparecimento que a arte contemporânea

propõe a si mesma e critica as discussões, às vezes de forma vazia, que os artistas se prestam a fazer. Anuncia Katia Maciel logo no início da apresentação do livro: “Desaparecida, vazia, insignificante, a arte é para Jean Baudrillard o labirinto percorrido como forma de traçar o ‘estado atual das coisas’.” (BAUDRILLARD, 1997, p.7).

E por último, as referências bibliográficas específicas sobre a artista que é o sujeito da pesquisa, Ana Mendieta. A partir dos quais serão conhecidos processos criativos e elementos autorreferenciais, que sustentam as teorias biográficas de estudos da arte baseadas na vida pessoal de Mendieta. Tais referências irão permitir traçar seu caminho até a criação das obras estudadas, entendendo suas motivações e inclinações pessoais.

Este trabalho de conclusão de curso é composto de três capítulos. No primeiro capítulo encontram-se as definições sobre o grotesco, uma visão geral desde seu surgimento até a sua utilização na contemporaneidade. O capítulo dois marca uma breve apresentação sobre o feminismo, a arte e a política, e como essas três definições podem ser vistas juntas. Ao passo que no terceiro capítulo, o estudo de caso revela-se na obra de Ana Mendieta, perpassando por sua vida e analisando seu percurso criativo e impulsos políticos e sociais.

CAPÍTULO 1

ARTE GROTESCA E PERFORMÁTICA



Figura 4: Lenora Barros. Homenagem a George Segal, 1975/1990.

fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/homenagem-a-george-segal/rwEwEpmfE2V1-A?hl=pt-BR&avm=2>

1.1 A contemporaneidade conjurando o elemento demoníaco do mundo

A palavra grotesco surge do Italiano '*La Grottesca e grottesco*', variações da palavra '*grotta*' que significa gruta. Tal termo foi usado para designar pinturas ornamentais até então desconhecidas. No livro *O grotesco*, publicado em 2009 no Brasil, Wolfgang Kayser cita: "[...] foram palavras cunhadas para designar determinada espécie de ornamentações, encontradas em fins do século XV, no decurso de escavações feitas primeiro em Roma e depois em outras regiões da Itália. O que se descobriu foi uma espécie até então desconhecida de pintura ornamental antiga." (Kayser, 2009, p.17) Sobre suas principais características ainda Kayser traz:

A palavra grottesco, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas. (KAYSER, 2009, p. 20)

Assim o grotesco é descoberto, e não criado, como ornamentações e apenas se enquadra como estética com o passar dos anos com a sua expansão, um dos mais famosos pintores que utilizaram do grotesco foi Rafael Sanzio (1483-1520), como identifica-se na obra a seguir "São Miguel e o dragão" (figura 5). Na obra é possível observar os elementos clássicos, a perspectiva, a pintura realista, valorização dos drapeados para trazer profundidade, a angulação do corpo do personagem principal guiando nosso olhar para a cena demonstrando claramente São Miguel como personagem principal forte e viril e o dragão como personagem inferiorizado e derrotado.

A composição dele com o grotesco, sendo perceptível na utilização do chiaroscuro intenso deixando a cena sombria, levemente escurecida, as feições das bestas que não seguem o padrão angelical observado em São Miguel, enquanto ele tem o rosto iluminado, com uma expressão de desdém e raiva, os dragões estão estarecidos, esgoelando, anatomicamente deformados, as bestas que estão em pé

são curvadas e desengonçadas, seus corpos são quase uma só massa disforme, ao mesmo tempo que eles são esteticamente feios suas expressões também são cômicas, uma maneira de causar asco por suas aparências mas escárnio por sua existência, é exatamente com esse jogo tênue de riso e nojo que o grotesco brinca.



Figura 5. Rafael Sanzio. São Miguel e o dragão, 1505. Óleo sobre madeira, 31 × 27 cm, Louvre, Paris.

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_pinturas_de_Rafael

Por tempos os críticos de arte tentaram impedir que a expansão do grotesco ocorresse, ele não era bem visto por suas características agressivas, feias e anti clássicas, porém os artistas foram contra as críticas, propagando seu uso e se apropriando da linguagem, extraindo dela grandes obras. Essa pequena revolução

perdura até hoje, de certa forma o grotesco carrega em si mais do que simplesmente ser uma forma de expressão, ele traz consigo todo peso de sua história.

Conforme os anos, as linguagens artísticas foram se moldando às necessidades dos artistas. No contemporâneo, o rompimento com as tradições e o clássico é a característica principal, a busca por novas visualidades e interpretações mundanas, a arte toma um outro rumo. Christiana Moraes (1972) e Maria Angela Serri Francoio (s.d.), educadoras da USP, descrevem: “Na modernidade artística o enfoque principal, a “beleza”, reside, muitas vezes, no estranhamento, no grotesco, na informação inusitada e nas soluções plásticas inesperadas.” (MORAES e SERRI, 2004, s/p). A forma com que são construídas as obras de arte muda, os suportes das obras são outros e a recepção do público também se altera. Até mesmo a estética tem suas transformações, o belo e o feio, o grotesco e o sublime, suas classificações se mantêm, ainda são perceptíveis, porém cada dia mais entrelaçados.

A obra “Sem esperança” de Frida Kahlo (figura 6) traz todas as características citadas, a solução para expressar seus mais íntimos sentimentos são encontrados no grotesco. Esses sentimentos não são belos, eles propagam todo o peso que Kahlo carrega por sua existência, logo sua representação também não seria bela.



Figura 6. Frida Kahlo. Sem esperança, 1945. Óleo sobre tela, 28 cm x 36 cm, museu Dolores Olmedo.

Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/sem-esperança-frida-kahlo/rgHBxF7ESC2qmQ?hl=pt-BR>

Frida Kahlo faz um autorretrato surrealista, onde esta deitada em sua cama e coloca no lugar de seu cavalete suspenso em frente ao seu rosto, uma massa disforme de dejetos e símbolos saindo de sua boca, elementos que, de certa forma, ela precisa colocar para fora, ela olha fixamente para o espectador, quase como garantindo que ele esteja atento ao que lhe ocorre, e cai lágrimas de seu rosto.

No quadro de Sanzio o clássico buscava por um equilíbrio entre os elementos, apesar do grotesco o elemento belo estava presente, no quadro de Kahlo o grotesco é o real e predominante, é a principal forma de comunicação.

Além de todas os sentimentos já citados que esta estética tão abrangente proporciona, quando se observa a utilização do grotesco realizado por uma artista mulher pontuasse outras implicações, agora relacionadas com a implicação política e social que envolve a mulher artista, como cita Giulia Crippa (s.d.):

O grotesco, em sua expressão histórica e de gênero, aparenta ser um aspecto da linguagem comum utilizada pelas mulheres, em uma definição de estratégia voltada para um reconhecimento perante a crítica e o mercado. Se, de um lado, a tradição visual e decorativa remete a um 'feminino idealizado', potencialmente esperado, por outro, o grotesco, como meio de quebrar a realidade que se pretende racional e coerente, associado historicamente aos movimentos anticlássicos, fornece uma abertura para uma expressão sexuada e anticonformista das artistas. (CRIPPA, 2003, p. 133)

Neste trecho Crippa faz pontuações relevantes para presente estudo, temos de um lado o feminino idealizado, a mulher vista como bela, recatada, do lar, subserviente, que produz o belo, simplório, neutro e a arte considerada delicada, por outro temos o feminino que rompe padrões, que utiliza de uma arte que não lhe cabe, onde ela não é bem-vinda, foge ao decorativo, a artista toma uma posição, como mulher, de enfrentamento ao utilizar o grotesco, ele não é uma simples estética, ele passa a ser uma ideologia, como já foi no início de sua história.

Na seguinte obra de Anna Maria Maiolino "in ATTO", 2017, (figura 7) a primeira vista causa estranheza, agonia, repulsa, ela está completamente imobilizada e de certa forma, faz com que o espectador também esteja, que ele sinta parte do desespero que ela sofre. Diferente da obra de Sanzio, essa não possui elementos horrendos, coloração escura e animais disformes, o grotesco está presente nas sensações, nos gritos, no desespero que Sandra Lessa demonstra viver conforme vai se desenrolando e nascendo de novo.



Figura 7. Anna Maria Maiolino. in ATTO, 2017.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=JDnZrSyuaY>



Figura 8. Anna Maria Maiolino. in ATTO, 2017.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=JDnZrSyuaY>



Figura 9. Anna Maria Maiolino. in ATTO, 2017.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=JDnZrSyuaY>



Figura 10. Anna Maria Maiolino. in ATTO, 2017.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=JDnZrSyuaY>

O fator impacto é determinante no uso desta estética, quando de imediato o grotesco traz a repulsa a agonia, ele obriga o espectador a fruir este sentimento que não é usual em obras de arte.

Esse ponto é de extrema importância para a arte feminina, fazer com que o espectador se interesse pela obra exposta indo além do superficial, trazendo ele para se envolver diretamente com o que está vendo, e instigando-o sentimentos que ele não está acostumado a sentir, propondo que seu envolvimento seja mais do que um mero olhar.

Além do grotesco trazer algo a mais do que está contido dentro do ser, ele transmite coisas de outro mundo, cria universos e deixa a tona as angústias mais íntimas de seu criador, pois ele expressa justamente aquilo a qual não temos controle, como diz Muniz Sodré (1942), sociólogo: “Em resumo, o grotesco é um mundo distanciado, daí a sua afinação com o estranho e o exótico. Afirma Kayser que ele aparece sempre onde falta ao homem uma orientação segura com relação à vida, sendo portanto a manifestação de uma angústia.” (SODRÉ, 1972, p. 39).

Ao ler essa definição e entender de onde vem o sentimento que transmite o grotesco, facilmente entende-se sua ligação com o feminismo e o porquê de tantas artistas feministas optarem por essa estética. Tentar externar a angústia que há

dentro do ser que por tantos séculos não teve a possibilidade de se quer falar, que a partir de uma revolução descobriu que a liberdade é possível e que para isso, precisaram de mais revoluções.

1.2 A obra de arte em primeira pessoa

A performance surge por volta das décadas de 1970 e 1980. O contexto era marcado por um período de “convulsão intelectual” (MOURE e KUSPIT, 1996, p.25), termo usado por Gloria Moure (1946) para descrever a cena brasileira onde os artistas estavam buscando novas identidades artísticas. Logo a linguagem da performance propõe começar com as configurações do zero, abrindo mão de conceitos construídos há décadas, desde suporte até resultados, mudando toda a lógica de criação, apresentação, comercialização e recepção do público, e assim é descrito:

O que acontece no período de convulsões intelectuais durante o qual Ana Mendieta é formada é que os artistas decidem se partir do zero em termos configurativos. Para isso, resumem a objetividade da obra de arte em seu corpo e suas ações, apressando até o limite as convenções atuais do que é considerado artístico, perguntando como poderia ser formalizado o que poderia ser apresentado em cada caso, introduzindo ao mesmo tempo em que as chaves profundas dos processos perceptivos, juntamente com toda a poluição linguística indesejada. (MOURE e KUSPIT, 1996, p.25)

Renato Cohen (1956-2003), descreve em seu livro “Performance como Linguagem”, que inicialmente a performance surge como uma incorporação de técnicas vindas do teatro, da fotografia, da dança em consonância com as artes plásticas, quase um ponto de encontro entre todas essas expressões, e traz consigo o poder do corpo e a expressão do ser, caracterizando-se por uma linguagem que busca um maior envolvimento tanto sentimental quanto expressivo do artista que se coloca em exposição.

A obra de arte deixa de ser em terceira pessoa e passa a ser em primeira e aqui foi posto o primeiro conceito da performance, a arte vivida, “a arte viva e também ao vivo”, (COHEN, 1989, p.38). Ainda como diz Cohen, essa linguagem busca pela espontaneidade e o natural, está aberta a interferências externas e, algumas obras, propõe que esta interferência ocorra como forma de construir a obra junto ao público. Como podemos observar na seguinte obra “Ginástica da Pele”, 2019 da artista Berna Reale (figura 11), a artista convida dezenas de pessoas para executá-la, e sua apresentação ocorre ruas de Belém, no Pará; Assim como o vídeo e a fotografia são registros essenciais para veiculação da obra de Mendieta, como

veremos mais adiantes nesta pesquisa, na obra de Reale os registro de performance se tornam um importante instrumento de visibilidade de sua obra e discussão sobre o corpo e as questões de gênero e etnia.



Figura 11: Berna Reale. Ginástica da Pele, 2019.

Fonte: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/berna-reale-apresenta-performance-artistica-e-expoe-o-racismo-no-sistema-carcerario-brasileiro>

Neste enquadramento específico da obra é possível identificar uma construção da imagem, um ângulo e posicionamento de câmera proposital, pois a importância desta performance é tida também no seu registro e propagação, assim

como os vídeos que foram vinculados da mesma, apesar da potência que o “ao vivo” proporciona os temas que são trazidos à tona por Reale são relevantes para além do momento e por conta disso o mérito da obra de arte não se perde, ela continua sendo igualmente significativa mesmo sendo agora apenas uma imagem estática.

Este ideal de ressignificação artístico trazido pela performance vai além, a linguagem busca também um enfrentamento anticlássico, e anti classicista, pautas que investigam como levar a arte para fora da bolha elitista artística são colocadas em jogo e passam a ser mais relevantes, sendo assim a performance também traz consigo um ato de revolução.

Cohen cita esse aspecto da performance, que ele nomeia *live art* ou arte viva, no seguinte trecho do livro *A performance como linguagem* (1989): “A live art é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A ideia é resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de “espaços mortos”, como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição “viva”, modificadora.” (COHEN, 1989, p.38)

E a partir deste conceito de performance, surgem conceitos paralelos e complementares, estudos diversos sobre *body art*, *live art*, *land art*, videoarte, videoperformance, *site specific*, entre outros, e aqui deve-se considerar que muitos desses conceitos não existiam ou ainda não eram sequer entendidos quando Mendieta, que logo será citada, produzia suas obras, essas classificações foram sendo incorporados aos seus trabalhos anos após as suas execuções.

Para o presente trabalho o conceito dentro da performance que está mais ligado a Ana Mendieta, é o *site specific*. Este tipo de performance define-se por produções em “sítios específicos” ou seja, em um lugar específico, e a obra só pode ocorrer se for naquele lugar daquela forma, ou ela só faz sentido por estar inserida naquele contexto físico. Diversas obras de Mendieta trazem essa apropriação do ambiente, da natureza e da paisagem, podendo ser associada de igual forma às expressões da *land art*, traduzido como “Arte da terra” que se trata da utilização do meio ambiente e seus recursos naturais para formar a arte.

A próxima imagem é uma obra que faz parte da série nominada “silhuetas”, de Mendieta (figura 12), a apropriação do espaço vai além do físico e material, como

será relatado no capítulo 3.1 “vida” Ana foi tirada de sua terra natal e sofreu com a falta familiar por anos até poder reencontrar sua mãe, quando ela se apropria da terra tem se intrínseco nessa apropriação uma forma de tomar a terra para si, uma maneira de encontrar conforto pelos anos em que viveu sem chão, a performance, por fim, as vezes sem intenção, acaba escancarando os sentimentos mais profundos que a artista nutre em seu íntimo. E apesar desta análise mais aprofundada sobre a série constando as características pessoais da artista na sua significação, é importante perceber como a obra em si não é um particularismo autobiográfico, Mendieta teve o talento e de conciliar sua vida pessoal com assuntos debatidos pela sociedade de forma concisa e coerente.



Figura 12: Ana mendieta. Silhuetas, 1973–1980.

Fonte: <https://revistausina.com/wp-content/uploads/2015/02/ana-mendieta-2.jpg>

Mendieta segue este mesmo caminho de exploração do cerne quando, também, utiliza de uma noção política de seu próprio corpo na composição de diversas obras, Gloria Moure descreve esse emprego físico como uma imersão para chegar ao resultado desejado: “O uso de seu corpo era como uma técnica de

imersão, como um fundo católico, que o fazia transcender para sublinhar o imediatismo e a eternidade do fluxo vital coletivo.” (MOURE e KUSPIT, 1996, p.24).

É a exploração de um corpo que por séculos estava escondido debaixo de panos nas artes. O corpo feminino só foi explorado nu quando para falar sobre prostitutas e meretrizes, por ser considerado público, apesar de não ser. A exemplo o quadro "A origem do mundo" de 1866, pintada por Gustavo Courbet (1819-1877) onde representa sem por menores uma vulva, ficou escondido debaixo de panos durante séculos até ser aceito em um museu e exposto ao público apenas em 1995, apesar de se tratar apenas da pintura do órgão que dá origem a vida humana ele ainda foi considerado imoral e antiético.

O corpo feminino pode ser violado, violentado e despido por outrem, mas quando feito por uma mulher, em si própria, a dona da carne é considerada imoral. Normalizar o corpo feminino, até mesmo demonstrando a violência que ele sofre, também é um processo inserido nas obras de Mendieta e a possibilidade do registro desta performance com a videoarte é de uma relevância significativa para seu processo, afinal sua luta não é momentânea, ela deve ser compartilhada e reproduzida quantas vezes for possível.

CAPÍTULO 2.

FEMINISMO, POLÍTICA E ARTE



Figura 13: Guerrilla Girls. As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?, 2017.

Impressão digital sob papel, 32 x 73cm, MASP.

Fonte: <https://www.ufrgs.br/artevera/guerrilla-girls-a-igualdade-de-genero-no-universo-da-arte/>

2.1 A luta feminista e a arte revolucionária

A atuação feminista é definida por ondas, essas representando a maior atividade política do movimento em determinados períodos, porém cada país encontra-se em um momento de seu desenvolvimento, enquanto na Europa ou América do Norte temos essas ondas bem definidas, na América Latina, o caminho das feministas foi um pouco diferente, como é descrito em “Feministas na América Latina de Bogotá a San Bernardo”:

Paradoxalmente, o feminismo surgiu durante uma das mais sombrias décadas na história latino-americana. Nos anos 70 (como, em alguns casos, nos 60), tanto os regimes militares quanto as democracias nominais esmagaram os movimentos progressistas de toda espécie,...]. As feministas contemporâneas na América Latina nasceram, portanto, como movimentos intrinsecamente de oposição. (STERNBACH *et al.*, 1994, p. 259).

O seguinte estudo se propôs a especular apenas sobre o feminismo nesta delimitação geográfica estabelecida, tendo entendimento da grandeza de um movimento multifacetado mundialmente, porém traz em voga a importância da identidade latina para abraçar a nacionalidade Cubana do estudo de caso que é a vida e obras da artista Ana Mendieta.

Bell Hooks cita “[...] o feminismo tem a ver com direitos - é sobre mulheres adquirirem direitos iguais.” (HOOKS, 2020, p.12), e essa é a definição mais simples que podemos dar para esse movimento, e apesar de ser apenas uma linha, o entendimento das nuances que essa pequena definição carrega é que demonstra a grandeza dessa revolução. Esses direitos citados pregam a erradicação do sexismo, para além dos políticos eles são sociais, econômicos e religiosos, tratam sobre práticas sociais simples como o entendimento que o corpo da mulher não é público e não deveria ser olhado com cobiça ou para áreas como economia onde mulheres não deveriam ter dificuldade em subir de cargo ou ganhar menos, apenas por serem mulheres, como vemos nos dados divulgados pela CNN Brasil em pesquisas feitas pela IBGE:

Os dados mostram um aumento gigante na participação das mulheres no mercado de trabalho, o que reflete a redução nas barreiras de entrada que elas tinham. Mas as diferenças ainda grandes de salário nas ocupações de

alta qualificação mostram que continuam existindo muitas barreiras de progressão. (Laísa Rachter, 2021, s/p)

O feminismo é politicamente ligado ao socialismo e ao comunismo quando afirma que ao momento em que se surge a propriedade privada, junto a ela vem o controle sobre os corpos, como explicita Angela Davis no livro “O segundo sexo”, 1949, onde a mesma traça o caminho que leva o homem a controlar os corpos escravos como mão de obra para prosperar com seus bens e controlar os corpos femininos como forma de manter sua linhagem, ambos controles pensando no resultado final que é manter sua propriedade. Assim posto, os regimes socialistas trazem uma opção oposta à citada, e além desta também propõe outras ideologias que estão de acordo com as pautas feministas.

É importante ressaltar este ponto, pois com o passar dos anos esse viés político tem a tendência de ser esvaziado como uma forma de tornar o feminismo mais aceitável pela sociedade, além de é claro, mais aceitável também para as próprias feministas, Bell Hooks fala sobre no trecho “De repente, a política começou a ser aos poucos removida do feminismo. E prevaleceu a hipótese de que não importa o posicionamento político de uma mulher, seja ela conservadora ou liberal.” (HOOKS, 2020, p.23). Com a disseminação da ideologia suas raízes seguem a tendência de serem apagadas ou modificadas, por conta dessa massificação da informação onde ela é gerada de forma a ser rápida e concisa. Pensasse que este seria o caminho natural para qualquer tipo de assunto, porém quando se trata da ideologia feminista vê-se um boicote proposital ao sistema, quanto menos informação se tem do princípio da revolução e seus motivos também se sabe menos sobre seus objetivos e lutas.

Por exemplo, fica fácil para uma mulher liberal se dizer feminista, ela não desapega de sua ideologia política e se sustenta em uma visão rasa do feminismo, logo como liberal e feminista, ela pode se dizer a favor do salário igualitário para ambos os gêneros porém contra a legalização do aborto, já que sua posição liberal assim o exige, e esse contraponto acaba enfraquecendo a luta.

Na América Latina, o feminismo luta contra os valores tradicionais da família cristã ocidental, como por exemplo: a visão de que a mulher é uma propriedade do homem, sendo que quando nasce é do pai e quando casa é do marido; Que seu

corpo serve para satisfazer o prazer masculino; Sua função é cuidar dos filhos e do lar e entre diversas outras implicações misóginas, com descrito no livro já citado “Feministas na América Latina: De bogotá a San Bernardo”. E esta ideologia manifesta-se com intensidade em produções artísticas desde o início de sua disseminação, utilizando da arte uma linguagem de luta.

Pouco se conhece e se estuda sobre mulheres nas artes até os dias de hoje, a história feminina foi apagada, artistas foram excluídas da história da arte, algumas tiveram a chancela de um nome masculino para poder divulgar sua arte como a Margarete Keane (1927) que utilizou do nome do seu marido Walter Keane (1915-2000) durante anos pois se revelasse quem verdadeiramente era não teria o mesmo reconhecimento.

As próprias mulheres decidiram reescrever a história, agora com seus próprios nomes.

Não deixando de exaltar o grande ícone, reconhecida no renascimento, Artemisia Gentileschi (1593-1653), que estudava anatomia escondida, pois na época era proibido que mulheres estudassem corpos nus e que podesse viver de sua arte, porém ela foi uma em milhares de desconhecidas.

Nas obras de Artemisia, já é possível estudar as nuances do grotesco, relacionando até mesmo com sua trágica história de vida, conhecida por pintar passagens da bíblia onde mulheres matavam homens, sua obsessão por este assunto sempre foi relacionado com o fato de ter sido violentada por seu professor de artes, no início de sua formação e de sua juventude.

Mas essa relação pode estar equivocada, associar toda a arte de uma mulher a violência que ela sofreu, é só mais uma forma de apagar sua própria história e colocá-la em segundo plano como vítima de sua vida. Essa narrativa não cabe mais.

Assim talvez, o ódio de Gentileschi, transmitido em seus quadros, não seja direcionado apenas para seu assediador, mas sim para toda uma sociedade e um governo que defendem assediadores, estupradores e criminalizam o corpo feminino.



Figura 14. Artemísia Gentilesche. *Judit y su doncella*, 1624. Óleo sobre tela, 183,9 x 141,48 cm, *Detroit Institute of Arts*.

Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/artemisia-gentileschi/judith-and-her-maidservant-with-the-head-of-holofernes-1624>

Apesar de ser anacronicamente errado associarmos Artemísia ao feminismo, seu ato de se impor, não ter abaixado a cabeça para os acontecimentos de sua vida e ter vivido de sua própria arte representando o que acreditava e trazendo a tona

assuntos pouco debatidos nos quadros, é um ato de revolução, a qual está intrinsecamente ligado ao feminismo e também à linguagem grotesca e a necessidade de expressão visceral, buscando transmitir os mais profundos e sórdidos sentimentos.

No contemporâneo tem-se inúmeras representações artísticas que envolvem o feminismo, estas que ultrapassam até mesmo as barreiras visuais como instalações sonoras ou palpáveis, a artista Yoko Ono é assumidamente pacifista e feminista, sua arte busca um viés tátil e participativo, muito influenciada pela contemporaneidade que busca inserir o espectador na obra de arte.

Em sua performance mais famosa "cut pieces" (figura 15), ela se coloca a mercê do público, se dispõe sentada e há uma tesoura em sua frente e permite que os espectadores cortem suas roupas, evocando uma participação ativa e um explorar do corpo feminino de forma não controlada deixando que os ali presente se expressem.



Figura 15. Yoko Ono. Cut Pieces, 1964.

Fonte: https://www.moma.org/learn/moma_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/

Apesar de parecer simples, a performance foi tomando rumos não esperados, talvez nem mesmo pela própria artista, de início os espectadores foram tímidos, cortando pedaços pequenos em diversas partes de seu terno, porém com o avançar do tempo eles ficaram mais confortáveis em expor o corpo ali presente e cortaram as alças de sua roupa íntima. Diversas pessoas ao redor e mesmo assim um homem se sentiu confortável em abusar do corpo feminino, uma obra que talvez não tivesse a pretensão de falar sobre violação, acabou trazendo essa conotação a tona.

Em outra obra, Ono explora mais o corpo feminino e a videoarte, com o título “liberdade” (figura 16), ela gravou um vídeo do tronco de uma mulher no momento em que a mesma está tirando o seu sutiã.

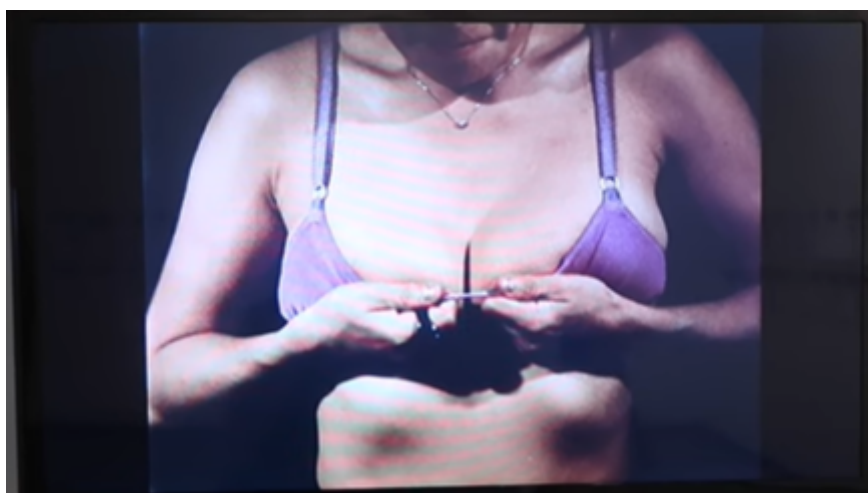


Figura 16. Yoko Ono. Liberdade, 2017.

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=HuQ7_ICY2GE

Além de propostas expositivas do corpo, como apresenta Yoko Ono, há artistas que buscam representação de signos ligados ou impostos ao feminino, como é possível identificar na próxima imagem da obra “sem título” de Nazareth Pacheco (1961) (figura 17), em que a mesma é composta por espelhos disposto geometricamente na parede, expondo este aparelho que é usado até os dias atuais por ginecologistas quando se precisa examinar o colo uterino, ele é introduzido na vagina e usa-se uma espécie de manivela que vai abrindo-o aos pouco para possibilitar a visualização do colo do útero.

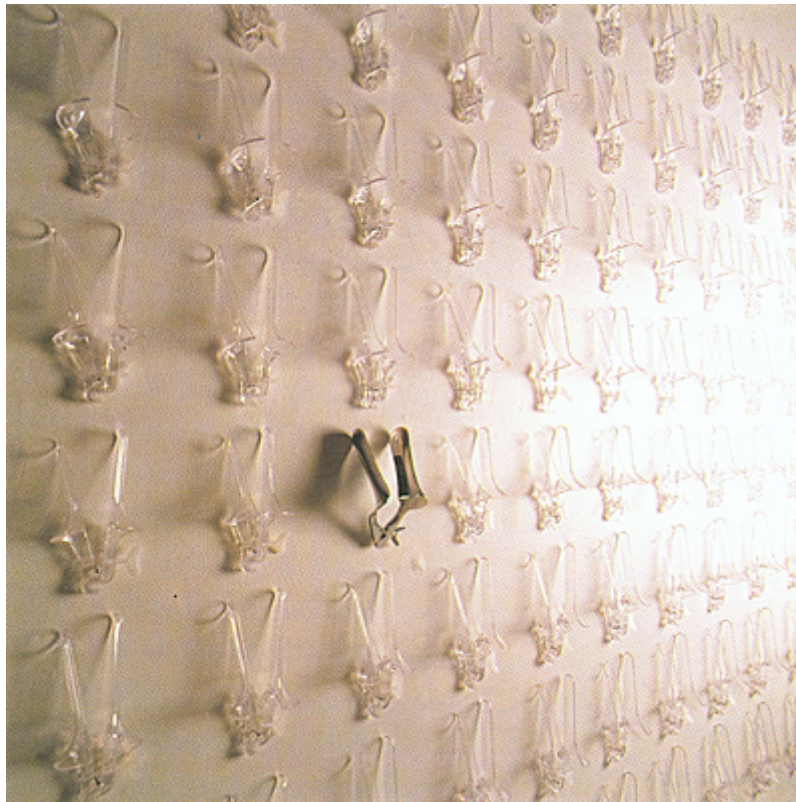


Figura 17. Nazareth Pacheco. Sem título, 1994. Espéculos de acrílico e aço inox, MASP.

Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra9339/sem-titulo>

A posição que esses aparelhos estão dispostos já remete intencionalmente a uma vagina aberta e em exposição na parede, trazendo a sensação de exibição e intrusão, referindo-se também a invasão que o próprio espéculo dispõe sobre o corpo feminino, todo o processo de nudez, inserção e a própria exposição dos órgãos internos. Ao colocar um único espéculo de aço (talvez para quem nunca usou deste objetivo, não entenda a princípio o objetivo de Pacheco), a artista busca estimular uma específica lembrança em quem já vivenciou essa experiência, a sensação térmica gélida que ele proporciona, e que percorre todo o corpo no momento em que o mesmo é introduzido.

Pacheco cria uma obra limpa, bela, onde contrasta geometricamente o acrílico transparente com o aço brilhoso, e ao mesmo tempo causa tamanho desconforto, buscando sensações e sentimentos no mais profundo íntimo de quem já experienciou tal inserção, Tadeu Chiarelli (1956), levanta o questionamento sobre essa obra: “é possível observar tais aparelhos apenas na beleza fria do design

anatômico, sem esquecer a função a que estão destinados, tão próxima de outros instrumentos de tortura?” (CHIARELLI, 1997, s/p),

Assim a arte revolucionária nem sempre será explícita, como Mendieta, Yoko Ono ou Gentilesche produziram, por vezes ela será discreta mas extremamente forte como Pacheco apresentou.

O feminismo encontra na arte, cada vez mais, um canal de expressão sincero e comunicação direta com o público, com as tecnologias recentes de comunicação, mais mulheres estão tendo acesso a essa luta, e a arte, produções como as analisadas aqui e muitas outras buscam induzir nos espectadores questionamentos e a partir deles prospectar mudanças. Ao mesmo tempo, acrescenta nas mulheres os mais profundos questionamentos do seu ser, deixando claro que elas não estão sozinhas, que seus sofrimentos não são fúteis, que todas merecem liberdade e igualdade e que isso é possível.

CAPÍTULO 3.

ANA MENDIETA

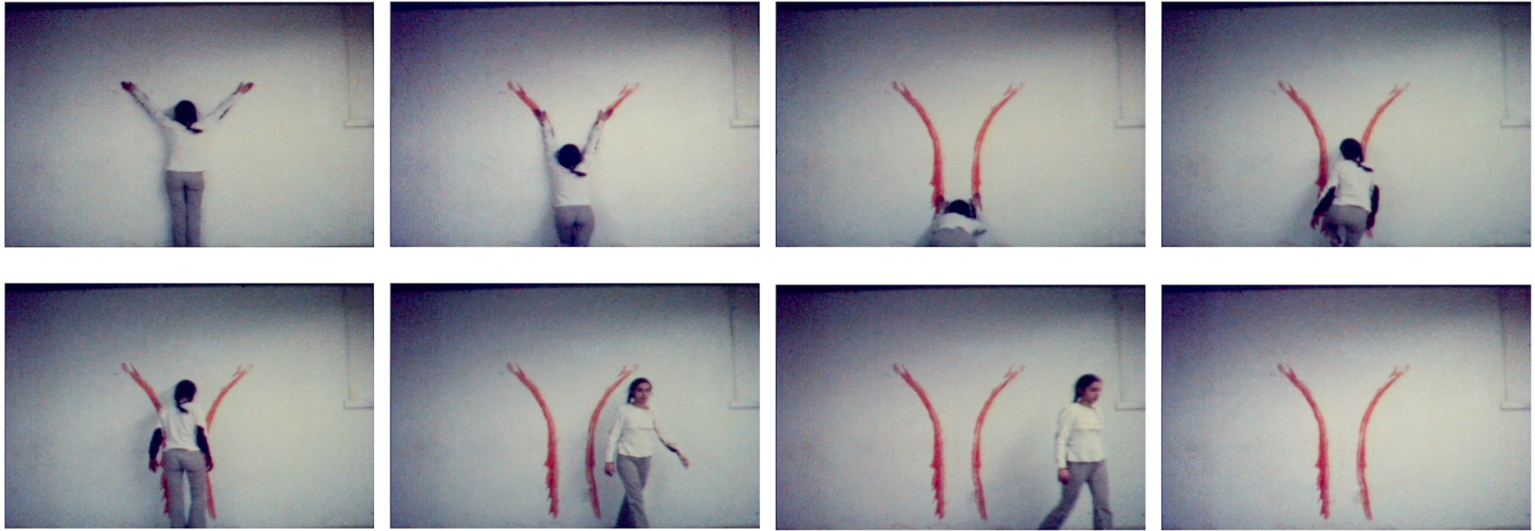


Figura 18. Ana Mendieta. Body Tracks, 1982.

Fonte: https://historia-arte.com/_/eyJ0eXAiOiJKV1QiLCJhbGciOiJIUzI1NiJ9.eyJpbSI6WyJcL2FydHdvcmtcL2ltYWdlIRmlsZVwvc2FuZ3JILW1lbmRpZXRhLmpwZyIsInJlc2l6ZSwyMDAwLDlwMDAiXX0.Jo1eMcaaoKUplAtTTCjCtnW_BVVV4TyWSOIJtfhb_to.jpg

3.1 LA VIDA

Ana Mendieta, artista, performer, escultora, esquerdista e feminista, nasceu em 1948 em Havana, Cuba, dentro de uma família com grande influência política (seu tio-avô foi presidente de Cuba nos anos trinta) e relativamente rica.

Como é descrito em detalhes no livro “Ana Mendieta” de Gloria Moure e Donald Kuspit (1993), 1996, seu pai, contra o comunismo, influenciado por suas crenças católicas, abominando o regime de Fidel Castro, envia ela e sua irmã mais velha para Miami nos Estados Unidos em 1961, por meio da Operação Peter Pan, programa católico que incentivava a emigração de crianças cubanas como forma de preservar sua fé e fugir da revolução.

Logo após essa situação muitas coisas mudaram, uma separação que deveria durar um ano, durou cinco. Em meio a esse tempo, seu pai foi preso e se suicidou na prisão. A Operação Peter Pan se demonstrou falsa e com a chancela da igreja católica, Mendieta e sua irmã foram enviadas para um orfanato em Iowa, onde sofreram violência física e psicológica por anos, por sua etnia, sua cor e seu gênero. Até que por fim, após cinco anos, sua mãe conseguiu reencontrá-las e retomar sua vida, agora totalmente modificada.

Muitos dos sentimentos que Mendieta busca transmitir por meio de suas obras vem por conta da época em que esteve órfã, como é descrito no livro de sua vida: “Seu conflito tinha a ver com o relacionamento com sua mãe e seus vários substitutos: era muito difícil para ela se separar de sua família” (MOURE e KUSPIT, 1996, p.51)

Apesar de a situação citada ser a parte extrema de sua vida, antes disso Ana já não tinha uma relação boa com os pais, ambos trabalhavam o dia inteiro então suas filhas ficavam sob o cuidado de babás, nas férias eram mandadas para a casa da avó materna. Seu relacionamento com os pais sempre foi permeado por faltas. Parte de suas obras estudadas visam analisar que as obras em si foram criadas mais sobre o sentimento dela voltado a uma babá em específica a qual era muito próxima e a sua avó do que para sua mãe, no livro já citado diz:

A mãe de Mendieta era professora universitária de Química e Física e trabalhava o dia todo, de modo que grande parte dos cuidados dados às suas filhas era responsável pelas babás. Havia muitas, entre elas uma chinesa-africana de quem Mendieta gostava, e que partiu para os Estados Unidos aos seus oito anos de idade. Estava também muito próxima de sua avó, com quem ela passava as férias de verão. Parece que, quando ela tinha que voltar para casa, sofria grandes ataques de choro. A Mãe Terra tem mais a ver com sua preferência por sua “babá primitiva” e sua avó calorosa e poderosa – ambas mulheres convencionalmente “terrenas” - que, com sua própria mãe, intelectualmente sofisticada, nada convencional e liberal. (MOURE e KUSPIT, 1996, p.63)

Em 1972 Mendieta entra na universidade de Iowa, no curso de Artes. A quantidade de obras que fez durante sua vida, desde o momento que ingressou na faculdade até sua morte em 1985 é impressionante, ela estava no auge de sua carreira junto ao turbilhão de tendências artísticas, logo aproveitou as chances que teve e produziu obras em diversas linguagens.



Figura 19. Ana Mendieta. “Nile Born” série “Silhuetas”, 1984. Areia e Madeira, 7 x 48.9 x 156.2 cm, MoMA.

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/81059>

A imagem acima (figura 19), por exemplo, é a fotografia de uma obra de Mendieta que está inserida em uma série que contempla diversas linguagens, “Silhuetas”, que como já citado, passa pela *land-art*, performance e escultura. Em todas as instâncias ela reforça o corpo feminino e como o mesmo é sagrado, fazendo ligações com a fertilidade e a natureza, além de explorar mais sobre o sagrado e a religiosidade.

Para Mendieta a forma e a ideia deveriam estar em comunhão para expressar suas vontades, logo a estética visual em si não era sua principal preocupação, uma arte boa além de bonita ou chocante deveria ter significado.

Em “Glass on Body imprints”, 1972, (figura 20), vemos registros de performances nas quais Mendieta pressiona seu corpo contra uma placa de vidro e fotografa as modificações que esse ato causa em si. A obra se constitui por diversas fotografias com recortes do seu corpo e rosto, ela busca uma forma de se deformar fisicamente dessacralizando o corpo idealizado na arte.



Figura 20. Ana Mendieta. Glass on body, imprints, 1972. Vidro, dimensões diversas, Courtesy Galerie Lelong, New York.

Fonte: <https://arthur.io/art/ana-mendieta/untitled-glass-on-body-imprints>

Sua vida foi dedicada a lutar pelo que acreditava e também pelo que sofreu, contra o sexismo e ao preconceito étnico, ao lado do comunismo, feminismo, pelos direitos das mulheres e do corpo livre.

No dia 8 de setembro de 1985, com apenas 36 anos, Ana Mendieta é declarada morta. Jogada do 34^a andar do apartamento que dividia com seu marido Carl Andre, o qual foi acusado de assassinato e absolvido em 1988, em meio a um

show de misoginia e machismo, a morte de Mendieta foi tida como suicídio, o júri foi escolhido a dedo para que não houvessem mulheres próximas a ideologia feminista, mesmo com indicações fortes do assassino como gritos de “Não” que foram ouvidos pelos vizinhos, o apartamento claramente bagunçado como a cena de uma briga, nada disso foi tão forte como a palavra de um homem branco, seu fim foi o espelho suas obras.



Figura 21. Protesto “onde está Ana Mendieta” em frente ao Museu Guggenheim, Nova Iorque, 1992.

Fonte: <https://www.artequedacontece.com.br/ana-mendieta-esta-aqui/>

“Onde está Ana Mendieta?”, é a estampa de diversos cartazes no protesto feito 7 anos após sua morte, na inauguração do Museu Guggenheim em Nova Iorque, a indignação era pela presença de Andre e suas obras, os acontecimentos recentes parecem não ter afetado em nada sua carreira. No artigo “O corpo como poética e política: a presença de Ana Mendieta” de Carolina Mendonça de 2021 é possível ler um pouco mais sobre os protestos.

Assim como aconteceu com Artemísia, Mendieta hoje é lembrada por seu fim trágico, a história se repete e com ela os mesmos erros, as grandes mulheres artistas não devem ser consideradas vítimas de suas próprias histórias, elas são protagonistas, e como tal devem ser exaltadas e glorificadas pelos seus feitos.

3.2 EL ARTE

Este estudo é finalizado trazendo a análise de uma série de grandes obras de Mendieta, iniciando com *"Rape Scene"*, abril de 1973, a mala cheia de ossos e sangue também de abril de 1973, *"People Looking At Blood"* feita entre abril e outubro de 1973, *"Clinton St.: Dead on Street"* feita também entre abril e outubro de 1973 e última obra a montagem de um apartamento violentamente destruído em outubro de 1973, todas as obras gravadas pela câmera Super-8 em 35mm, porém de algumas não se tem os registros para possibilitar uma análise imagética mais profunda. As leituras foram baseadas em todos os aspectos citados durante esta tese, o grotesco, a arte contemporânea, a performance, a videoarte, a *body art*, o feminismo e a vida pessoal da artista.

No início de 1973, no dormitório do campus da Universidade de Iowa, onde Mendieta estudava, uma aluna foi estuprada e assassinada, a artista não deixou que esse crime fosse tão facilmente esquecido, como muitas outras mulheres violentadas foram, ela transformou sua lástima e ódio em combustível para sua arte, logo todas as obras desta série específica que foi analisada estão diretamente ligadas com o caso.

Na primeira obra da série, denominada *"Rape Scene"* em português cena de estupro, Mendieta, pela primeira vez, revive o crime como a própria vítima. Em seu apartamento ela se coloca debruçada na mesa, com os braços amarrados a sua frente, sem roupas da cintura para baixo, demonstra estar desmaiada numa poça de seu próprio sangue. Já nesta obra Mendieta obriga uma interação do público, convidando seus amigos para irem a sua casa, sem que eles soubessem a cena que iriam encontrar, eles adentram pela porta entreaberta e a única luz que ilumina o ambiente é a que está em cima da mesa a qual o corpo da artista está (figura 22).



Figura 22. Ana Mendieta. *"Rape Scene"*, 1973.

Fonte: <https://www.cristintierney.com/exhibitions/47/works/artworks-2295-ana-mendieta-untitled-rape-scene-1973-estate-print-2001/>

Todo o cenário do apartamento de Mendieta é construído como uma cena de crime grotesca, ela espalhou sangue pelo o ambiente e em si mesma, escorrendo por suas pernas e uma poça onde seu rosto pousa, há móveis quebrados, roupas e objetos bagunçados por todo ambiente.

De imediato a intenção dela não era apenas chocar, mas nomear a violência, quebrar o anonimato e a casualidade de atos como esse, então sua obra passa por dois momentos em seu percurso, a primeira com a performance ao vivo e vivida, e a segunda no registro fotográfico divulgado posteriormente.

Na performance ao vivo, ela trabalha com o impacto, a surpresa e as reações espontâneas e também insere o público como cúmplice do crime, eles fazem parte da obra mais do que apenas meras testemunhas, todos ali presenciaram o ato e nada fizeram, nesta obra é compreensível este fato da não interferência tendo em vista que o público apesar de não saber o que encontraria já estava informado que se tratava de uma performance, mas é importante ressaltar este ponto pois ele será citado posteriormente.

A segunda parte da obra é o registro, a importância da fotografia na performance, o ato do estupro agora parece ficar fixo naquele momento para sempre, Baudrillard (1929-2007) comenta como a fotografia é a criação de um novo mundo, concentrado na desapareição do mundo ao redor do registro:

A foto tem um caráter obsessivo, peculiar, extático e narcisista. Trata-se de uma atividade singular e mesmo expressamente solitária. A imagem fotográfica é irreversível, ao contrário daquela da pintura, ou do texto ou de toda arte visando a uma continuidade da expressão ou da semelhança, ou do sentido. Ela é irreversível e, portanto, de algum modo fatal, considerando a instantaneidade da tomada de vista. Irreparável, como a evidência do mundo em determinado momento. (BAUDRILLARD, 1997, p. 35)

Baudrillard ainda observa como a fotografia é o exorcismo da sociedade moderna, é a forma mais forte de expressão com o qual nos identificamos e nos comunicamos no contemporâneo. Assim, o registro da performance de Mendieta se propaga por gerações, causando um eterno desconforto, o ato do estupro, permanece de alguma maneira dolorosamente constante.

Os colegas que foram convidados por Mendieta, ficaram sentados no sofá de sua sala enquanto a artista permaneceu imóvel durante uma hora ouvindo as discussões que eles traçaram sobre o tema. Após este tempo ela se levantou e juntou-se a eles na conversa.

Na obra seguinte, a artista traz uma proposta mais aberta ao público e menos específica, ainda que se tratando sobre o caso. Na esquina de sua rua ela deixa uma mala cheia de ossos, sangue e vísceras. Na primeira obra ela ainda se manteve dentro do seu nicho, apesar de buscar uma representação muito chocante o público que presenciou a performance era de seu convívio pessoal, nesta segunda obra ela já começa a trabalhar com pessoas desconhecidas em situações não casuais.

Infelizmente esta é uma das obras que não se tem os registros, porém ela é a porta para a *"People looking at blood"* (figura 23), que joga com as mesmas características e pôde ser lida com mais complexidade, se trata de uma videoarte constituída da seguinte forma: em frente a entrada do prédio onde Mendieta morava, exatamente no chão da porta de entrada, ela colocou vísceras e pedaços do que poderia ser lido como carne humana na calçada, e um rastro de sangue indo em direção a porta de entrada.



Figura 23. Ana Mendieta. *People Looking At Blood*, 1973.

Fonte: MOURE, Gloria; KUSPIT, Donald; Centro Galego de Arte Contemporânea. Ana Mendieta. Barcelona: Polígrafa, 1996.



Figura 24. Ana Mendieta. *People Looking At Blood*, 1973.

Fonte: MOURE, Gloria; KUSPIT, Donald; Centro Galego de Arte Contemporânea. Ana Mendieta. Barcelona: Polígrafa, 1996.

Toda a cena remete a uma grande violência grotesca disposta de uma forma a surpreender os transeuntes, diferente da mala de ossos que poderia passar despercebida.

De início, o posicionamento dos dejetos é possível supor que alguém causou um ato violento na rua e levou-o para dentro do prédio. As imagens da obra registram as pessoas passando por ela, algumas fingem que não veem, outras desviam, trocam de calçada, tem quem até cutuca com o guarda-chuva, mas ninguém, em todas as horas que Mendieta se manteve escondida gravando, teve a reação de ligar para a polícia, ou chamar alguém do prédio. A performance termina quando o senhor que trabalha no prédio ao lado sai e limpa o local, como se não tivesse acontecido.

A obra se trata de uma *site-specific*, como já descrito, uma arte que assume as características do ambiente para ter seu significado e seu objetivo só pode ser concluído pela mesma estar inserida naquele ambiente, não faria sentido, por exemplo, se essas mesmas vísceras estivesse jogadas no meio da rua, os carros passariam por cima sem ver, ou as pessoas poderiam achar que foi algum animal atropelado sem intenção, não teria tanta relevância quanto tem posicionada na calçada.

Uma das intenções de Mendieta é que o público, de alguma forma, interagisse com a situação, como pudemos ver nas duas primeiras obras da série essa questão é muito pertinente para a artista, colocá-la em frente a porta de entrada e saída obriga os próprios moradores do local interagirem, além dos transeuntes que passam pelo local, obtendo assim uma amostragem de um público diverso que nem sequer estava informado do que aquilo se tratava, logo uma reação genuína.

A obra em si demonstra muita agressividade, ela é grotesca e nojenta, de início pode causar repulsa por quem passa ao lado e também curiosidade, que já outro ponto intencional, fazer com que o espectador se interesse por aquilo, se questione o que houve e talvez até tome uma atitude, o que novamente não ocorreu.

De imediato, não se tem uma associação direta com o caso estopim que levou Mendieta a criar estas obras, mas já conhecendo os temas de trabalhos da artista, a obra reflete diretamente a violência doméstica, justamente por estar instalada em um prédio residencial e relacionando ao histórico de feminicídios presente em diversos países do mundo, inclusive nos Estados Unidos dos anos 70.

Infelizmente neste ponto é difícil trazer dados concisos sobre violência contra a mulher, inclusive o próprio termo “feminicídio” foi criado apenas em 1976 pela socióloga sul-africana Diana Russe. No artigo “O que é feminicídio? Entenda a definição do crime que mata mulheres...” da Camila Brandalise de 2018 é possível entender o termo e como a lei do feminicídio existe no Brasil e esta lei só chega ao país em 2015 durante o primeiro governo com uma mulher presidenta Dilma Rousseff, mostrando um claro déficit nas políticas em favor da vida feminina que se perpetua há décadas. É importante ressaltar essa situação, pois demonstra que

Mendieta lutava contra algo que estava presente na vida de todas as mulheres, mas que nem sequer havia um termo para denominar.

Retomando sobre o ponto do registro da performance, ao gravar as reações das pessoas se tem conhecimento de mais uma característica relevante dentro da negligência de ajuda, que é tornar os próprios espectadores criminosos. Durante todas as horas em que Mendieta ficou gravando, nenhum dos transeuntes teve sequer a intenção de avisar o porteiro sobre a situação que ali se passara, ou a preocupação de saber o que havia acontecido, a sociedade normaliza a violência, nas palavras de Gloria Moure: “[...] trabalho de Mendieta ofereceu uma crítica cultural da ordem simbólica e da sociedade burguesa como geradores e máscaras da violência.” (MOURE e KUSPIT, 1996, p. 93).

Na sequência de produções a artista cria a obra “*Clinton St.: Dead on Street*”, onde ela volta a ser objeto central na performance. Agora, após experimentar a reação de um público diversificado em relação a objetos inanimados, Mendieta vai mais a fundo e coloca-se como morta em meio a uma das ruas de Iowa, estirada ao chão, ela se arrisca mais do que antes expondo seu corpo as reações de pessoas desconhecidas.

E em seguida, sua última obra ligada diretamente ao caso, o quarto de apartamento violentamente destruído, com a porta aberta para que as pessoas tivessem a possibilidade de olhar, e caso o fizessem iriam encontrar mais uma cena de crime, colchões rasgados, manchas de sangue e objetos quebrados. Ela retoma neste caso, a casa, o lar e a violência doméstica, aquela causada dentro de seu próprio teto que muitas vezes é dividido com o seu agressor.

De ambas as obras infelizmente não se tem os registros salvos. Mas tem aspectos importantes que podem ser observados na sequência geral: na primeira obra, ela é chocante com a presença do corpo porém para um público específico; na segunda, ela era fechada com a presença apenas de dejetos porém com público diverso; na terceira já contém vísceras explícitas para um público diversificado; na quarta Mendieta retorna ao corpo e expondo-o a espectadores desconhecidos e na quinta e última o lar violentado, aberto ao público diverso porém não tão explícito.

São sequências de testes, Mendieta procura alcançar grupos diferentes com formas diversificadas de arte, em ambientes variados porém específicos e que tem relação direta com o tema, ela procura uma amostragem de reações e interações e o resultado final foi a negligência e esse é o aspecto que as obras mais tem em comum, a violência velada que a sociedade esconde para baixo dos panos para ter que se incomodar com os violentados.

Ao fim desta sequência de obras instigantes é possível realizar mais uma observação pertinente, concluída por Gloria Moure e Donald Kuspit (MOURE e KUSPIT, 1996, p. 94), ao repetir, diversas vezes a cena, o obra não se concentra mais exclusivamente na vítima, no evento e nas cenas e sim no ato de testemunhá-la, na presença do público, na reação e no impacto futuro que as mesmas pudessem vir a ter, construindo uma conexão que vai além do próprio crime e que só pode ser obtida através da arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ana Mendieta criou um trabalho atemporal, sua história e obras carregam um peso histórico inconcebível. Ela se apropria das linguagens como se estas estivessem intrínsecas em seu cerne e consegue regurgitá-las para o público de maneira que o mesmo é engolido por seus significados. Tamanha artista não poderá ser delimitada por linhas, o que não foi a intenção do presente trabalho, mas sim demonstrar os aspectos que permeiam suas criações e entender um pouco do que a motivou.

Compreender suas criações partindo do renascimento, dos escritores clássicos sobre grotesco, para fechar no contemporâneo, na performance e na videoarte com estudos recentes, é traçar a linha de embasamento de sua arte, para assegurar a grandeza da artista que tem um respaldo histórico em suas obras.

É possível observar como Mendieta fez parte do grupo artístico que tem forte influencia na transformação imagética feminina motivado pelo movimento feminista, a importancia do corpo da mulher exposto de forma autoral, explicito e visceral. Uma pioneira no uso do corpo como maneira de demonstrar violência explícita, ela cria um conceito imagético inigualável em suas obras. Além de reforçar como movimentos artísticos são políticos, diretamente associados com seu meio, transparecendo o que os artistas da época precisavam gritar. Uma arte que, como já foi dito, muito elitista e excludente, cada vez com artistas como Mendieta passa a ser acessível, participativa, reflexiva e de denúncia.

Pouco foi comentado sobre o fato do grotesco e da performance não serem linguagens bem quistas pelo público e pela crítica ainda no contemporâneo, por não se tratar do foco da tese, mas é importante ressaltar como isso é o reflexo de uma série de preconceitos disseminados em diversos âmbitos sociais, inclusive obras como essas de Mendieta, ainda nos dias atuais são criticadas com muito machismo e misoginia, em 2017 o fechamento do “Queermuseu” foi prova deste retrocesso institucional que vivemos atualmente.

Além de ser inegável a falta de investimento em cultura no Brasil, citando exemplos como os incêndios que acometem a anos nossos prédios históricos como:

Museu Nacional do Rio de Janeiro em 2018, o Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo 2015, a Cinemateca Brasileira em São Paulo 2016, e recentemente em 2021 o acervo da Cinemateca foi sofreu também pelo mesmo desastre. Todos existentes por conta de um sucateamento planejado da nossa história, um apagamento da arte e da cultura que são questionadores, que provocam resistência, na matéria “Museu Nacional: Em 10 anos, fogo dízima ao menos 8 prédios com tesouros culturais e científicos do país” da BBC ainda traz outros exemplos deixando claro que todas esses incidentes eram previsíveis e evitáveis com investimento. Um povo sem cultura é mais fácil de alienar.

Trazer à tona vidas e poéticas artísticas como as de Mendieta é lutar contra esse sucateamento planejado, não deixar morrer ideologias, é reforçar o espaço da mulher latina em áreas em que as mesmas sempre foram subjugadas. É fortalecer a importância da arte, da cultura e do feminismo contra uma sociedade burguesa cristã cheia de falsos moralismos, que perpetua a hipocrisia e a violência física e simbólica.

**“E o que me importa, É não estar vencido
Minha vida, meus mortos, Meus caminhos tortos
Meu Sangue Latino, Minh'alma cativa”
- Ney Matogrosso**

REFERÊNCIAS

AJZENBERG, Elza; MORAES, Christiana; FRANCOIO, Maria Angela Serri. **Acervo: roteiros de visita.** 2004. Disponível em:<<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/roteiro/PDF/26.pdf>> Acesso em: 01/09/2021.

BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

BRANDELISE, Camila. **O que é feminicídio? Entenda a definição do crime que mata mulheres.** Uol, agosto. 2018. Disponível em:<<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2018/08/21/o-que-e-feminicidi-o-entenda-a-definicao-do-crime-que-mata-mulheres.htm>> Acesso em: 01/09/2021.

CHIARELLI, Tadeu. **Uma realidade... dilacerante: a produção de Nazareth Pacheco**. Disponível em:<<https://www.galeriakoganamaro.com/en/fortuna-critica-nazareth-pacheco-en/uma-realidade-dilacerante-de-tadeu-chiarelli-1997/>> Acesso em: 01/09/2021.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação.** 1ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política.** 1ª Ed. São Paulo: Boi Tempo, 2017.

ELIAS, Juliana. **Mulheres ganham 19% menos que homens –no topo, a diferença é de mais de 30%.** CNN Brasil, abril. 2021. Disponível em:<<https://www.cnnbrasil.com.br/business/2021/04/02/mulheres-ganham-19-menos-que-homens-no-topo-diferenca-e-de-mais-de-30>> Acesso em: 01/09/2021

MANCHESTER, Elizabeth. **Ana Mendieta Untitled (Rape Scene) 1973.** TATE Galery, 2009. Disponível em:

<<https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-rape-scene-t13355>> Acesso em: 01/09/2021.

FREY, Tales. **Contratempo coletivo: uma comissura que reflete do gênero ao subgênero da performance**. Performatus, ed. 1, nº 6, s/p, setembro. 2013. Disponível em:< <https://performatus.com.br/estudos/contratempo-coletivo/>> Acesso em: 01/09/2021.

HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime**: tradução do “Prefácio de Cromwell. Tradução e notas de Célia Berretini. 3 ed. - São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção Elos).

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. 1ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LOPES, Larissa. **Diário de Anita Malfatti retrata o início de sua carreira**. Jornal USP, São Paulo: Editora Cultura, 2017.

MENDONÇA, Carolina. **O corpo como poética e política: a presença de Ana Mendieta**. Badaró, fevereiro. 2021. Disponível em:<https://revistabadaro.com.br/2021/02/24/o-corpo-como-poetica-e-politica-a-presenca-de-ana-mendieta/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=o-corpo-como-poetica-e-politica-a-presenca-de-ana-mendieta> Acesso em: 01/09/2021.

REDAÇÃO. **Museu Nacional: Em 10 anos, fogo dizima ao menos 8 prédios com tesouros culturais e científicos do país**. Setembro, 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45348664>> Acesso em: 01/09/2021.

RIBEIRO, Regilene Sarzi. **O corpo em contexto na contemporaneidade: entre o público e o privado nos videos “entre” de Nina Galanternick e**

“desenho-corpo” de Lia Chaia. VIII EHA - Encontro de História da Arte, p.554-562, 2012.

RIBEIRO, Regilene Sarzi. **O corpo no vídeo e o corpo do vídeo: diálogos estéticos, arte eletrônica.** Revista Poiésis, n. 23, p. 105-114, Julho de 2014.

RIBEIRO, Regilene Sarzi. **Sobre a arte do vídeo. Regimes de visibilidade do corpo fragmentado: Leticia Parente e Lia Chaia.** ANPAP 22º, 2013.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. **Atos autobiográficos e práticas decoloniais em artes visuais.** Revista Palíndromo, v. 11, n. 24, p. 152-161, maio 2019.

SILVA, Sonia Regina. **A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM MULHER NO MOVIMENTO MODERNISTA.** Blog FCE, 2018. Disponível em: <<https://fce.edu.br/blog/a-construcao-da-imagem-mulher-no-movimento-modernista/>> Acesso em: 01/09/2021.

STUBS, Roberta. **Pensando uma estética feminista na arte contemporânea: diálogos entre a história e a crítica da arte com o feminismo.** Rev. Estud. Fem. vol.26 no.1 Florianópolis 2018.

SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco.** 6ª Ed. – Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda. 1972.

OSTERWEIL, Ara. **BODILY RITES: THE FILMS OF ANA MENDIETA.** Art forum, 2015. Disponível em: <<https://www.artforum.com/print/201509/bodily-rites-the-films-of-ana-mendieta-55531>> Acesso em: 01/09/2021.