

Insubmissas: políticas do olhar e virada iconográfica feminista

Insubordinate bodies: politics of the gaze and the feminist iconographic turn

Michele Medina*

Recebido em
14/08/2026

Aprovado em
15/09/2026

*Mestre em Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA/UFES) e bacharel em Artes Plásticas pela mesma instituição. Desenvolve pesquisas nas áreas de História e Teoria das Exposições, Processos Artístico-Curatoriais Contemporâneos e Teoria e Crítica da Imagem, com interesse nos modos pelos quais exposições e imagens produzem relações, articulam temporalidades heterogêneas e mobilizam memórias, experiências e imaginários. Investiga também os processos de composição na pintura contemporânea e as relações entre imagem e escrita. Sua pesquisa poética concentra-se na fotografia contemporânea e investiga os modos de percepção da paisagem, as temporalidades do território e as inscrições efêmeras da natureza. Atua como curadora, tendo organizado e colaborado na realização de projetos e exposições em instituições do Espírito Santo e de outros estados. Integra o corpo editorial da Revista Farol (ISSN 1517-7858) e do site Plataforma de Curadoria (DAV/UFES).

Como citar:

Medina, M. (2026). Insubmissas: políticas do olhar e virada iconográfica feminista. *Imagem: Revista de História da Arte*. <https://doi.org/10.34024/9gddg804>.

Resumo:

Parte-se do problema de como a reconfiguração das condições de visibilidade do corpo feminino altera as relações entre desejo, autoria e poder. A abordagem articula análise comparativa de obras, autorrepresentação, performance e fotografia, tomando a oposição entre lisura e aspereza como operador para examinar diferentes regimes de visualidade. A análise evidencia que a virada iconográfica feminista não corresponde a uma passagem linear da submissão à autonomia, mas à desestabilização de códigos que naturalizaram certas formas de representação. Conclui-se que a radicalidade dessas práticas reside em tornar o olhar menos confortável, deslocando o corpo feminino da condição de objeto disponível para um campo de enunciação, conflito e produção de saber.

Palavras-chave:

Corpo feminino
Políticas do olhar
Arte feminista
Virada iconográfica
Estética do liso.

Abstract:

It asks how the shift from a body constituted as an object of contemplation to a body that intervenes in the very conditions of visibility transforms relations among desire, authorship, and power. The approach combines comparative analysis of artworks, self-representation, performance, and photography, using the opposition between smoothness and roughness as an analytical device for examining different regimes of visibility. The analysis shows that the feminist iconographic turn does not amount to a linear passage from submission to autonomy, but to the destabilization of codes that naturalized particular modes of representation. It concludes that the radicality of these practices lies in making the gaze less comfortable, shifting the female body from an available object to a field of enunciation, conflict, and knowledge production.

Keywords:

Female body
Politics of the gaze
Feminist art
Iconographic turn
Aesthetics of the smooth

Insubmissas: políticas do olhar e virada iconográfica feminista

Introdução

Em *A salvação do belo*, Byung-Chul Han (2022) identifica no liso uma das formas privilegiadas da sensibilidade contemporânea. Das superfícies polidas das esculturas de Jeff Koons às telas touchscreen e aos objetos de design cujas junções parecem desaparecer, o liso caracteriza aquilo que não oferece resistência, ruptura ou negatividade. “O liso não quebra. Também não opõe resistência. [...] O objeto liso extingue os seus contrários” (Han, 2022, p. 7). Trata-se de uma estética da disponibilidade: superfícies que se oferecem imediatamente ao olhar e ao toque, eliminando aquilo que possa produzir atrito, estranhamento ou demora.

Embora Han formule a estética do liso a partir de fenômenos contemporâneos, sua noção de lisura é mobilizada neste artigo exclusivamente como operador analítico, e não como categoria histórica ou historiográfica aplicada retrospectivamente à tradição artística. Não se pretende, portanto, atribuir a Han uma interpretação da história do nu feminino, nem afirmar que obras produzidas em períodos, contextos e regimes de representação distintos pertençam a uma mesma “estética do liso”. O procedimento adotado consiste em um deslocamento metodológico do conceito: interessa observar em que medida a associação entre lisura, disponibilidade e ausência de resistência pode funcionar como chave de leitura para determinadas relações historicamente construídas entre corpo feminino, desejo e posição espectral. A própria recuperação que Han faz de Edmund Burke é significativa para esse deslocamento, uma vez que a pele lisa, a delicadeza e a languidez aparecem associadas à experiência do belo. Lisura designará, assim, ao longo deste estudo, menos uma qualidade formal das obras do que uma determinada economia da visualidade, na qual o corpo tende a ser organizado como superfície disponível à contemplação.

Essa disponibilidade encontra correspondência no problema formulado por John Berger em *Modos de ver*. Ao analisar a representação feminina na tradição pictórica europeia, John Berger (1999) evidencia que o nu não é apenas a representação de um corpo despido, mas uma construção orientada por uma determinada posição de espectador. A mulher representada aprende a ver-se sendo vista; seu corpo se organiza em função de um olhar que o antecede e o enquadra.

A supressão dos pelos corporais, mencionada pelo autor, constitui um exemplo particularmente expressivo dessa lógica: ao retirar da imagem um signo associado à potência e à paixão sexual, concentra-se o desejo na posição de quem observa, e não naquele corpo que é observado. O corpo oferecido ao olhar é, assim, desejável sem necessariamente aparecer como desejante.

Griselda Pollock (2019) permite tornar ainda mais precisa essa distribuição das posições do olhar. Ao refletir sobre as políticas sexuais da representação, a autora identifica uma estrutura fundada em pares como atividade/passividade, olhar/ser visto, sujeito/objeto. Não se trata, portanto, apenas de reconhecer que determinados corpos foram representados com maior frequência, mas de perguntar a partir de qual posição eles puderam aparecer. A intensa presença visual das mulheres na história da arte não significou, necessariamente, autonomia de representação. Ao contrário, a própria visibilidade pode ter operado como forma de sujeição quando o corpo feminino se torna objeto privilegiado de uma visualidade organizada por desejos, convenções e expectativas predominantemente masculinas.

É nesse sentido que Andrea Giunta (2018) identifica, nas produções de artistas mulheres, um processo de desestruturação dos formatos sociais dos corpos, capaz de produzir outras corporalidades e sensibilidades. É a partir dessa formulação que este artigo mobiliza a noção de virada iconográfica feminista, mas propondo um recorte específico: interessa observar como essa desnormalização do corpo repercute também nas relações entre imagem, autoria, desejo e posição espectral. A virada aqui discutida não designa, portanto, apenas o aparecimento de novos corpos ou temas, mas uma transformação nas condições pelas quais o corpo feminino é produzido, tornado visível e reconhecido como imagem.

A partir das décadas de 1960 e 1970, diversas artistas passam a fazer do próprio corpo um campo deliberado de investigação, confronto e intervenção. Performance, fotografia, vídeo e outras práticas corporais não eliminam a possibilidade de objetificação nem constituem uma ruptura homogênea com toda a tradição anterior, mas produzem uma inflexão decisiva nas formas de construção e autorrepresentação das corporalidades femininas. Em vez de simplesmente oferecer novos modelos de beleza ou substituir imagens “submissas” por imagens “emancipadas”, essas práticas tensionam os códigos que haviam naturalizado determinadas formas de olhar. Em diferentes contextos históricos e sociais, corpos gordos, feridos, distorcidos, vulneráveis, desejantes ou atravessados pela violência passam a ocupar o campo visual de modos distintos. O que interessa, contudo, não

são essas características tomadas isoladamente, mas as relações que as imagens estabelecem entre corporalidade, autoria, poder e posição espectral.

É a partir dessa perspectiva que o artigo compreende a virada iconográfica feminista como uma disputa pelas próprias condições de visibilidade. A radicalidade dessas práticas reside menos em tornar o corpo feminino simplesmente mais visível — ele nunca deixou de ocupar lugar central na tradição artística ocidental — do que em disputar quem produz essa visibilidade, a partir de qual posição e segundo quais regimes de desejo, vulnerabilidade e poder. Trata-se, portanto, de interrogar as posições historicamente distribuídas entre quem olha, quem é olhado e quem pode produzir a imagem.

Este artigo parte, portanto, da hipótese de que determinadas práticas artísticas feministas participam de uma virada iconográfica ao fazer do corpo feminino — historicamente constituído como objeto privilegiado do olhar — um campo de enunciação, conflito e produção de saber. Essa virada não corresponde a uma passagem linear da submissão à autonomia, mas à perturbação das convenções que regulam as relações entre corpo, desejo, autoria e posição espectral. Em diálogo com Byung-Chul Han, John Berger, Griselda Pollock e Andrea Giunta, o artigo investiga essa reconfiguração por meio da análise comparativa de imagens e práticas artísticas.

Metodologicamente, o artigo adota uma abordagem qualitativa e comparativa, articulando análise visual das obras e discussão teórica sobre representação, corpo e políticas do olhar. O corpus não pretende constituir uma genealogia exaustiva da representação do corpo feminino na arte ocidental, mas reúne obras selecionadas por sua produtividade para o problema investigado. Giorgione, Manet e Courbet são mobilizados como referências historicamente marcantes do nu feminino, permitindo observar diferentes relações entre idealização, exposição, desejo e posição espectral; Bellmer intensifica essa discussão pela fragmentação e fetichização do corpo. Em contraste, as obras de Laura Aguilar, Ana Mendieta e Regina José Galindo constituem o núcleo principal da análise por mobilizarem autorrepresentação, fotografia e performance como formas de interrogar normas de corporalidade, modos de visibilidade e relações de poder. A comparação não busca estabelecer uma trajetória evolutiva entre submissão e emancipação, mas identificar deslocamentos nas relações entre corpo, autoria, desejo e olhar.

A “insubmissão” que orienta o título deste artigo não designa, assim, um corpo definitivamente emancipado ou exterior às relações de poder. Refere-se

antes à possibilidade de produzir atrito no interior das próprias imagens: introduzir aspereza onde se esperava lisura, desejo onde se presumia passividade, agência onde o olhar havia construído disponibilidade.

O deleite masculino e a submissão do corpo

Se a lisura pode ser tomada, nos termos propostos anteriormente, como uma figura da ausência de resistência, sua aproximação com determinadas convenções de representação do nu feminino permite pensar não apenas a aparência desses corpos, mas a relação que a imagem estabelece entre aquilo que é visto e aquele que olha. O corpo liso não é somente suave, depilado, curvilíneo ou lânguido: é também aquele que parece não produzir impedimentos à contemplação. Sua disponibilidade visual pressupõe uma determinada distribuição do desejo, na qual o prazer tende a concentrar-se na posição do espectador. Byung-Chul Han afirma que “o belo é autoerótico, não um sentimento do objeto, mas do sujeito” (Han, 2022, p. 34). Não é necessariamente o desejo do corpo representado que a imagem torna visível, mas sua capacidade de despertar o desejo no outro. O corpo pode ser intensamente erotizado e, ao mesmo tempo, permanecer privado de uma sexualidade apresentada como sua.

É justamente essa assimetria que Griselda Pollock identifica ao afirmar que “as políticas sexuais do olhar operam em torno de um regime que divide em posições binárias a atividade/passividade, o olhar/o ser visto, o voyeur/exibicionista, o sujeito/objeto” (Pollock, 2019, p. 145). A oposição não deve ser entendida como descrição absoluta de toda imagem de uma mulher produzida por um homem, mas como estrutura recorrente de uma cultura visual na qual a posição ativa do olhar e a posição passiva de ser observado foram historicamente generificadas. A questão, portanto, não é simplesmente que a mulher seja vista, mas que determinadas convenções construam sua visibilidade a partir de uma posição na qual o desejo, a agência e a capacidade de olhar tendem a localizar-se fora de seu corpo.

A *Vênus adormecida* (c. 1507–1510), de Giorgione, permite observar com particular nitidez essa organização. O corpo nu ocupa horizontalmente a paisagem, acomodado em uma postura de repouso que não manifesta qualquer reação à presença daquele que o contempla. Seus contornos suaves acompanham o ritmo da paisagem, enquanto a pele idealizada reforça a continuidade entre beleza, serenidade e disponibilidade visual. O sono possui aqui uma consequência

decisiva: o corpo pode ser observado sem devolver o olhar. Não há confronto entre a personagem e o espectador; a contemplação se realiza sem que a imagem ameace significativamente a posição daquele que vê. Sob esse aspecto, a lisura não se encontra apenas na superfície da pele, mas na própria relação estabelecida pela pintura: o olhar percorre o corpo sem encontrar resistência.

Essa correspondência torna-se mais complexa em *Olympia* (1863), de Édouard Manet. A obra mantém elementos reconhecíveis da tradição do nu reclinado, mas perturba sua passividade por meio do olhar frontal da personagem. Olympia não dorme e não ignora inteiramente a presença de quem a observa: ela olha de volta. Esse gesto impede que a pintura seja situada simplesmente na continuidade da languidez encontrada em Giorgione. Há uma tensão instalada na relação espectral. Entretanto, como observa Pollock, a possibilidade de confronto não elimina a estrutura histórica na qual o corpo feminino permanece submetido a uma economia visual e sexual marcada pela desigualdade entre quem olha e quem é olhado. A sexualidade pode tornar-se mais explícita, urbana e moderna sem que o desejo feminino adquira necessariamente a mesma legibilidade que o desejo projetado sobre seu corpo. Como aponta a autora, essas mulheres são frequentemente “privadas tanto de uma representação de seu desejo quanto de seu prazer” (Pollock, 2019, p. 144).

A comparação é importante porque impede que a história da representação feminina seja reduzida a uma sucessão homogênea de corpos simplesmente passivos. Existem fissuras, confrontos e deslocamentos mesmo no interior da tradição. O problema que interessa aqui é outro: a persistência de uma estrutura visual na qual o corpo feminino constitui lugar privilegiado para o investimento do desejo do espectador, enquanto sua própria experiência desejante tende a permanecer pouco articulada pela imagem.

Essa questão adquire uma intensidade particular em *A origem do mundo* (1866), de Gustave Courbet. A pintura abandona tanto a idealização mitológica da Vênus quanto a identificação proporcionada pelo rosto e concentra a composição sobre um fragmento do corpo feminino. Deitada sobre uma cama, a figura permanece em repouso; o enquadramento elimina sua face e faz da região genital o centro incontornável da imagem. A explicitude modifica profundamente aquilo que pode ser mostrado, mas não dissolve, por si só, a assimetria do olhar. Ao contrário: o recorte radicaliza uma questão fundamental para esta análise. O corpo

torna-se extraordinariamente visível ao mesmo tempo que o sujeito ao qual esse corpo pertence permanece inacessível.

É justamente essa dissociação que torna a obra significativa para o problema proposto. Não há rosto que devolva o olhar, tampouco elementos capazes de restituir facilmente uma biografia, um desejo ou uma posição enunciativa ao corpo representado. A genitália ocupa o centro da pintura, mas sua máxima exposição não corresponde necessariamente a uma máxima capacidade de expressão do sujeito. A obra permite perceber, assim, que visibilidade corporal e agência não são termos equivalentes. Um corpo pode ser inteiramente oferecido à visão e, ainda assim, permanecer construído prioritariamente como objeto dessa visão.

Há, entretanto, uma aspereza em Courbet que complica a lógica da lisura. A presença dos pelos pubianos, a crueza do enquadramento e a materialidade da carne afastam a pintura da superfície idealizada encontrada em grande parte da tradição do nu. A observação de Edmund Burke recuperada por Han — segundo a qual corpos ásperos e oblíquos perturbariam os órgãos do sentido (Burke, como citado em Han, 2022, p. 29) — ajuda a perceber essa diferença formal. *A origem do mundo* não é “lisa” da mesma maneira que uma Vênus idealizada. Seu caráter explícito produz desconforto e coloca em crise determinadas convenções de beleza. Contudo, é justamente aqui que convém separar aspereza formal de resistência da posição representada. Um corpo pode contrariar os códigos do belo ideal sem necessariamente deixar de ser disposto à contemplação.

Essa distinção permite aproximar a discussão das formulações de Júlia Mello (2020), para quem a tradição estética ocidental privilegiou uma experiência de contemplação capaz de preservar a unidade e a integridade do observador — historicamente concebido, em grande medida, como homem, branco e heterossexual. Aquilo que ameaça essa estabilidade aproxima-se do obsceno: um corpo sem bordas, que excede a forma e perturba em vez de assegurar quietude e completude (Mello, 2020, p. 131). O obsceno, nesse sentido, não depende exclusivamente do grau de nudez ou de explicitude sexual; diz respeito também à capacidade de uma imagem de desorganizar a posição confortável do olhar.

Essa diferenciação é fundamental. Se a nudez explícita fosse suficiente para produzir insubmissão, *A origem do mundo* constituiria por si mesma uma ruptura definitiva com a economia visual anteriormente descrita. Mas a exposição do sexo feminino não implica necessariamente a emergência de um corpo que se apresenta segundo seus próprios desejos ou de uma imagem produzida a partir de

outra posição de enunciação. A radicalidade iconográfica não reside simplesmente em mostrar mais. Ela depende também de como se reorganizam as relações entre corpo, olhar, desejo e poder.

As associações históricas entre feminilidade, delicadeza, fragilidade e quietude participam dessa organização. Como observa Argüello Manresa (2019, p. 2), determinadas concepções de uma suposta natureza feminina foram vinculadas a características muito distintas daquelas atribuídas ao masculino, influenciando os modos de apreciação, representação e avaliação de corpos e obras. O corpo feminino desejável não é, portanto, somente uma construção estética; ele participa de uma rede mais ampla de convenções acerca daquilo que um corpo feminino deveria ser, como deveria comportar-se e de que maneira poderia tornar-se visível.

É nesse ponto que a oposição entre lisura e resistência adquire sentido para além da superfície. O que se repete nas imagens aqui observadas não é uma mesma forma visual nem uma identidade absoluta entre obras produzidas em contextos históricos distintos. O que interessa é uma tensão recorrente entre a disponibilidade do corpo ao olhar e a possibilidade de esse corpo interferir nas condições de sua própria representação. A lisura funciona, assim, como metáfora de uma visualidade que busca reduzir o atrito: um corpo que pode ser desejado sem que seu próprio desejo precise ser confrontado; observado sem necessariamente devolver o olhar; exposto sem que sua exposição corresponda a uma posição de enunciação.

A emergência das práticas feministas a partir das décadas de 1960 e 1970 não inaugura uma autonomia inexistente em toda a representação feminina anterior, tampouco estabelece uma ruptura homogênea entre um passado de submissão e um presente de emancipação. Produz, contudo, uma inflexão particularmente radical quando diversas artistas passam a tomar o corpo — inclusive o próprio corpo — como campo consciente de disputa das convenções que haviam organizado sua visualidade. O problema deixa então de ser apenas como o corpo feminino é visto e passa a envolver também quem produz sua imagem, quais formas de corporalidade podem aparecer e o que acontece quando o corpo deixa de facilitar a contemplação e passa a produzir resistência ao olhar.

A virada iconográfica feminista

A virada iconográfica feminista não deve ser compreendida como ruptura absoluta

com uma tradição anterior nem como substituição linear de uma iconografia “submissa” por outra “emancipada”. Há fissuras, ambiguidades e formas de resistência em diferentes momentos da história das imagens; o que se torna particularmente significativo a partir das décadas de 1960 e 1970 é a mobilização deliberada do corpo — inclusive do próprio corpo — como campo de investigação das convenções que regulam sua representação. É a partir dessa perspectiva que uma aproximação entre *The Doll* (1936), de Hans Bellmer, e a série *Grounded* (2006–2007), de Laura Aguilar, pode tornar perceptíveis diferentes relações entre corpo, autoria, desejo e poder, sem que se pretenda estabelecer entre as obras uma oposição histórica direta. Em Bellmer, o corpo feminino é desmontado, duplicado e reorganizado segundo uma lógica fetichista. A fragmentação, embora produza estranhamento, não implica necessariamente resistência à apropriação visual: o corpo da boneca existe precisamente como corpo manipulável, recombínável e disponível. Coxas, quadris e formas arredondadas constituem uma corporalidade cuja desarticulação não devolve agência ao sujeito representado; ao contrário, acentua sua condição de objeto.

O corpo fotografado por Laura Aguilar também desafia as convenções de representação, mas por uma operação distinta. Em *Grounded* (2006–2007), a artista inscreve seu próprio corpo gordo na paisagem árida, aproximando pele, volume, pedra e território. Não se trata de opor ao corpo “artificial” de Bellmer um corpo finalmente “real” ou “natural”. O corpo de Aguilar é igualmente construído pela imagem: escolhido, posicionado, enquadrado e performado diante da câmera. O que se modifica é a posição a partir da qual essa corporalidade é produzida.

Essa posição, entretanto, não pode ser compreendida apenas em termos de gênero. A produção de Aguilar articula corporalidade, identidade chicana, sexualidade e pertencimento, fazendo da autorrepresentação um espaço de negociação com diferentes formas normativas de visibilidade. Jones (2017, p. 42) observa que a vulnerabilidade radical presente em sua obra coloca em relação corpo, tamanho corporal, raça/etnia, classe, gênero e sexualidade, tornando a experiência do retrato menos transparente e mais relacional. O corpo gordo de Aguilar não comparece, portanto, apenas como contraposição formal ao corpo idealizado: ele torna perceptíveis os próprios critérios que estabelecem quais corpos podem ocupar legitimamente a imagem e segundo quais regimes de beleza e desejo.

Em *Grounded*, essa operação se torna ainda mais complexa porque o corpo não aparece isolado. Suas curvas encontram correspondência nas formações rochosas da paisagem, fazendo com que carne e território se aproximem formalmente. A série foi produzida em Joshua Tree e dialoga com uma tradição de representação da paisagem do Oeste norte-americano, inserindo nela um corpo que historicamente permaneceu pouco contemplado por seus cânones: gordo, chicano e queer. A aspereza, nesse caso, não reside simplesmente no fato de Aguilar apresentar um corpo gordo, mas no atrito entre essa corporalidade e os códigos que regulam beleza, pertencimento e visibilidade.

Sua autorrepresentação interessa, assim, à ideia de virada iconográfica não porque ofereça um corpo “mais verdadeiro”, mas porque altera as condições sob as quais determinadas corporalidades podem aparecer e reclamar lugar no campo visual. A comparação permite aproximar essas imagens daquilo que Andrea Giunta (2018, p. 29) identifica como um movimento de “desestruturação dos formatos sociais dos corpos”, processo que possibilita o aparecimento de outras corporalidades e desorganiza modelos culturalmente estabilizados. A força dessa desnormalização não reside apenas na substituição do corpo magro pelo gordo, do suave pelo irregular ou do idealizado pelo não idealizado. Se assim fosse, continuaríamos presos a uma lógica de oposição entre modelos corporais. O que está em jogo é a possibilidade de tornar instáveis os próprios critérios mediante os quais determinados corpos foram historicamente constituídos como desejáveis, femininos, adequados ou dignos de representação. Nesse sentido, a aspereza não deve ser compreendida como atributo formal ou aparência específica do corpo, mas como o atrito que a imagem produz com os códigos que procuram enquadrá-lo e, assim, desestabiliza a posição confortável do olhar.



Figura 1: *Grounded #111*, 2006-2007, Laura Aguilar. Fonte: The Art Institute of Chicago (online).

É essa transformação que confere especial relevância à produção artística feminista desenvolvida a partir dos anos 1960. O corpo deixa de funcionar apenas como tema de representação para tornar-se também meio, suporte e campo de experimentação. Performance, fotografia, vídeo e práticas corporais permitem que artistas investiguem diretamente os modos pelos quais gênero, sexualidade, beleza, violência e desejo são inscritos sobre os corpos. Não se trata de afirmar que essas artistas finalmente alcançam uma autonomia plena, exterior às relações de poder. Ao contrário, muitas dessas produções tornam visível justamente a impossibilidade de pensar o corpo fora das normas, violências e expectativas que o constituem.

É nesse ponto que a contribuição de Giunta se torna particularmente produtiva. Ao compreender o corpo como lugar de produção de novos conhecimentos, a autora aponta para uma dimensão que ultrapassa o problema estrito da representação. As práticas corporais feministas não produzem apenas outras imagens: podem produzir outros saberes acerca dos corpos. Segundo Giunta (2018, p. 32), esses conhecimentos tiveram efeito emancipador tanto para artistas quanto para espectadores ao confrontarem os esquemas de representação que regulavam as corporalidades classificadas socialmente como femininas. A virada iconográfica possui, portanto, uma dimensão epistemológica: ao alterar a forma de apresentar o corpo, transforma-se também aquilo que pode ser conhecido, experimentado e enunciado a partir dele.

Essa perspectiva permite compreender com maior precisão a afirmação de Hein de que a especificidade da arte feminista não reside simplesmente em ser “sobre mulheres”, mas em reelaborar de maneira distinta problemas e recursos já existentes (Hein, 1990, p. 284). A radicalidade não está necessariamente na escolha de um novo objeto — afinal, o corpo feminino é um dos objetos mais recorrentes da tradição artística ocidental —, mas na modificação das posições a partir das quais esse corpo é produzido como imagem. Ironia, apropriação, autorrepresentação, performance e confronto tornam-se estratégias possíveis para desnaturalizar os códigos que haviam convertido determinadas formas de feminilidade em evidências visuais.

Carolyn Korsmeyer (2004) observa que parte significativa das artistas vinculadas aos movimentos feministas compartilhava uma consciência da subordinação histórica das mulheres e do papel desempenhado pelas próprias práticas artísticas na reprodução dessas posições. Essa consciência modifica

a relação com a imagem. Representar um corpo feminino deixa de significar simplesmente acrescentar outra figura a um repertório iconográfico; pode significar interrogar criticamente o próprio repertório, suas convenções e suas formas de produzir espectadores.

Por isso, seria impreciso afirmar que o corpo passa simplesmente de objeto do desejo masculino a sujeito plenamente autônomo do próprio olhar. Tal formulação conservaria uma oposição excessivamente estável entre submissão e emancipação. O que as práticas feministas tornam possível é uma redistribuição das posições: o corpo representado pode também produzir a representação; aquele que historicamente ocupava o lugar de objeto pode assumir posições de autoria e enunciação; a experiência corporal pode deixar de ser apenas matéria observada para converter-se em procedimento de investigação.

Nesse processo, desejo e sexualidade também deixam de ser necessariamente organizados a partir da satisfação de um espectador presumidamente masculino. O corpo pode manifestar prazer, dor, vulnerabilidade, repulsa, violência, desejo ou ambivalência sem que essas experiências precisem convergir para a produção de uma imagem agradável. A imagem feminista não precisa, portanto, substituir um corpo “belo” por um corpo “feio”; sua operação mais radical pode consistir em recusar a obrigação de que o corpo feminino exista visualmente para agradar.

A performance adquire importância particular nesse contexto porque torna impossível separar inteiramente corpo, acontecimento e posição de enunciação. O corpo da artista não é apenas representado posteriormente por uma imagem: ele participa da própria produção do trabalho, confrontando diretamente as normas que procuram defini-lo. Isso não significa que a performance elimine o olhar ou imunize o corpo contra novas formas de objetificação. Significa, antes, que a relação entre aquele que olha e aquele que é visto se torna mais instável, negociada e potencialmente conflitiva. É nessa instabilidade que a noção de insubmissão mobilizada neste artigo encontra sua força. O corpo insubmisso não é um corpo finalmente livre, nem necessariamente um corpo agressivo, grotesco ou explicitamente político. É aquele que produz resistência às formas previamente estabelecidas de leitura. Pode ser vulnerável, gordo, sexual, ferido, silencioso ou exposto; sua radicalidade não depende de uma aparência específica, mas da maneira como interfere nos códigos que procuram torná-lo imediatamente legível e disponível.

A virada iconográfica feminista pode, assim, ser compreendida como uma disputa não somente pela representação do corpo feminino, mas pela possibilidade de transformar o próprio corpo em lugar de enunciação e produção de conhecimento. Se na tradição discutida anteriormente a visibilidade feminina esteve frequentemente associada à disponibilidade do corpo ao olhar, essas práticas introduzem uma questão distinta: o que acontece quando o corpo não se oferece apenas para ser visto, mas passa a intervir ativamente nos modos pelos quais pode ser visto? A resposta começa justamente no momento em que a nudez deixa de significar necessariamente disponibilidade. Despir o corpo pode deixar de constituir um gesto de exposição ao desejo do outro e transformar-se em procedimento de investigação, confronto e intervenção. É a partir dessa diferença entre o corpo nu e o corpo que se despe das convenções que procuram regulá-lo que se pode avançar para as experiências de Ana Mendieta e Regina José Galindo.

O corpo despido é um corpo em pelo ou as agruras das sensações

Ao distinguir nudez e estar despido, Berger (1999, p. 54) formula uma questão particularmente produtiva para pensar as práticas corporais feministas. Para o autor, “o nu está condenado a nunca ficar despido”, pois “a nudez é uma forma de vestir”. O nu, nesse sentido, não corresponde simplesmente à ausência de roupas: constitui uma convenção visual. Um corpo pode estar completamente exposto e, ainda assim, permanecer revestido pelos códigos que determinam como deve ser visto, desejado e interpretado. Perguntar o que significa despir-se implica, portanto, ir além da quantidade de pele oferecida ao olhar.

Essa distinção permite retomar o problema desenvolvido ao longo deste artigo. Se o nu feminino foi historicamente constituído a partir de determinadas convenções de beleza, disponibilidade e contemplação, o corpo despido não precisa ser compreendido como aquele que finalmente aparece de maneira “natural” ou exterior à representação. Nenhum corpo se apresenta fora dos códigos que o tornam visível. O que determinadas práticas feministas tornam possível é outra operação: utilizar a própria exposição corporal para interferir nesses códigos, tornando instável a relação entre nudez, desejo e disponibilidade. Despir-se pode significar, assim, despir a própria imagem das convenções que pretendiam torná-la dócil ao olhar.

A série *Untitled (Glass on Body)* (1972), de Ana Mendieta, oferece uma possibilidade particularmente significativa para pensar esse deslocamento. Nas

fotografias, a artista pressiona partes de seu corpo contra uma placa de vidro, produzindo deformações que alteram os contornos do rosto, dos seios e da carne. O vidro, associado habitualmente à transparência e à possibilidade de ver sem interferência, deixa de funcionar como superfície neutra. Pressionado contra o corpo, torna-se agente de distorção. A imagem já não oferece uma corporalidade organizada segundo a estabilidade dos contornos esperados; aquilo que deveria permitir ver produz, paradoxalmente, deformação.



Figura 2: *Untitled (Glass on Body Imprints)*, 1972, Ana Mendieta. Fonte: MoMA (online).

O procedimento é importante porque desloca o corpo de uma posição meramente disponível à contemplação. Mendieta não apresenta uma corporalidade “verdadeira” por trás das convenções da representação; ao contrário, investiga a própria possibilidade de construir e deformar sua visualidade. O corpo é pressionado, comprimido e reconfigurado diante da câmera. Sua aparência torna-se contingente, instável, às vezes desconfortável. Se a lisura, conforme mobilizada neste artigo, caracteriza uma economia visual baseada na redução do atrito, o corpo de Mendieta faz da superfície de contato justamente o lugar em que o atrito se torna visível.

Há ainda uma inversão particularmente sugestiva nessa operação. O espectador continua diante de um corpo exposto, mas aquilo que encontra já não coincide facilmente com a promessa tradicional de prazer visual associada ao nu. A exposição não desaparece; muda de função. O corpo que se oferece à imagem torna-se simultaneamente objeto e agente de uma investigação acerca

de suas possibilidades de aparecimento. A nudez deixa, assim, de significar necessariamente disponibilidade e pode tornar-se procedimento crítico.

É nesse ponto que a noção de vulnerabilidade permite acrescentar outra dimensão à ideia de insubmissão. Resistir não significa necessariamente apresentar um corpo invulnerável, soberano ou capaz de escapar inteiramente às relações de poder. Como propõe Jota Mombaça (2016, p. 14), a autodefesa envolve também reconhecer limites, elaborar táticas de fuga, “ler as coreografias da violência” e desenvolver modos de intervir nelas. A vulnerabilidade deixa de constituir o contrário da resistência e pode tornar-se precisamente uma das condições a partir das quais ela se organiza. Essa formulação é importante porque impede que a virada iconográfica feminista seja reduzida à substituição da mulher frágil pelo corpo forte e combativo. Tal oposição apenas produziria um novo modelo normativo. Nas práticas aqui analisadas, a insubmissão pode manifestar-se justamente pela exposição da fragilidade, da dor, do medo e da precariedade. A resistência não reside necessariamente na recusa de ser vulnerável, mas na possibilidade de transformar essa vulnerabilidade em matéria de enunciação e intervenção.

A produção de Regina José Galindo radicaliza essa dimensão ao fazer do corpo um lugar em que violência histórica, memória e experiência política se tornam inseparáveis. Em *Mientras, ellos siguen libres* (2007), a artista, grávida de oito meses, apresenta-se nua e amarrada a uma cama com cordões umbilicais reais. A ação remete às violações sistemáticas cometidas contra mulheres indígenas grávidas durante o conflito armado interno da Guatemala, em práticas de violência sexual que integraram estratégias de repressão contra populações maias (Cejudo Escamilla, 2019).

A especificidade histórica desse contexto é fundamental. O relatório *Guatemala: memoria del silencio*, produzido pela Comisión para el Esclarecimiento Histórico, registrou que 88,7% das vítimas de violência sexual identificadas eram mulheres maias, dado que evidencia o caráter racializado dessa violência e impede que ela seja compreendida apenas como violência abstrata “contra as mulheres” (Comisión para el Esclarecimiento Histórico, 1999, p. 23). A própria performance estabelece relação direta com esse arquivo. A documentação de *Mientras, ellos siguen libres* incorpora testemunhos provenientes de *Guatemala: memoria del silencio*, entre eles relatos de mulheres grávidas violentadas por soldados e que perderam a gestação em consequência das agressões (Galindo, 2007). A obra não apresenta, portanto, uma violência genérica: reinscreve corporalmente no presente

testemunhos produzidos em uma história específica de guerra, racialização e impunidade.



Figura 3: *Mientras, ellos siguen libres*, 2007, Regina José Galindo. Fonte: <https://www.reginajosegalindo.com>

Esse procedimento transforma o corpo da artista em superfície de mediação entre testemunho, arquivo e espectador. Como observa Otárola-Guevara (2021), a produção de Galindo articula memória, relações de poder e contexto histórico, utilizando a performance para reativar experiências silenciadas e interpelar aquele que observa. O corpo exposto já não se organiza em função da sedução daquele que olha; sua vulnerabilidade passa a carregar uma memória que excede a experiência individual da artista. Essa mediação exige, contudo, uma distinção importante: Galindo não ocupa a mesma posição das mulheres indígenas cujos testemunhos mobiliza. Sua performance não recupera integralmente essas experiências nem fala em seu lugar. O que ela realiza é uma operação de reinscrição e rememoração, colocando seu próprio corpo em relação com um arquivo histórico que permanece politicamente aberto. A radicalidade da obra não reside, portanto, apenas na nudez, na gravidez ou na violência da cena, mas na forma como reorganiza as relações entre corpo, testemunho, memória e espectador. *Mientras, ellos siguen libres* evidencia, assim, que os regimes de visualidade não incidem de forma homogênea sobre um universal “corpo feminino”. Gênero, raça, pertencimento étnico e contexto histórico atravessam tanto as condições de vulnerabilização quanto os modos pelos quais determinados corpos podem aparecer, desaparecer ou ser inscritos na memória coletiva.

A operação é particularmente significativa quando situada diante da tradição visual discutida por Hein, na qual estupros, sequestros, mutilações e outras formas de violência contra mulheres foram reiteradamente convertidos em temas artísticos a partir de perspectivas que podiam assumir caráter lascivo, sentimental ou punitivo (Hein, 1990, p. 284). Em Galindo, entretanto, a violência não comparece apenas como motivo oferecido à contemplação: é reinscrita por meio do corpo da artista e devolvida ao espectador como problema histórico e político. A diferença não está simplesmente no fato de Galindo representar violência enquanto artistas anteriores também o fizeram. Está na posição a partir da qual essa violência se torna imagem e na relação que a obra procura estabelecer entre corpo, acontecimento e espectador. Por isso, seria insuficiente afirmar que essas práticas apenas “denunciam” a violência sofrida pelas mulheres. A denúncia está presente, mas a operação artística é mais complexa. Ao mobilizar seu próprio corpo, Galindo produz uma situação na qual a violência não comparece apenas como narrativa ou motivo iconográfico. Ela organiza a experiência da obra, interfere na posição daquele que observa e coloca em questão as formas históricas pelas quais corpos femininos vulnerabilizados foram transformados em espetáculo.

Nas palavras de Regina José Galindo, seus trabalhos se articulam a histórias que produzem um “corpo de luta” capaz de mobilizar aquele que observa (Museum of Modern Art, 2020, online). A questão, entretanto, não precisa ser formulada como uma capacidade automática de “forçar empatia”. Nenhuma obra controla inteiramente a resposta do espectador. Mais rigoroso seria dizer que essas performances produzem condições para que o olhar seja confrontado por aquilo que habitualmente procura manter à distância: a violência, a vulnerabilidade e as relações históricas que tornam certos corpos mais expostos do que outros.

O corpo despido que interessa a este artigo é aquele que interfere nas convenções pelas quais sua exposição deveria ser imediatamente compreendida. Ele pode revelar sua vulnerabilidade sem convertê-la em submissão, apresentar sua sexualidade sem reduzi-la à satisfação do outro e expor sua materialidade sem transformá-la necessariamente em objeto dócil de contemplação. É nesse sentido que a reflexão de Hein se torna particularmente pertinente: as práticas feministas não se limitam a acrescentar outras experiências ao repertório artístico, mas reelaboram experiências já historicamente representadas a partir de posições distintas daquelas que tradicionalmente organizaram sua visualidade (Hein, 1990, p. 284). O problema desloca-se, portanto, de o que é mostrado para quem produz a

imagem, a partir de que posição e que relação essa imagem estabelece com aquele que a observa.

As imagens não constituem, nessa perspectiva, registros transparentes de uma realidade anterior. Participam ativamente da produção das formas pelas quais corpos, desejos e violências se tornam inteligíveis. Por isso, intervir na criação e na circulação das imagens significa também interferir nos discursos que naturalizaram determinadas formas de feminilidade. O feminismo artístico não precisa produzir uma iconografia única ou uma imagem verdadeira da mulher — possibilidade que, aliás, restabeleceria uma categoria homogênea que essas próprias práticas frequentemente colocam em questão. Sua potência pode estar justamente em multiplicar formas de aparição e tornar perceptíveis os mecanismos pelos quais algumas delas foram historicamente naturalizadas.

Retorna-se, assim, à estética da lisura que abriu esta reflexão. Se, para Han (2022), o liso tende a eliminar resistência, distância e negatividade, os corpos mobilizados por determinadas práticas feministas introduzem precisamente aquilo que essa lógica procura suprimir: atrito, desconforto, vulnerabilidade, ambivalência e conflito. Isso não significa que tais produções devam ser definidas por uma estética do feio ou do desagradável. É possível compreender, nesse sentido, a afirmação de Lucy Lippard de que, “em sua forma mais provocativa e construtiva, o feminismo questiona todos os processos de arte como conhecemos” (Lippard conforme citada por Korsmeyer, 2004, p. 142). Questionar esses processos significa também interrogar as condições históricas pelas quais alguns corpos puderam ocupar confortavelmente a posição de espectadores enquanto outros foram reiteradamente organizados como objetos de sua contemplação.

O corpo despido torna-se, portanto, um corpo em confronto não porque tenha finalmente escapado ao olhar, mas porque passa a interferir nas condições sob as quais é olhado. Em Mendieta, a superfície que deveria permitir a visão deforma o corpo e torna instável sua legibilidade. Em Galindo, a exposição da vulnerabilidade desloca a nudez do campo do deleite para o confronto com a violência. Em ambos os casos, aquilo que se apresenta ao olhar não elimina a possibilidade de apropriação ou objetificação, mas introduz resistência suficiente para que a própria posição de quem olha deixe de permanecer inteiramente invisível. Talvez seja justamente aí que se encontre uma das formas mais radicais da virada iconográfica discutida neste artigo: não produzir um corpo finalmente

livre de toda representação, mas criar imagens nas quais o ato de olhar também passa a ser colocado em questão.

Considerações finais

Não são necessariamente lisos os corpos que emergem das práticas analisadas neste artigo. Neles, a superfície deixa de funcionar apenas como lugar de disponibilidade e passa a acolher deformações, vulnerabilidades, desejos, violências e conflitos. Contudo, a insubmissão aqui discutida não deve ser compreendida como propriedade intrínseca de determinados corpos, nem como conquista de uma autonomia plena diante do olhar. Ela se manifesta, antes, na capacidade de certas imagens produzirem atrito nas convenções que historicamente organizaram a visualidade do corpo feminino.

O percurso realizado permitiu observar que a intensa presença do corpo feminino na tradição artística ocidental não correspondeu necessariamente à presença das mulheres como sujeitos de desejo, autoria ou enunciação. Ser visível e ocupar uma posição a partir da qual se pode produzir a própria visibilidade são condições distintas. A nudez, a erotização e até mesmo a explicitude sexual podem coexistir com formas de representação nas quais o corpo permanece prioritariamente organizado para a contemplação de outro. A questão, portanto, não reside apenas no quanto um corpo é mostrado, mas nas relações entre corpo, desejo, autoria e espectador que tornam essa aparição possível.

É nesse sentido que a virada iconográfica feminista discutida ao longo do texto ultrapassa uma simples substituição de imagens submissas por imagens emancipatórias. As práticas analisadas tornam instáveis os códigos que determinaram quais corpos seriam desejáveis, como deveriam aparecer e a partir de que posição poderiam ser olhados. Ao mobilizarem autorrepresentação, fotografia, performance e diferentes formas de intervenção sobre a corporalidade, essas artistas não produzem uma imagem definitiva ou verdadeira da mulher. Produzem, antes, outras possibilidades de aparição e tornam perceptíveis os mecanismos pelos quais determinadas representações haviam adquirido aparência de naturalidade.

A oposição entre lisura e aspereza adquire, assim, seu sentido mais amplo. A aspereza não corresponde necessariamente ao grotesco, ao feio ou ao violento, assim como a lisura não se reduz à superfície suave da pele. O que está em disputa

é uma economia visual. De um lado, imagens que tendem a preservar uma posição confortável de contemplação, organizando o corpo como superfície disponível; de outro, práticas capazes de introduzir descontinuidade, ambivalência e resistência nessa relação. O corpo insubmisso pode ser gordo, vulnerável, deformado, desejante, ferido ou exposto, mas sua potência não reside em qualquer uma dessas características isoladamente. Ela emerge quando a imagem interfere nas expectativas que procuram determinar antecipadamente como esse corpo deve ser visto.

Não se trata, portanto, de afirmar que as práticas feministas eliminam o olhar objetificador ou que a autorrepresentação garante controle absoluto sobre as formas de circulação e interpretação das imagens. Todo corpo que aparece permanece exposto a novas apropriações, leituras e enquadramentos. A transformação encontra-se justamente na abertura de uma disputa: quem produz a imagem, de que posição ela é produzida, quais experiências podem tornar-se visíveis e que lugar é reservado àquele que observa.

A virada iconográfica feminista pode ser compreendida, nesse sentido, como uma intervenção nas próprias condições de visualidade do corpo feminino. Mais do que ampliar um repertório iconográfico, ela desnaturaliza imagens e posições que durante muito tempo pareceram evidentes, revelando que os modos de olhar são historicamente construídos e, por isso mesmo, passíveis de deslocamento. As insubmissas deste artigo não são, portanto, corpos finalmente livres do olhar. São corpos que tornam o olhar menos confortável. Corpos que introduzem aspereza onde se esperava lisura, ambivalência onde se pressupunha disponibilidade e capacidade de enunciação onde a tradição havia reiteradamente produzido objeto. Sua radicalidade talvez resida precisamente nisso: não apenas em aparecer de outra maneira, mas em fazer com que já não seja possível olhar exatamente da mesma forma.

Referências

- Argüello Manresa, G. (2019). Feminist aesthetics. *International Lexicon of Aesthetics*, 2. <https://doi.org/10.7413/18258630065>
- Berger, J. (1999). *Modos de ver*. Rocco.

Cejudo Escamilla, S. (2019). El cuerpo performativo de Regina José Galindo: El género y el deseo en sus obras de 2012. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, 17(1), 158–167. <https://doi.org/10.29043/liminar.v17i1.652>

Comisión para el Esclarecimiento Histórico. (1999). *Guatemala: Memoria del silencio. Las violaciones de los derechos humanos y los hechos de violencia* (Tomo III). Comisión para el Esclarecimiento Histórico.

Galindo, R. J. (2007). *Mientras, ellos siguen libres* [Performance]. Prometeo Gallery. <https://www.prometeogallery.com/en/artist/regina-jos-galindo>

Giunta, A. (2018). A virada iconográfica: A desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas. In C. Fajardo-Hill & A. Giunta (Eds.), *Mulheres radicais: Arte latino-americana, 1960–1985* (pp. 29–34). Pinacoteca de São Paulo.

Han, B.-C. (2022). *A salvação do belo* (4ª ed.). Vozes.

Hein, H. (1990). The role of feminist aesthetics in feminist theory. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 48(4), 281–291. <https://doi.org/10.2307/431566>

Jones, A. (2017). Clothed/unclothed: Laura Aguilar's radical vulnerability. In R. Epstein (Ed.), *Laura Aguilar: Show and tell* (pp. 39–53). UCLA Chicano Studies Research Center Press.

Korsmeyer, C. (2004). *Gender and aesthetics: An introduction*. Routledge.

Mello, J. A. (2020). *O corpo gordo e o grotesco: Gênero, política e transgressão na arte contemporânea* [Tese de doutorado]. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Mombaca, J. (2016). *Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência*. Fundação Bienal de São Paulo.

Museum of Modern Art. (2020, September 1). *Ecología y feminismo* [Lecture/panel]. <https://www.moma.org/calendar/events/6694>

Otárola-Guevara, M. (2021). El arte contemporáneo como reflexión social: Una aproximación a la obra de Regina José Galindo. *ESCENA. Revista de las Artes*, 80(2), 171–197. <https://doi.org/10.15517/es.v80i2.45329>

Pollock, G. (2019). A modernidade e os espaços da feminilidade. In A. Pedrosa, A. Carneiro, & A. Mesquita (Eds.), *Histórias das mulheres, histórias feministas: Antologia* (Vol. 2, pp. 121–150). MASP.