

Máscaras da Venere

LUÍS HERBERTO*

Resumo. Este artigo é estruturado em pertinentes citações visuais da pintura de Tiziano, *Venere di Urbino*, obra icónica do imaginário erótico renascentista que se revelou um catalisador formal e conceptual para artistas de gerações futuras, destacando aqui os portugueses Acácia Maria Thiele e Gabriel Abrantes, entre outras referências obrigatórias no palco artístico europeu. As suas obras são aqui interpretadas numa esfera de raiz activista, quer na objectificação do corpo feminino, quer na camuflagem social que igualmente propõem, apesar de algumas inevitáveis interferências, resultantes de conceitos e abordagens menos consensuais.

Palavras-chave: género; máscara; *venere*; sexualidade; activismo.

The Venere masks. *This article is structured in relevant visual quotations from the painting by Titian, Venere di Urbino, an iconic work of the Renaissance erotic imagery, which has proved to be a formal and conceptual catalyst for artists of future generations, especially the Portuguese Acácia Maria Thiele and Gabriel Abrantes, among others references on the European artistic stage. Their works are here interpreted in an activist root sphere, both in the objectification of the female body and in the social camouflage that they propose, despite some inevitable interferences, resulting from less consensual concepts and approaches.*

Keywords: *gender; mask; venere; sexuality; activism.*

.....

* Universidade da Beira Interior, LabCom.IFP, 6201-001, Covilhã, Portugal, lh@ubi.pt

REFERENTE | INCORPORAÇÃO

A *Venere di Urbino* de Tiziano (1488-1576), pintada entre 1534 e 1536, tem sido perpetuada em diversas obras e em diferentes períodos cronológicos, quase sempre em abordagens consideradas controversas, transpondo o imaginário erótico original, que evita deliberadamente penetrar no obsceno, para um modelo de representação artística de contornos socio-políticos bem definidos, com destaque para o século XX, sugerindo um contexto tangencialmente pornográfico, paródia ou crítica feminista.

A sua dimensão conceptual permite múltiplas interpretações, com apoio literário em autores como Pietro Aretino (1492-1556), ou Sperone Speroni (1500-1588), revelando-se como uma evidência textual e visual da emergente *erotica* deste período e que Tiziano tinha já demonstrado noutras obras igualmente sedutoras (Pardo, 1993, p. 60), sendo considerada uma das mais essenciais pinturas nesta temática (Fig. 1).

Assumiu-se enquanto código para a beleza feminina, cujas proporções a situam na categoria de idealização celestial, muito próprio do gosto da época, no recurso ao pretexto mitológico para a apresentação e ênfase do nu artístico, contornando assim o rol de regras morais dirigidas à representação de temas religiosos, definidas pelo Concílio de Trento e que por exclusão, orientavam a agenda temática para as representações visuais (Council of Trent, 1848, pp. 148-149).

Estas reservas à representação do nu, cujo enquadramento simbólico rejeita categoricamente a ideia de nudez (Bologne, 1986, p. 360), são determinadas na atribuição de diferentes significados para estas palavras, que permitem interpretações aparentemente muito próximas na sua utilização comum. Os conceitos de nu e de nudez são talvez das contribuições mais importantes do repertório da Antiguidade Clássica grega, sendo um facto profundamente consciente nas suas sociedades, em que o nu está associado a um ideal de representação do corpo que não é necessariamente o corpo comum. Por seu lado, a nudez contrasta ostensivamente no que propõe, ao estar directamente subordinada às estruturas sociais mais baixas, na vergonha, na pobreza, vulnerabilidade ou humilhação (Bonfante, 1989, p. 558).



Fig. 1 - Tiziano, *Venere di Urbino*, 1534-36

Contudo, a *Venere* não se encaixa formalmente no programa de referências mitológicas clássicas e mesmo o título, tão construtor, só mais tarde lhe foi atribuído. Representa, na sua composição e de modo notável a sensualidade e beleza femininas, para além da suficiente carga provocativa acumulada e pela qual desafiou os limites da época, sobretudo na construção de uma relação espontânea com o seu espectador/ *voyeur*, através da inesperada representação do olhar directo da modelo, contrastando com outras obras similares da época, que se apresentavam de olhos cerrados, como a *Venere dormiente* ou *Venere di Dresda* (c. 1510), de Giorgione (1477-1510), da qual emerge, e uma forte referência para outras obras que adoptaram um programa temático semelhante, como *La grande odalisque* (1814), de Ingres, estruturada sobre desenhos de Giorgione e Tiziano, ou igualmente na composição do *Portrait de madame Récamier* (1800), de Jacques Louis David (1748-1825).



Fig. 2 - Edouard Manet, *Olympia*, 1863

Sem obviamente diminuir a importância de outras citações à *Venere*, é sobretudo na irreverente *Olympia* (1863), de Edouard Manet (1832-1883), que encontramos um modelo provocativo de referência para gerações futuras (Fig. 2). Exposta no famoso *Salon des refusés*, em 1865 e no que poderia ser o mais improvável dos locais, dada a natureza peculiar deste *Salon*, é alvo de uma indignação sem precedentes, com a exigência para a sua retirada imediata. Apesar da sua consciência masculina, em que apresenta claramente uma visão da carne e do prazer, é paradoxalmente, uma obra subversiva que sustenta ser incorporada na denúncia do esconder uma actividade tão pública e tão marginal como a prostituição. Na sua composição, existem alguns adereços reconhecidos do imaginário pornográfico, como a orquídea no cabelo ou o laço à volta do pescoço, acentuando a nudez e a sexualidade, e como a *Venere*, o olhar directo para o espectador é o seu atributo provocatório mais mencionado.

Assume-se como o referente visual directo para o cartaz da exposição de Cosey Fanni Tutti, alter-ego de Christine Carol Newby, (n.1951), que a renova polemicamente em *Prostitution* (1976), no *Institute of Contemporary Arts*, em Londres (Fig. 3). É uma proposta performativa que lida directamente

com a discussão pública, apropriando-se das críticas e da censura, inclusive da oposição feminista que a situava nos pressupostos tradicionais da utilização sexualmente explícita. Cosey actua aqui na exploração aberta da reversão dos papéis entre masculino e feminino, recorrendo igualmente a diálogos sobre sexo e prostituição, convidando artistas, público e mulheres que trabalharam na pornografia comercial.

Prostitution, coum transmission, consistia na exposição de imagens retiradas do circuito comercial pornográfico, em que Cosey participou, em conjunto com objectos pessoais, acrescida ainda dos recortes de imprensa, adicionados à medida da sua publicação (Jones, 2014, p. 137). Com propósitos clarificados no que representam na objectificação da mulher, é sobretudo na incerteza da interpretação que ainda se pode classificar este projecto, dadas as muitas discordâncias que provocam (Lamoni, 2012, p. 302).

Prostitution provocou alguma histeria nos *media* ingleses, revelando alguma dificuldade no entendimento do alcance político e social das intenções feministas de Cosey, que rejeita a fusão entre o carácter pornográfico e artístico destas obras, mantendo os pressupostos feministas na sua leitura. Contudo, a associação ao circuito comercial pornográfico é um filtro demasiado presente para os públicos mais conservadores, mesmo os incluídos na agenda feminista da época, que assumem a pornografia heterossexual como um discurso discriminatório para as mulheres, em contraste com posições mais radicais e liberais, direccionadas para a liberdade de expressão. De qualquer modo, neste contexto de rejeição a conteúdos declaradamente sexuais, denota-se um território emergente na representação sexualmente explícita que torna visível o obsceno e o interdito, mesmo em activismos politicamente dirigidos por movimentos feministas expressivos (Reckitt, 2006).

O seu propósito é demasiado arriscado numa sociedade que ainda determina que às mulheres artistas é esperado que actuem em áreas que simbolizem a sua dependência e suposta incapacidade intelectual, numa 'hierarquia do género', que vem já do século XVII e que se estrutura no tratado *Della pittura* (1435), de Alberti (1404-1472), muito utilizado futuramente como um modelo nas academias e que define limites bastante claros na produção pictórica consentida às mulheres, quer pelo acesso à formação artística, quer nas soluções temáticas permitidas (King, 1999, pp. 61-85).



Fig. 3 - Cosey Fanni Tutti, Cartaz de *Prostitution*, 1976

Este enquadramento reforça o papel central do corpo feminino na representação artística, na evidência de que há uma arte erótica figurativa renascentista, de dimensão considerável, dado o contexto social e religioso dominante, para consumo maioritariamente masculino, com características que se prolongam até ao presente, destacada na também já imortalizada e repetida imagem da *pin-up*. Esta leitura altera-se apenas como uma consequência natural dos mercados e no ajuste aos novos contornos sociais e novos públicos, especificamente nos circuitos LGBTQ e em alguma pornografia realizada por mulheres e para públicos heterossexuais (Wicke, 1994, pp. 62-80).

É igualmente determinante para algumas acepções que estruturam no gosto artístico, o recurso ao corpo feminino como referente primário, alargando-se à linguagem publicitária, que perpetua a objectificação do corpo da mulher, mantendo a leitura de que o nu feminino se apresenta como um dos mais importantes temas da história da arte ocidental dos últimos dois séculos, segundo argumentações acerca do desejo e fantasias

no masculino heterossexual, que ocupa as convenções históricas para a Pintura e para a recepção da imagem feminina (Perry, 1999, p. 27). Nesta linha, o final do século XX mostra-nos um aparente esconder do nu feminino na arte contemporânea, precisamente como um manifesto feminista, mais visível nos grandes centros artísticos.

Mesmo com toda a mudança de paradigma que se desenvolve a partir das revoluções sociais da década de 1960, com uma exclusão gradual dos valores patriarcais e na promoção de mudanças significativas no estatuto social das mulheres, o afastamento dos códigos visuais aos padrões subordinados não é suficiente para desvios expressivos e numa escala considerável, em comparação com outros mais consensuais e de acordo com agendas sociopolíticas em exercício.

No mapa cronológico entre o século XVI e o presente, foram muito reduzidas as manifestações visuais com características mais radicais, apesar de efectivas. E mesmo neste início do século XXI, com toda a carga histórica e comunicação global, a envolvência moral é ainda demasiado catalisadora na relação entre obra e público, como recentemente se assistiu nos *media* internacionais, numa aparentemente anacrónica polémica relativa à aferição de parafilia na pintura *Thérèse dreaming*, de Balthus (Balthasar Klossowski, 1908-2001), exposta no *Metropolitan Museum of Art, NY* em simultâneo com um clima internacional de denúncia ao assédio sexual.

DECLARAÇÃO | REACÇÃO

O conjunto de obras que perpetuam a agenda erótica da *Venere* é substancialmente notável e provocatório, dada a variedade cronológica dos contextos sociais, morais e religiosos e respectivas molduras de poder, sobretudo até ao início do século XX. São actualmente obras detentoras de uma exposição pública considerável, em espaços museológicos institucionais, isentas de crítica ou juízo morais, sendo a referência renascentista uma garantia para a sua pertinência na integração e importância nos contextos originais.

Estas pinturas garantem eficazmente o seu papel sedutor para a construção dos seus públicos preferidos: *voyeurs* masculinos e fiéis seguidores da lógica patriarcal, assistindo-se apenas a algumas mudanças significativas a partir das revoluções sociais da década de 1960. Com todos os seus

momentos assinaláveis, estes activismos que recorrem ao corpo nu e representações emergentes da sexualidade, multiplicam-se na década seguinte em artistas como Lynda Benglis (n.1941), Robert Mapplethorpe (1946-1989), Carolee Schneeman (n.1939), entre outros, ao se apresentarem numa linha desafiadora dos costumes morais dominantes. Consolidam-se nas décadas de 1980 e 90, tornando visíveis novas perspectivas relativamente à imagem sexualmente explícita, com claras consequências nos registos visuais e de igual modo, nas teorizações e interpretações feministas, alterando não apenas os pressupostos conservadores relativos à violência sobre a mulher e consequente vitimização, mas também como algumas mulheres assumem discursos visuais assertivos nas suas propostas, visível nos *Digital diaries* (2000), imagens *pay-per-view* de Natacha Merritt (n.1977), na obra plástica de Ghada Amer (n.1963) e Tracey Emim (n.1963), enquanto ‘inegável metáfora feminista’ (Lamoni, 2011, p. 177), ou mesmo na paradoxal reconstrução do género, visível na obra fotográfica de Del LaGrace Volcano (n.1957).

É precisamente no seguimento deste contexto, no espaço português e num tempo muito actual, que encontramos pelo menos duas referências obrigatórias que prosseguem a agenda provocatória da *Venere*, com propósitos bem clarificados: Acácia Maria Thiele, (n.1964), com uma obra visivelmente de raiz feminista, apesar de algumas objecções da autora a este nível, e posteriormente, Gabriel Abrantes (n.1984) e Katie Widlowski (n.1986), com uma divertida parábola à volta da obra de Manet.

Thiele recorre à citação indirecta da *Venere*, na sua provocadora *Maya yo* (1995), associada formalmente à pintura *La maja desnuda* (c. 1797-1800), de Francisco de Goya (1746-1828), obra igualmente polémica na sua época.

Acácia Thiele actua em subtis jogos de desconstrução dos padrões sociais e do papel subordinado das mulheres, em propósitos que visam directamente a sociedade portuguesa e o registo misógino. Apresenta-se com um discurso pertinente neste domínio, provocando reacções sistemáticas de recusa ao seu trabalho, pelo modo como explora sistematicamente o próprio corpo e como permite igualmente leituras ambíguas ao que propõe, até porque tem apenas visibilidade no meio restrito da arte e da crítica, passando ao lado do grande público. Quando em *Maya yo*, (Fig. 4), uma obra com claras conotações à condição feminina, opta pela nudez associada ao registo das revistas *softcore*, interfere nos propósitos panfletários e provoca leituras e reacções moralistas nos públicos desconhecedores dos

registos eruditos. Ao replicar a agenda provocativa da *Venere*, igualmente pelo recurso ao contacto visual com o espectador, permite reacções diversas e que se situam numa fronteira indefinida entre o erótico e o pornográfico (Herberto, 2014, pp. 103-110), continuando o equívoco inicial, da *Maja desnuda*, da *Olympia* ou *Prostitution*.

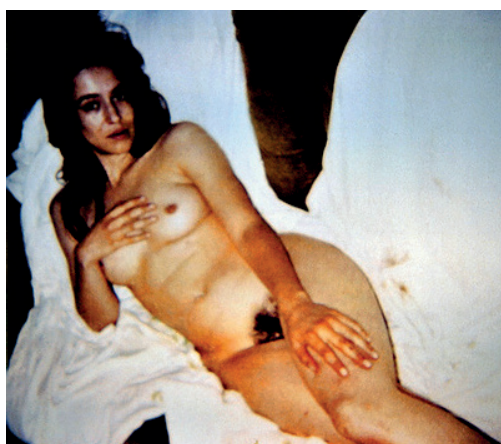


Fig. 4 - Acácia Maria Thiele, *Maja yo*, 1995

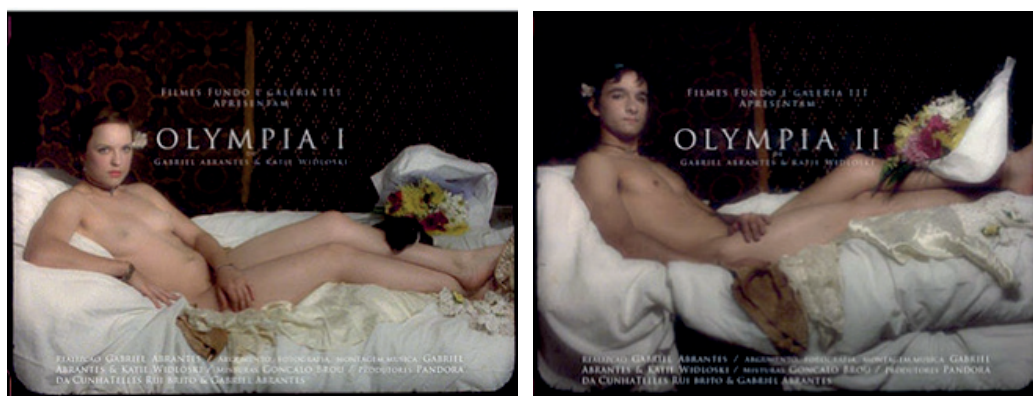


Fig. 5 - Gabriel Abrantes e Katie Widloski, *Olympia I & II*, 2006

Relativamente ao trabalho de Gabriel Abrantes – *Olympia I & II*, de 2006 (Fig. 5), o processo provocativo sobrepõe-se ao formal e técnico. Ocupa-se de temáticas com uma contundente agenda política e ideológica e constrói o seu universo a partir de uma estrutura ficcional, libertando-se dos territórios institucionais, produzindo obsessivamente, sem pudores formais ou sequer morais, no modo como revela as suas preocupações

estéticas. As suas obras ficcionais estão carregadas de alusões satíricas, irónicas e provocadoras, dissecando intensamente as fronteiras do politicamente correcto e do socialmente aceite (Kihm, 2010, pp. 11-24).

Olympia I & II surge aparentemente como uma construção no domínio do absurdo e do excesso pós-Barroco *after* Koons, em formato de paródia que recorre à inversão do binómio masculino/ feminino. É uma intervenção que se aproxima da realidade sobrecarregada de ícones, de referências visuais, emocionais e auditivas, numa clara ruptura das fronteiras representativas das hierarquias que estabelecem os pressupostos entre cultura popular e erudita. Somos claramente atraídos por esta múltipla apropriação formal que reflecte muito bem a complexidade visual e comunicacional que nos envolve, na continuidade do universo *ready-made* simplesmente adaptado às suas interrogações formais e disciplinares. Abrantes não hesita em fundir tudo e todos, permitindo leituras diversificadas dos seus referentes em novos contextos, que transcendem as narrativas apoiadas na vertente histórica, mitológica ou naturalista das obras figurativas estáticas em narrativas ficcionais dotadas da ambiguidade necessária para provocar o elemento-surpresa a partir da dissolução dos modelos visuais e sociais.

NOTAS CONCLUSIVAS

Sendo a *Venere di Urbino* uma obra claramente de características eróticas, sem esquecer as diversas alegorias que contém, realizada para um público privado e elitista, num contexto social bastante restritivo a manifestações públicas desta natureza, apoderou-se inequivocamente do espaço público actual, reforçando a sua importância nas Artes Visuais. Mantém paradoxalmente a carga de provocação, muito por conta da constante análise e reforço das características conceptuais que a definem, acrescido do facto que todas as suas citações visuais permitem também a sua amplificação e integração no circuito da *high-art* intemporal. Tem sido maioritariamente utilizada como um referente de inversão dos papéis sociais no binómio masculino/feminino.

Todo o mapa cronológico a que pertencem as obras aqui referidas, parece demasiado reduzido a um único instante de negação, mesmo com todos os momentos de ruptura sociopolíticos e religiosos que marcaram a evolução das sociedades ocidentais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abrantes, G., & Widloski, K. (2006). *Olympia I & II (Excerpt)*. (G. Abrantes, Editor, & G. Abrantes, Produtor). Obtido em 15 de Janeiro de 2018, de <https://vimeo.com/89318345>.
- Bologne, J.-C. (1986). *História do pudor*. Lisboa: Teorema.
- Bonfante, L. (1989). Nudity as a costume in classical art. *American journal of archaeology*, 93(4), pp. 543-570.
- Council of Trent (1848). *The canons and the decrees of the sacred and oecumenical Council of Trent: Celebrated under the sovereign pontiffs Paul III, Julius III and Pius IV*. London: Dolman.
- Herberto, L. (2014). Acácia Maria Thiele: Territórios interditos no feminino. *Estúdio*, 5 (9), pp. 103-110.
- Jones, A. (Ed.). (2014). *Sexuality: Documents of contemporary art*. London & Cambridge: Whitechapel Gallery / The MIT Press.
- Khim, C. (2010). The archaic cinema of Gabriel Abrantes. Em G. Abrantes, *And I am so thankful for all the friendships I have made* (pp. 11-24). Guimarães: Centro Cultural Vila Flor.
- King, C. (1999). What women can make. In G. Perry (Ed.), *Gender and art* (pp. 61-85). New Haven & London: Yale University Press.
- Lamoni, G. (2011). Philomela as metaphor: Sexuality, pornography, and seduction in the textile works of Tracey Emin and Ghada Amer. In I. L. Wallace, & J. Hirsh (Eds.), *Contemporary art and classical myth* (pp. 175-197). London & New York: Ashgate.
- Lamoni, G. (2012). Are you pro-porn or anti-porn? Estratégias de apropriação, exploração crítica e desvio do pornográfico no trabalho de Cosey Fanni Tutti e Annie Sprinkle. In A. Margarida, & M. Bruno (Eds.), *Arte & erotismo* (pp. 295-311). Lisboa: Instituto de História da Arte - Estudos de Arte Contemporânea / FCSH-UNL.
- Pardo, M. (1993). Artifice as seduction in Titian. In J. G. Turner (Ed.), *Sexuality and gender in early modern Europe: Institutions, texts, images* (pp. 55-99). Cambridge: Cambridge University Press.
- Perry, G. (1999). *Gender and art*. New Haven & London: Yale University Press.
- Reckitt, H. (2006). *Art and feminism*. New York: Phaidon Press.
- Wicke, J. (1994). Through a gaze darkly: Pornography's academic market. In P. C. Gibson, & R. Gibson (Eds.), *Dirty looks: Women, pornography, power* (pp. 62-80). London: BFI Publishing.