

Interseções entre paisagem e retrato na obra de mulheres artistas da América Latina: A produção artística de Ana Mendieta

Intersections between landscape and portrait in the work of women artists in Latin America: artistic production of Ana Mendieta

por *Jacqueline Wildi Lins*

RESUMO

O presente texto explora os possíveis nexos entre paisagem e retrato na produção artística contemporânea, focando a obra de Ana Mendieta. Trata-se de pensar o corpo humano como paisagem (ou vice-versa) com base em uma poética da “representabilidade” (Didi-Huberman) e de espaços inventados (Caillois). Na história da arte, o corpo sempre foi utilizado pelos artistas como suporte ou mesmo como obra de arte em potencial. De fato, nesse incessante processo de reinvenção do corpo como objeto de arte nascem retratos como paisagens e paisagens como retratos, os quais colocam em evidência os problemas da visibilidade, da alteridade e da identidade.

Palavras-chave *Paisagem; Retrato; Alteridade; Identidade; Ana Mendieta*

ABSTRACT

This paper explores the possible links between landscape and portrait in contemporary artistic production, focusing on the work of Ana Mendieta. It is thought the human body as landscape (one like other) from a poetics of “representability” (Didi-Huberman) and of the invented spaces(Caillois). In the history of art, the body never ceased to be invented and reinvented by artists as a potential masterpiece. In fact, in this process of constant re-invention of the body as a masterpiece, portraits are born like landscapes and landscapes like portraits, which brings into focus the problems of visibility, of otherness and identity.

Keywords *Landscape; Portrait; Otherness; Identity; Ana Mendieta*

Interseções entre paisagem e retrato na obra de mulheres artistas da América Latina: a produção artística de Ana Mendieta

Não se busca realizar o ‘retrato’ da paisagem, mas sim a ‘paisagem que está dentro’, aquela que nos faz pensar, ver e ser de uma maneira específica. Paisagens que determinam nossa própria paisagem interior, que registram o paradigmático de um território ou um tipo de momento especial que faz com que um determinado lugar seja único.

Irma Arestizábal

A paisagem e o retrato são gêneros que se aproximam como lugar de acontecimento e de espaços inventados que exprimem e reconhecem forças e estados internos com base em uma poética da “representabilidade” (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 97-98/117) capaz de construir formas de identidades disseminadas que perdem a sua estabilidade, que ultrapassam a oposição do visível e do legível e que, inquietas e trêmulas, transformam o olhar que impõem. (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 97-98/117).

“Corpo paisagem” e a “paisagem corpo”: “possessão de si” (CAILLOIS)¹, de espaços inventados como possibilidade de apreensão do léxico do outro através do mimetismo que representa a perda dessa possessão.

O corpo se dissocia então do pensamento, o indivíduo cruza então a fronteira de sua pele e habita do outro lado de seus sentidos. Ele procura ver a si mesmo a partir de um ponto qualquer do espaço. Ele mesmo se percebe tornando-se espaço. [...] Ele se assemelha a algo mas simplesmente não passa disso. E passa a ser a “possessão convulsiva” dos espaços que inventa.²



Fig. 1 - Ana Mendieta. Sem título.
Série Arbol de la vida.
Iowa, 1977

1 In: KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2002, p. 184.

2 Id., *Ibid.*, 2002. p.184.

Interseções entre paisagem e retrato na obra de mulheres artistas da América Latina: a produção artística de Ana Mendieta

Eixo central de análise neste texto, o questionamento identitário ganha diferentes abordagens e se aproxima da potência do corpo como um lugar transitivo de auto-criação e de redimensão do “eu”. Matéria prima da arte, o corpo nunca deixou de ser inventado e reinventado pelos artistas, pois pode ser visto (e se dá a ver) como uma obra de arte em potencial, como um pacto entre o eu e o outro. De fato, para tratar o corpo como objeto de arte é preciso se afastar dele para depois reinventá-lo, pois “[e]n este pacto del Mismo y el Otro se presenta el problema crucial de la identidad. [...] Nunca ser totalmente el Mismo, ni el Otro, nunca identificarse totalmente, siempre mantener una distancia, una alteridad” (CENCI, 2004, p. 87).

Territórios do eu: Construindo identidades através da paisagem

A construção visual das identidades passa pela questão da territorialidade, pois o “território, suporte físico de toda a vivência social, foi sempre um dos determinantes da identidade cultural, na medida em que pode ser considerado como área geográfica em que o indivíduo ou um grupo desenvolve a sua existência”³. Atitudes, hábitos e valores são condicionados pelas relações com determinados espaços geográficos.

As referências de pertencimento estão constantemente presentes na produção plástica de Ana Mendieta. Essas referências são o eixo norteador da produção da artista, de proximidade com um lugar físico determinado, da relação com o seu próprio espaço e lugar, ou mesmo com o seu próprio ser. De acordo com Bulhões⁴,

A paisagem, reflexo da relação circunstancial entre o homem e a natureza, pode ser vista como a tentativa de ordenar o entorno com base na imagem ideal. A forma pela qual a imagem é projetada e constituída reflete uma elaboração filosófica e cultural que resulta tanto da observação objetiva do ambiente quanto da experiência individual ou coletiva com relação a ele.



Fig. 2 - Ana Mendieta. Sem título.
Série Siluetas, silueta de tierra y hierba.
Iowa, 1978.

³ BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). **América latina: territorialidade e práticas artísticas**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002, p.153.

⁴ Id., *Ibid.*, 2002, p.154.

Interseções entre paisagem e retrato na obra de mulheres artistas da América Latina: a produção artística de Ana Mendieta

Ana Mendieta adere a terra, faz brotar suas silhuetas da paisagem, o seu próprio corpo migra de lugar. O pertencimento é da ordem do sensível, da conquista: Ana, quando jovem, foi expatriada de seu país natal, arrancada de suas origens.

A minha silhueta, como observou [a artista], estabelece a transição entre a minha pátria e a minha casa. É uma forma de recuperar as minhas raízes e de me unir a natureza. Embora a cultura em que vivo seja parte de mim, as minhas raízes e identidade cultural são o resultado de minha herança cubana. (GROSENICK, 2001, p. 347).



Fig. 3 - Ana Mendieta. Untitled (Silueta Series), 1977



Fig. 4 - Ana Mendieta. Sandwoman, Fotografia, 25cmx20, 1983

As recorrentes silhuetas, figura e fundo se misturam, a paisagem é modelada pelo corpo que, por sua vez, modela os desejos da artista. Onde está essa mulher? Talvez, num lugar real de projeções como aquele indicado por Foucault, em que ao mesmo tempo se está e não se está:

Há, [...], e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem

Interseções entre paisagem e retrato na obra de mulheres artistas da América Latina: a produção artística de Ana Mendieta

*e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias.*⁵

Ana Mendieta criou um microcosmo para justapor os seus lugares reais de projeção: a obra. Metamorfoseou-se em lugares reproduzindo o seu corpo na ordem do universo, pois, pensando sob a luz de Foucault, o homem está em proporção para com o céu, com a terra, com os animais e as plantas, assim como para os metais, as estalactites e as tempestades. Ainda, segundo esse autor, na vasta sintaxe do mundo, os diferentes seres se ajustam uns aos outros.

[...] O lugar e a similitude se imbricam: vê-se limos nos dorsos das conchas, plantas nos galhos dos cervos, espécies de ervas no rosto dos homens; e o estranho zoófito justapõe, misturando-as, as propriedades que o tornam semelhantes tanto à planta quanto ao animal. (FOUCAULT, 2000, p. 23-27).

Foucault (2000) acrescenta ainda que, pelo encadeamento da semelhança, o mundo constitui cadeia consigo mesmo.

O homem é gleba, seus ossos rochedos, suas veias grandes rios; sua bexiga é o mar e seus sete membros principais, os sete metais que se escondem no fundo das minas. [...] O corpo do homem é sempre a metade possível de um Atlas universal. (Id., Ibid., 2000, p. 23-27).

Pelo mundo da semelhança, Mendieta é mato, é terra, é água, é areia, é vegetal. Enfim, é paisagem. As formas são todas parelhas, os lugares, os mesmos: território como extensão do corpo e da alma da artista. Identificar-se com o outro é ocupar-se dele, é criar-se outro por meio de similitudes.

Deslocamentos, vivências atípicas e típicas de uma alma sensível. A artista explora o corpo como uma afirmação de si mesma e de sua integração no ambiente em que vive. Parte da produção plástica de Mendieta expressa a dor e a ruptura do seu forçado deslocamento cultural. “Na forma de pensar de Mendieta, a união simbólica com a natureza, em particular, permitia-lhe evocar a história latino-americana e os seus mitos, confrontando-se assim com a separação e o exílio”. (GROSENICK, 2001, p.347).



Fig.5 - Ana Mendieta. Rape Scene, 1973

5 FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: MOTTA, Manoel Barros (Org.). **Michel Foucault**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos & Escritos. v. 3). p. 411-413.

Interseções entre paisagem e retrato na obra de mulheres artistas da América Latina: a produção artística de Ana Mendieta

Mais uma vez semelhanças e similitudes: corpo e natureza se confundem no mesmo padrão, nas mesmas cores, nos mesmos volumes. Mendieta também se explica pela semelhança com as coisas em metáforas viscerais de morte e violência em que natureza e corpo são mediados por uma operação artística como condição prévia para uma nova vida. O corpo violentado surge como relevo que se confunde com a paisagem suporte circundante. A mulher inerte é paisagem: topologias de uma só forma.

Conforme Roger⁶, “on évoquera, de manière assez convenue, la colline des seins, le vallon de sa gorge, le ravin de son sexe, sans doute le plus exposé à cette metaphorisation, triviale ou poétique: touffe, motte, mont de Vênus, sillon, grotte, jardin bien clos, source scellée”. A erotização da paisagem amplamente utilizada por artistas como Hugo, Flaubert, Verlaine, Zola, Proust, Dali, Ernst, entre tantos outros. Paisagens de pesadelos que induzem ao desejo. “O corpo que irrompe, o corpo que descobre outros horizontes, o corpo mundo.” (JEUDY, 2002, p.140).

É no limite da tela (espaço de dobras e redobras) entre realidade e ficção que se insere o território das possibilidades infinitas de Mendieta. Os traços da paisagem na figura humana, ou os traços humanos na paisagem são tomados como projeções: a artista adere à paisagem, como uma marca durável, uma impressão que exclui toda a distância ao seu referencial porque precisa conformar-se para acontecer e para operar (DIDI-HUBERMAN, 1997).

Ana Mendieta reserva parte significativa de sua produção para reproduzir tipos que trazem consigo a referência étnica e de lugar, o pertencimento, a territorialidade, o lugar, o lugar sem limites estabelecidos, o lugar de identificação, de deslocamentos e passagens, o lugar de associação e de não definição, o lugar da exclusão e da violência. Mulher e natureza, mulher na paisagem: no corpo da imagem se inclui o próprio corpo da artista em movimento. Emprestando o seu corpo ao mundo, a artista faz do mundo uma obra, ou seja, a convergência como base do princípio da analogia universal⁷.

6 ROGER, Alain. Un paysage peut-il être érotique? In: _____. **Court traité du paysage**. Paris: Editions Gallimard, 1997, p.121.

7 Aqui penso em Merleau-Ponty (1975), que no livro intitulado *Fenomenologia da Percepção* explica que considera o seu próprio corpo como o seu ponto de vista sobre o mundo. Mas a forma como se percebe o mundo e seus fenômenos também está vinculada à cultura e à sociedade. Desse modo, a percepção nunca poderia ser “neutra”, imparcial ou pura. O autor também entende que o corpo sintetiza a ambiguidade (imanência/transcendência) do ser no mundo. Assim, corpo é forma de expressão, pleno de intencionalidade e poder de significação. Também para Merleau-Ponty (1975), natureza e cultura, assim como sujeito e objeto, não podem ser dicotomizados: o corpo não pode ser entendido simplesmente como organismo. Ele também é cultura, transcendendo o aspecto físico. Também vale lembrar que a expressão “analogia universal” foi tomada por empréstimo dos surrealistas cuja busca de um paralelismo entre poesia e alquimia não seria concebível dentro dos parâmetros da identidade e contradição. Na base dessa convergência restaria um princípio, como aponta Moraes (2002, p. 75-90): a analogia universal.

Interseções entre paisagem e retrato na obra de mulheres artistas da América Latina: a produção artística de Ana Mendieta

Rosto e paisagem: conexões topográficas

Rosto e paisagem, paisagem e rosto, justapostos e sobrepostos, se confundem: o rosto apreendido na paisagem, e a paisagem captada no rosto humano. A relação figura e fundo é substituída pelo jogo de correspondências na superfície homogênea. As linhas do rosto e de todo o corpo são as mesmas que cruzam todo o espaço do vegetal.



Fig. 6 - Ana Mendieta. Facial
March-April, 1972

Didi-Huberman afirma que a representação humana, nas tradições representativas mais antigas, não se detinha em detalhes, muito menos nos detalhes do rosto. Segundo o autor:

Um lugar que se marca, um lugar que se colore, pois, bem antes de todo o 'nascimento da arte', levar em consideração e pôr em andamento os meios fundamentais da própria figurabilidade 'artística' (desenho, cor) para situar a questão do rosto que desaparece. Está aí como receptáculo quase vazio – marcado exatamente com alguns furos e exatamente salpicado de pigmento vermelho – para que formule um dia, bem mais tarde, a questão do retrato enquanto tal. (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 68-69).



Fig. 7 - Ana Mendieta. Glass on Body, University of Iowa, 1972. [1 of 1]

Fig.7 - Ana Mendieta.
Glass on body.
University of Iowa,
Iowa, 1972.

Interseções entre paisagem e retrato na obra de mulheres artistas da América Latina: a produção artística de Ana Mendieta

Os rostos que desaparecem, que aderem, que se modificam, que se transformam. Representariam esses retratos uma produção social do rosto? Seriam os retratos de Mendieta as máquinas de rostidade (produção social do rosto) de que nos falam Deleuze e Guattari (1996). A máquina de rostidade, segundo esses autores, efetua uma rostificação de todo o corpo, de seus entornos, de suas funções e de seus objetos. Se o rosto produzido socialmente é uma política, desfazer o rosto também o seria⁸.

Fazer e desfazer rostos: lugar de devires, território produtor de multiplicidade: instrumento de territorialização que nos leva à identificação estável com um papel ou com uma função. Mendieta fez e desfez rostos no espaço de sua obra, abriu o seu corpo às novas formas de expressão, às multiplicidades de conexões e territórios, reinventou regimes de paixão tratando os demais e a si mesma como fluxos e não como códigos.

A rostidade, ainda segundo Deleuze e Guattari, seria um processo de subjetivação que nos permitiria pensar como se produz socialmente um rosto; assim, em última instância, o rosto seria um sistema aberto a diferentes circunstâncias e possibilidades, no caso de Ana Mendieta, todas aquelas que a artista desejou e viveu na sua obra.

[...] um rosto: sistema muro branco-buraco negro. Grande rosto com bochechas brancas, rosto de giz furado como olhos como buraco negro. [...] O rosto não é invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente. [...] Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de freqüência, delimitam um campo. [...] lugares de ressonância... Um rosto constitui o muro do significante, o quadro ou a tela. O rosto escava o buraco de que a subjetivação necessita para atravessar, constitui o buraco negro da subjetividade, como consciência ou paixão, a câmara, o terceiro olho. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 33-50).

8 Sobre o assunto ver também Levinas. Para esse autor, é no face a face humano que se irrompe todo sentido. Diante do rosto do Outro, o sujeito se descobre responsável e lhe vem à ideia o Infinito. O outro metafísico é outro de uma alteridade que não é formal, de uma alteridade que não é um simples inverso da identidade, nem de uma alteridade feita de resistência ao Mesmo, mas de uma alteridade anterior a toda a iniciativa, a todo o imperialismo do Mesmo; outro de uma alteridade que não limita o Mesmo, porque nesse caso o Outro não seria rigorosamente Outro: pela comunidade da fronteira, seria, dentro do sistema, ainda o Mesmo. O absolutamente Outro é Outrem; não faz número comigo. A coletividade em que eu digo 'tu' ou 'nós' não é um plural de 'eu'. Eu, tu, não são indivíduos de um conceito comum. [...] O modo como o Outro se apresenta, ultrapassando a ideia do Outro em mim, chamamo-lo, de fato, rosto. Esta maneira não consiste em figurar como tema sob o meu olhar, em expor-se como um conjunto de qualidades que formam uma imagem. O rosto de Outrem destrói em cada instante e ultrapassa a imagem plástica que ele me deixa, a ideia à minha medida e à medida do seu *ideatum* – a ideia adequada. Não se manifesta por essas qualidades, mas *kath'auto*. Exprime-se (LEVINAS, E. **Totalidade e infinito**. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1988. p. 26-38).

Interseções entre paisagem e retrato na obra de mulheres artistas da América Latina: a produção artística de Ana Mendieta



Fig. 8 - Sem título. Série Siluetas, silueta de musgo sobre roca. Iowa, 1979.

Na Figura 8, a silhueta da artista brota como musgo da pedra bruta onde se aderiu. Pedra, símbolo da terra-mãe, aquela que dá a vida.⁹ Matéria passiva, ambivalente. Pedra e Musgo, unidade, um só bloco, um só ser. Pedra e Mulher se confundem num único lugar: na terra “sagrada”. O corpo em forma de musgo aderido a pedra. O corpo que assume, segundo Roger Caillois, aspectos do espaço ao seu redor. “Não temos um rosto presente: quando pensamos ter captado as nossas feições num reflexo, elas já se transformaram em alguma outra coisa.”¹⁰

É a reversibilidade da metamorfose como princípio estético. Os traços da paisagem na figura humana, ou os traços humanos na paisagem são tomados como projeções: a artista quando “põe essas máscaras vira um bicho, pois a máscara é um apêndice del[a]. [...] Esse ritual supõe-se a abertura na subjetividade, na direção de um mais além do humano[...].”¹¹



Fig. 9 - Giuseppe Arcimboldo, *O Verão*, 1573. Óleo s/tela, 76 x 64 cm. Museu Nacional do Louvre, Paris. Fonte: LOUVRE MUSEUM, 2007

⁹ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992, p. 698-699.

¹⁰ CAILLOIS apud MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 174.

¹¹ JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p.19. Aqui Jeudy (2002) se refere à obra *Baba Antropofágica*, de Lygia Clark, citando um trecho da carta pela artista, enviada no dia 14 de novembro de 1978 a Hélio Oiticica.

Interseções entre paisagem e retrato na obra de mulheres artistas da América Latina: a produção artística de Ana Mendieta

A transfiguração do corpo, a reversibilidade da metamorfose foi moda de época, tendo em Arcimboldo¹² um audacioso representante. Empregando formas distintas para dizer, “ou representar” a mesma coisa, Arcimboldo significa tudo, no entanto, tudo é surpreendente.

Quer dizer nariz? Sua reserva de sinônimo põe a sua disposição um ramo, uma pêra, uma abóbora, uma espiga, um cálice, uma flor, um peixe, um pernil de coelho, uma carcaça de frango. Quer dizer orelha? Basta ir buscar elementos em um catálogo heteróclito de onde extrai um tronco de árvore, um cogumelo, a inflorescência de uma espiga, uma concha, uma cabeça de animal. [...] Tudo é sempre idêntico, diz o palíndromo; qualquer que seja o sentido em que coloquemos os objetos, a verdade permanece. ‘Tudo pode tomar um sentido contrário’, diz Arcimboldo; isto é, tudo tem sempre um sentido, qualquer que seja o tipo de leitura, porém esse sentido nunca é o mesmo. (BARTHES, 1990, p.126-127).

A identidade é disseminada em formas que perdem a sua estabilidade: as partes do corpo tornam-se intercambiáveis. Os rostos são mutantes, podem ser rostos, mas também podem ser legumes, frutas, paisagens, corpo.

É certo que o processo de criação da imagem pessoal é um fenômeno presente na cultura humana desde tempos remotos: sua origem está marcada ainda na Pré-História com o surgimento da pintura. Segundo Plínio (apud DUBOIS, 1993), a pintura nasceu com a delimitação do contorno da sombra humana quando a filha de um oleiro de Sicione, Dibutades, enamorada de um rapaz que precisava partir, projeta na parede de uma caverna a sombra do jovem.

Eis, muito classicamente, o dispositivo *princeps*, o gesto inaugural que remonta a pintura não somente em sua origem, mas igualmente em sua essência.

12 Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) foi um pintor italiano que iniciou seus trabalhos em Milão, com seu pai, mas atingiu a fama em Praga, sob a proteção do Imperador Rudolph XI. Suas obras principais incluem a série *As Quatro Estações*, nas quais usou, pela primeira vez, imagens da natureza, tais como frutas, verduras e flores, para compor fisionomias humanas. A ideia de reproduzir as estações como pessoas já era usada desde a época dos romanos, entretanto, Arcimboldo foi o pioneiro na utilização de vegetais de estações distintas na composição de rostos humanos. Na literatura, são inúmeros os exemplos da transfiguração entre corpo e paisagem, animais ou objetos (CORTÁZAR, Julio. Oxolotl. In: BRATOSEVICH, Nicolas. **Antologia**. Buenos Aires: Edhasa, 1975, p.116)Fuera, mi cara volvía a acercarse al vidrio, veía mi boca de labios apretados por el esfuerzo de comprender a los axolotl. Yo era un axolotl y sabía ahora instantáneamente que ninguna comprensión era posible. Él estaba fuera del acuario, su pensamiento era un pensamiento fuera del acuario. Conociéndolo, siendo él mismo, yo era un axolotl y estaba en mi mundo.”Ou ainda em Borges (Borges e eu. In: BORGES. **O Fazedor**. Obras completas 2. São Paulo: Globo, 1999. p. 254): “Um homem propõe-se a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naves, de ilhas, de peixes, de habitação, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto”.

Interseções entre paisagem e retrato na obra de mulheres artistas da América Latina: a produção artística de Ana Mendieta

A fim de conjurar a ausência futura de seu amante e conservar um traço físico de sua presença atual, [...] ocorre à moça a idéia de representar na parede com carvão a silhueta do outro aí projetada: no instante derradeiro e flamejante, e para matar o tempo, fixar a sombra que ainda está ali, mas logo estará ausente. (DUBOIS, 1993, p.117).

Nasce o retrato, o lugar do simbólico, e quando nos atrai em meio a uma teoria de rostos indiferentes ou anônimos é porque esse retrato, entre tantos outros, é de alguém que existiu e que não se parecia com nenhum outro, a não ser com os seus próprios duplos.¹³

Partilhando com Plínio (apud DUBOIS, 1993) a ideia do retrato como gestão de uma perda ou do “falar” de alguém que está ausente, Didi-Huberman diz que:

a questão do retrato começa, talvez, no dia em que, diante do nosso olhar aterrado, um rosto amado, um rosto próximo cai contra o solo para não se levantar mais. Para finalmente desaparecer na terra e se misturar a ela. A questão do retrato começa talvez no dia em que um rosto começa diante de mim a não estar mais aí porque a terra começa a devorá-lo. Longe, então, de mostrar puramente a representação plena dos rostos, o que os retratos fariam, depois de tudo, seria apenas poetizar – isto é, produzir – uma tensão sem recurso entre a representação dos rostos e a difícil gestão de sua perda, ou de uma espécie de esvaziamento interior, por exemplo, esse descarnamento que deixará à mostra apenas um crânio na terra. O que a terra preenche quando o rosto é escavado – voltando então o crânio ao que rigorosamente é, a saber, uma caixa aberta, uma caixa esburacada – é o que o retrato, com outros meios e para outros efeitos, “preencheria” também (como se enche um esvaziamento. Cova, mas também como se executa uma função simbólica). Nos dois casos, um rosto se ausenta; nos dois casos uma morte significa-se pelo esvaziamento. E, por conseguinte, em todos os casos, a questão do retrato seria uma questão do lugar. (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 62).



Fig.10 - Ana Mendieta, Facial Hair Transplant, Cosmetic Variations, April, 1972

¹³ CLAIR, Jean. Um musée de la mélancolie. In: CLAIR, Jean (Org.). *Mélancolie, génie et folie en occident*. Paris: Gallimard, 2005.

Interseções entre paisagem e retrato na obra de mulheres artistas da América Latina: a produção artística de Ana Mendieta

É na questão do lugar que reside o mistério dos retratos de Mendieta. O retrato “dá-se por inteiro, como uma aparição” (PEIXOTO, 2004, p. 51), como possibilidade de tocar o mais íntimo e próprio do ser. Mendieta não poupou esforços para criar identidades que são inscrições do corpo sobre o espaço, ou vice-versa¹⁴. “Operação através da qual o sujeito que olha se define como projeção do “sendo-visto”. Essa projeção dá feição aos seus fantasmas, às suas vontades e às suas censuras, ou seja, a um emaranhado contraditório de desejos e investimentos particulares.

Segundo Haar, quando o pintor representa a si mesmo, ele não busca fechar o domínio de si, “representar a cena da representação, como acreditava Foucault”. Ele busca mais mostrar

o enigma de seu incapturável olhar, a metamorfose do vidente no visível, mostrar que o espetáculo lhe escapa no momento mesmo em que ele se organiza, e que só é artista aquele que se entrega perdidamente a esta perda. A pintura é esta apropriação do vidente pelo visível. (HAAR, 2000, p. 11).

A que remetem, então, os retratos de Mendieta? Possivelmente ao corpo como território para o qual convergem as pressões políticas e culturais, sociais e econômicas. Segundo Fabris, (2004), remetem às versões radicalmente diferentes do indivíduo, que pode ser representado por sucedâneos e imitações do homem. Remetem a arquétipos sociais e não tanto a indivíduos concretos. Remetem ao desejo de tornar visível o invisível na total aderência entre corpo e paisagem.

¹⁴ Cabe recuperar o texto “A dúvida de Cézanne” de Merleau-Ponty . Nesse texto o autor nos traz para discussão as incertezas de Cézanne, ou seja, a personalidade inconformada, excêntrica e rebelde do artista e a sua relação com o vivido e com a experiência de estar no mundo, o ser no mundo. Na esteira do pensamento de Heidegger, Merleau-Ponty, a fim de compreender o sentido da obra de Cézanne, ou melhor, a filosofia que anima o pintor, afirma que o artista exprime opiniões sobre o mundo, no instante em que sua visão se faz gesto, quando, como diria Cézanne, ele ‘pensa com a pintura’. Assim, para descrever Cézanne, não se deve centrar-se, única e exclusivamente na história da arte ou na do indivíduo, dois modos artificiais de se ignorar uma obra, mas no gesto de pintar, no próprio ato de pintar e no pintor em presença no mundo para, a partir daí, ver como a pintura, em Cézanne, transformando a percepção num gesto, dobra-a na obra pictórica. O autor afirma ainda que o equívoco de toda explicação extrínseca à obra está em sempre ceder à ilusão retrospectiva, sempre realizar de antemão o válido, sempre desconhecer o momento humano por excelência, em que uma vida tecida de acasos se volta sobre si mesma, retoma-se e se exprime. Cézanne ao dizer que a arte e a natureza não são diferentes revela o desejo de tornar visível o invisível, instigando uma troca de papéis entre arte e natureza e entre o pintor e a paisagem. MERLEAU PONTY. A dúvida de Cézanne. In: **O Olho e o Espírito**. São Paulo: Cosac & Naify , 2004.

Interseções entre paisagem e retrato na obra de mulheres artistas da América Latina: a produção artística de Ana Mendieta

Referências Bibliográficas

- > BARTHES, Roland. Arcimboldo ou retórico e mágico. In: _____. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.126-127.
- > BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). **América latina: territorialidade e práticas artísticas**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002, p.153.
- > MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 174
- > CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992, p. 698-699.
- > CENCI, Walter. **Estéticas de la alteridad**. Lenguaje, cuerpo y tecnologia en el arte contemporáneo. Buenos Aires: UNSAM, 2004, p. 87.
- > CLAIR, Jean. Um musée de la mélancolie. In: CLAIR, Jean (Org.). **Mélancolie, génie et folie en occident**. Paris: Gallimard, 2005.
- > DELEUZE, Gilles; GUATTARI, F. Introdução: rizoma. In: _____. **Mil platôs**. v. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996, p. 33-50.
- > DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. São Paulo: Papirus, 1993, p.117.
- > DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant l'image: question posée aux fins d'une histoire de l'art**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990, p. 62.
- > DIDI-HUBERMAN. **L'empreinte**. Tradução de Patrícia Franca. Paris: [s. n.], 1997. p. 97-98/ 117. Catálogo de Exposição do Centro Georges Pompidou.
- > FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004, p. 173-175.
- > FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 23-27.
- > FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: MOTTA, Manoel Barros (Org.). **Michel Foucault:**
- > Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos & Escritos. v. 3), p .411-413.
- > GROSENICK, Uta. **Women artists: mulheres artistas nos séculos XX e XXI**. New York: Taschen, 2001, p.347.
- > HAAR, Michel. **A obra de arte**. Ensaio sobre a ontologia das obras. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000, p.11-101.
- > JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p.19.
- > KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2002, p. 184.
- > MERLEAU PONTY. A dúvida de Cézanne. In: _____. **O Olho e o Espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Interseções entre paisagem e retrato na obra de mulheres artistas da América Latina: a produção artística de Ana Mendieta

- > PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac, 2004, p. 51.
- > ROGER, Alain. Un paysage peut-il être érotique? In: _____. **Court traité du paysage**. Paris: Editions Gallimard, 1997, p.121.