



O PROBLEMA DA REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO E SEXUALIDADE NA ARTE: UM BREVE ESTUDO SOBRE A OBRA DE MÁRIO RÖHNELT

Paula Trusz Arruda. UFRGS

RESUMO: Este artigo discorre sobre a problemática das questões de gênero e de sexualidade na arte contemporânea. Para isso, apóia-se em algumas obras do artista Mário Röhnelt, realizadas durante a década de 1980. Röhnelt é um artista que mantém produção até os dias atuais, e que vive e mora na cidade de Porto Alegre. A fim de embasar a argumentação, o presente texto baseia-se nos estudos de Judith Butler, Juan Vicente Aliaga e Leonor Arfuch, autores que se preocupam em desenvolver um pensamento acerca das esferas do privado, do alargamento da idéia binária de sexualidade e gênero e da maneira com que este processo se dá ao longo da história, uma vez que estas questões relacionam-se com o artista em questão.

Palavras-chave: Mário Röhnelt. Corpo. Sexualidade. Homoerotismo. Gênero.

ABSTRACT: *This article discusses the issues of gender and sexuality in contemporary art. To achieve such goal it focuses in some of Mário Röhnelt's production during the 1980s. Röhnelt is an artist who is still currently working. He lives in Porto Alegre, a city in South Brazil. In order to support this discussion, this study is based on studies of Judith Butler, Juan Vicente Aliaga, Thomas Waugh and Leonor Arfuch, authors who have developed a thought on the enlargement of the binary idea of sexuality and gender and the way in which this process takes place throughout history, since these issues relate to the artist in question.*

Key words: *Mário Röhnelt. Body. Sexuality. Homoeroticism. Gender.*

Algumas questões de ordem teórica

Passada mais de uma década do século XXI, e muitas transcorridas desde que as mulheres começassem uma mudança em relação à sua posição na sociedade através do movimento feminista, ainda são muito escassos os estudos recentes acerca deste tema. Entretanto, interessa a este texto, principalmente, refletir sobre um campo de estudos originado justamente do pensamento feminista, ou seja, os estudos de sexualidade e gênero, os quais ganharam força no âmbito acadêmico a partir da década de 1980. Como linha comum entre estes debates, há um embate em relação à postura e ao espaço social de visibilidade das chamadas minorias.

Em âmbito nacional, o livro *Os Homoeróticos*, de Delcio Monteiro de Lima, de 1983, é um exemplo da incipiência deste tipo de pesquisa, justamente por tratar sobre o homoerotismo com alguns “pudores”. No capítulo III, por exemplo, chamado *Caminhos de avanços e recuos*, há dois subcapítulos bastante interessantes: um deles chama-se *Marido Homossexual*, e o outro *Casada e lésbica*. Em ambos os títulos percebe-se uma preocupação do autor em dirigir-se a pessoas que ainda não sabem onde se colocar em função de sua sexualidade, ou mesmo em relação à sexualidade do outro. E isso, possivelmente, por ter sido escrito a partir de uma normativa heterossexual vigente. Além disso, com as atuais vitórias em relação ao casamento igualitário no Brasil, estes títulos mostram-se desatualizados, uma vez que colocam o casamento e o homoerotismo como incompatíveis. Chama-se a atenção a este livro em especial por ser o primeiro a usar, no Brasil, a expressão *homoerotismo*, ao invés de homossexualismo ou mesmo homossexualidade.

A proposta de mudança do uso do termo *homoerotismo* foi defendida de maneira veemente no Brasil por Jurandir Freire Costa, em uma tentativa de retirar o sentido pejorativo e médico presente em termos como *homossexualismo* ou *homossexualidade*. Nas palavras do próprio Costa:

(...) quando emprego a palavra *homoerotismo* refiro-me meramente à possibilidade que têm certos sujeitos de sentir diversos tipos de atração erótica ou de se relacionar fisicamente de diversas maneiras com outros do mesmo sexo biológico. Em outras palavras, o homem homoeroticamente inclinado não é, como facilmente acreditamos, alguém que possui um traço ou conjunto de traços psíquicos que determinariam a inevitável e necessária expressão da sexualidade homoerótica em quem quer que os possuísse. (COSTA, 1992, p. 22)

É importante que desde já cerquemos este vocábulo, a fim de evitar qualquer mal entendido. Nesta perspectiva, talvez seja pertinente, então, nos atermos a uma breve definição de outros termos-chave para este texto: gênero e sexualidade. Esclarecermos estes pontos será fundamental para seguirmos adiante na discussão. Embora o feminismo não seja um dos temas centrais deste artigo, o entendo como parte primordial para o processo de alargamento na discussão de gênero e sexualidade. O feminismo, originalmente, tinha como objetivo pensar a posição feminina como igualitária à masculina. Esta iniciativa mostrou-se falha por vários motivos e, entre eles, por ser suscetível a uma discussão sobre a diferença biológica e fisiológica dos corpos, a qual é incompatível com a igualdade. A tendência dos

pensadores que hoje debruçam-se acerca do feminismo busca não mais uma relação de identificação e, por consequência, de igualdade entre o masculino e o feminino, mas sim uma investigação a respeito do que seria próprio de cada sexo e, especificamente, da mulher. Entretanto, tendo em vista *até que ponto o esforço para localizar uma identidade comum como fundamento para uma política feminista impede uma investigação radical sobre as construções e as normas políticas da própria identidade* (BUTLER, p. 9 e 10, 2008). Com esta afirmação, a autora levanta uma questão fundamental a respeito das discussões feministas: até que ponto é possível discutirmos a identidade da mulher enquanto grupo coeso, haveria algo intrínseco a todas as mulheres? Ou haveria diferenças fundamentais dentro deste próprio conjunto?

As perguntas levantadas anteriormente servem para pensarmos não apenas o local das mulheres, mas também a de vários outros grupos que, por uma razão ou outra, acabaram sendo colocados em uma posição periférica. E, com isso, podemos nos aproximar do próximo termo a ser definido: gênero. Ao longo dos séculos, uma classificação dual de gênero foi sendo solidificada, dividindo os seres entre masculinos ou femininos a partir de uma identificação biológica. Ou seja, dependendo do órgão sexual de nascimento o sujeito estaria identificado a um ou outro gênero. Além de ser simplista e binária, esta explicação estaria alicerçada apenas na natureza dos corpos, sem levar em conta uma série de outros fatores. Butler é uma pensadora que tenta, através de uma rede de argumentos, questionar a construção de gênero, onde estaria baseada, se seria realmente uma construção cultural ou se faz parte das características genéticas individuais (BUTLER, 2008). Segundo ela (...) *não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias “expressões” tidas como seus resultados* (BUTLER, 2008, p. 48), ou seja, a autora encara a constituição do gênero através de um processo de *performance* social do corpo.

Outro autor que se dedica a pensar estas questões é Juan Aliaga. Em seu livro *Arte y cuestiones de género: una travesía des siglo XX*, ele traça um panorama histórico acerca dos movimentos artísticos que, de uma maneira ou de outra, influenciaram e foram influenciados pelo pensamento sobre estes termos. Sobre gênero, Aliaga comenta que

Não existe nenhuma verdade e/ou autenticidade absoluta no indivíduo. E que desde logo as pessoas não nascem homens ou mulheres, mas se convertem em tais no processo de aprendizagem e de socialização, dos quais se infere que a genética e a anatomia são uma realidade que não supõe um destino infalível, já que é possível sofrer modificações e mudanças. (ALIAGA, 2004, p. 11)

Aliaga estaria de acordo com uma construção de gênero do sujeito a partir de uma vivência, de seu processo de socialização, tal como foi questionado por Butler. A partir do exposto, podemos então concluir que se o gênero é uma construção, um processo, o qual acontece a partir da vivência, então a noção de que este teria alguma ligação com o sexo biológico é uma falácia. Seguindo o proposto, podemos questionar o mesmo a respeito da sexualidade. Esta é *um conjunto de práticas, de orientações (heterossexual, bissexual e homossexual [p. ex]), de formas de desejo e pertencente ao território das fantasias sexuais* (ALIAGA, 2004, p. 12). É possível acrescentar ao pensamento de Aliaga que a sexualidade não é fixa, mas mutável e que pode variar ao longo das experiências e vivências. Neste sentido, é errôneo associar e fixar a sexualidade a partir do sexo biológico e mesmo da performatividade de gênero. Na verdade, estes três fatores de constituição do sujeito funcionam independentemente uns dos outros, ao contrário da ideia comumente disseminada de que o sexo biológico fundamenta o gênero e a sexualidade. Esclarecidos estes pontos, é possível agora seguirmos a argumentação.

Pela dificuldade em tratar abertamente sobre sexualidades que distoem da hegemônica, vários foram os artistas que acabaram por criar ardis a fim de driblar a repressão e a censura em relação ao desejo homoerótico. Thomas Waugh, no texto *Diversidade sexual, imagens sexuais, sexualidade global* (2004), comenta sobre dois casos que exemplificam esta prática nos Estados Unidos. O primeiro refere-se a Glenn Carrington, artista afro-americano, comunista e morador do bairro Harlem, que realizava fotografias amadoras de atletas, utilizando o esporte como uma estratégia para ir contra a reprimenda em relação à expressão visual relacionada ao desejo homoerótico. Além disso, Carrington fotografava rapazes afro-americanos, discutindo também a segregação racial presente nos Estados Unidos entre as décadas de 1930 e 40. O outro exemplo comentado por Waugh diz respeito a Dom Orejudos, filipino atuante da cena gay de Chicago entre as décadas de 1950 e 60. Utilizando o pseudônimo de Ettiene, este produzia e comercializava desenhos

relacionados à temática homoerótica (figura 1), atividade que manteve ao longo de quatro décadas.



Figura 1: Dom Orejudos [Ettiene]. *Sparring Partner*, 28 X 37cm, Watercolor Original on Artboard

Estes exemplos trazidos por Waugh levantam uma questão bastante relevante, pois mostram uma resistência em relação a uma norma hegemônica de caráter heterossexual, bastante forte na sociedade conservadora estadunidense. Mas é claro que estes não foram os únicos artistas a manterem uma posição resistente. Entretanto, interessa a este texto, muito mais do que constituir um levantamento sobre este tipo de produção, refletir sobre a obra de Mário Röhnelt (1950), artista nascido em Pelotas (RS) e residente em Porto Alegre. Röhnelt ingressou no campo artístico em meados da década de 1970 e mantém uma produção regular até os dias atuais. No entanto, para o recorte que pretendo neste texto, importa principalmente a sua produção realizada durante a década de 1980.

Apontamentos sobre a obra de Röhnelt



Figura 2: Milton Kurtz. Imagem fotográfica integrante do arquivo pessoal de Mário Röhnelt, mostrando o próprio artista, 15 x 10 cm, 1978c

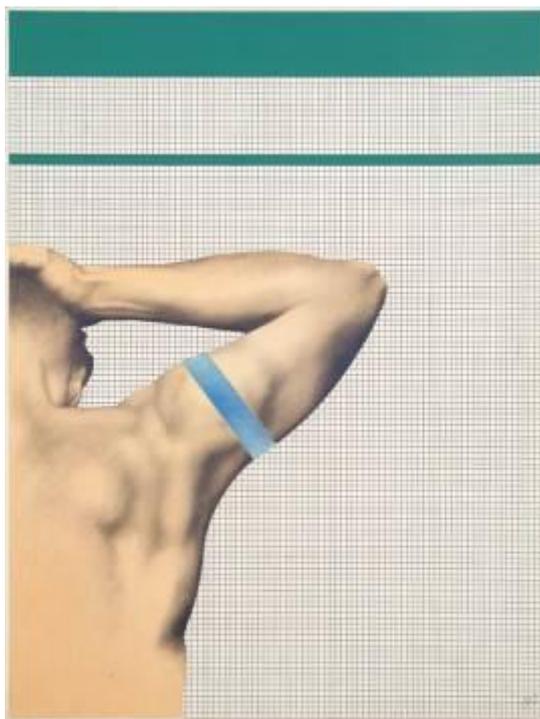


Figura 3: Mário Röhnelt. *Sem título*, grafite e lápis de cera, 64,5 x 50 cm, 1980, coleção do artista

Os primeiros desenhos realizados por Röhnelt, ainda na década de 1960, aproximam-se de criações de ambientes fantásticos, de espaços não existentes na realidade do mundo. A partir do fim da década de 1970, percebe-se uma mudança em sua produção, principalmente pelo início do que viria a ser uma recorrência, a

representação de figuras humanas e de objetos ordinários de uso cotidiano. O processo do artista, nesta medida, volta-se ao seu entorno. Como fonte primária para a formulação de suas obras, Röhneilt faz uso de imagens retiradas da mídia impressa ou fotografias pessoais. As fotografias utilizadas retratam pessoas próximas ao artista, ou seja, o seu entorno pessoal afetivo, assim como o próprio Röhneilt, processo este que dá início a uma pesquisa que eu caracterizaria como autorreferencial, fazendo das obras um *espelho de sua própria vida*. Esta é, inclusive, uma expressão utilizada pelo próprio artista, que considera as obras deste período de produção como sendo uma extensão da sua vida.

Este processo autorreferencial traz à tona questões que discutem as esferas do público e do privado. No momento em que o artista assume a posição de se colocar como modelo para suas obras, bem como a de outras pessoas próximas, ele traz ao plano público algo que seria próprio do seu mundo privado, de sua vida íntima. Neste processo, o artista acaba por criar uma espécie de narrativa autorreferencial, ou melhor, uma narrativa ficcional de sua própria existência. Opto pelo uso da palavra ficcional em função de Röhneilt servir-se da mesma imagem referencial para a realização de mais de uma obra, criando diversos discursos a partir de mesma imagem (figuras 2 e 3). Este trânsito atual do privado para a esfera pública já foi assinalado por Arfuch:

(...) ambos os espaços [do público e do privado] (...) se entrecruzam sem cessar, numa e noutra direção: não só o íntimo/privado sairia de seu caminho invadindo territórios alheios, mas também o público (em seus velhos e novos sentidos, o político, o social, o de uso, interesse e bem comum etc.) não alcançaria o tempo todo o estatuto da visibilidade; antes, e como se assinalou reiteradamente, poderia recuar, de maneira insondável, sob a mesma luz da superexposição. Essa dinâmica, que às vezes se transforma numa dialética, conspira contra todo o conteúdo “próprio” e designado. Os temas – e seus formatos – seriam então públicos ou privados, segundo as circunstâncias e os modos de sua construção. (ARFUCH, 2010, p. 95)



Figura 4: Mário Röhnelt. Imagem fotográfica integrante do arquivo pessoal do artista.
15 x 10 cm. 1978c

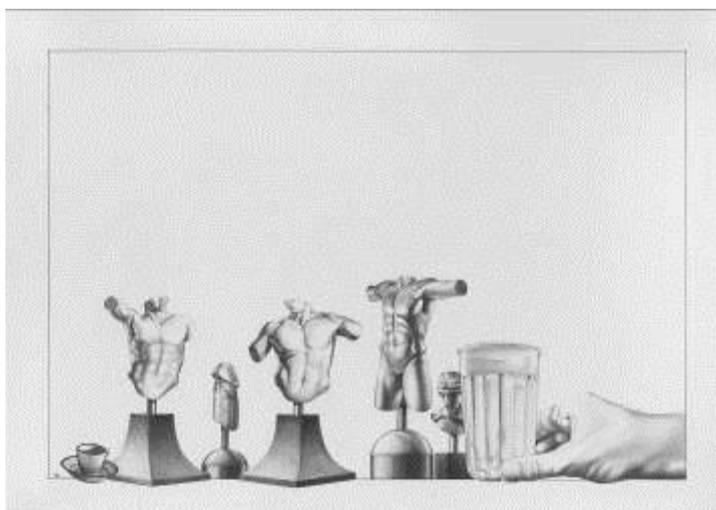


Figura 5: Mário Röhnelt. *Sem título*. Grafite. 50 x 70 cm. Coleção do artista

Este entrecruzamento entre as esferas pública e privada, conforme Arfuch assinala, é perceptível na obra do artista no sentido que o uso de imagens autorreferenciais servem como material a ser pensado como expressão artística, ou seja, pensado como material que escapa da esfera privada e que vem a alcançar um território público enquanto obra de arte. Ao trabalhar sua intimidade a partir de um processo autorreferencial, Röhnelt ainda discute uma tradição que colocava a esfera pública como masculina, e a íntima como feminina (ARCHER, 2001). Junto a isso, outro aspecto que pode ser levantado ao observarmos a produção de Röhnelt, é que embora ele se sirva de imagens que digam respeito ao seu universo íntimo, pode haver uma discussão da ordem de um particular universal. Ou seja, o artista, ao

construir estas narrativas, cria um elo de identificação com o espectador, passível de ser identificado com o que é da ordem do íntimo, quebrando, neste sentido, uma individualidade una e aproximando-se de um relato de experiência de uma coletividade (ARFUCH, 2010).

Observando a figura 4, vemos uma imagem fotográfica feita pelo próprio Röhnel, e que mostra uma mão a segurar um copo vazio. Esta imagem pode ser vista em mais de uma obra do artista, tal como na figura 5, obra *sem título*, em que o mesmo conjunto mão e copo divide a cena com outros elementos: algumas estátuas que lembram o tipo de representação escultórica do corpo realizado na Grécia Clássica, um falo e uma pequena xícara. Chama-se a atenção para o fato de que vários destes elementos estão colocados em uma base que os aproximam de uma espécie de bibelô. Neste movimento, Röhnel realiza uma manobra irônica de deslizamento de sentido. As estátuas, obras de arte historicamente estabelecidas, são, na obra do artista, meros objetos decorativos, esvaziados de todo e qualquer sentido aurático, tal como o desenvolvido por Walter Benjamin (1994). O falo, colocado do mesmo modo que um bibelô, também é, para o artista, um objeto qualquer, ou melhor, um objeto que perdeu seu significado original para ser outra coisa. Poderíamos aproximar esta representação a um deslocamento de sentido e uma perda de valor, indo contra toda uma tradição freudiana bastante difundida acerca do falo enquanto órgão sexual a ser invejado pelas mulheres, ou como o órgão “original” – colocando o sexo feminino, neste sentido, como o masculino invertido, pois se serve deste como base.

A xícara, neste caso, parece possuir um estatuto diferente. Primeiramente, é possível dizer que, pelo seu tamanho, ela é também, assim como os bibelôs, um outro do próprio objeto. Quer dizer, comparando-a com o copo, vemos que sua escala é muito inferior, e que isso acabaria por identificá-la a um pequeno objeto de mesa, ou mesmo a algum brinquedo. Entretanto, esta diferença de escala pode ser aliada à diferença perspéctica existente entre a xícara e o restante dos elementos. Ela é o único objeto dá a impressão de estar de algum modo rompendo com a harmonia espacial da obra. Seria difícil acreditar que se trata de um erro no desenho de Röhnel, uma vez que é possível perceber que o artista domina esta linguagem. Penso que o propósito desta xícara é destacar um aspecto do processo artístico de

Röhnel: a justaposição de imagens, a montagem. Como já citado, o artista se serve de imagens de segunda geração como referência para compor suas obras, e, além disso, faz uso da mesma imagem em diferentes obras. Neste processo, ocorre esta justaposição de diferentes imagens, as quais não perdem seu sentido individual a fim de compor uma organização entre essas peças, mas que atuam neste duplo de significados, o individual e de conjunto. A composição destas imagens, a partir da já citada repetição de elementos, cria, em função de uma mesma imagem, não apenas um discurso, mas a possibilidade de uma multiplicidade deles. Neste sentido, a cada repetição surgem novas possibilidades ficcionais, como se o artista tratasse de diferentes humores, diferentes formas de ver e sentir.

Processo análogo acontece em relação à maneira que Röhnel tem de trabalhar certos aspectos da figura humana. Partindo da premissa de que o repertório imagético advém tanto de fotografias pessoais quanto de retiradas da mídia impressa, é de se chamar atenção a recorrência em trabalhar o tema do corpo masculino. Este corpo pode aparecer de diversas maneiras, seja como as referidas estátuas, como o tema do homem esportista, do atleta ou como representações aproximadas de atividades mais cotidianas.

A sequência de imagens a seguir (figura 6) pode ser vista com um estudo anatômico do corpo humano, uma vez que são representados halterofilistas. Ou seja, trata-se de uma escolha que se volta para a imagem de corpos masculinos trabalhados com o intuito de desenvolver a musculatura. Todavia, podemos também chamar a atenção para o fato de que, analisando estas três obras à luz do conjunto que abrange toda a produção do artista, há implícita uma relação desejante em relação a esta corporeidade, seja pela recorrência com que aparece, seja pela escolha de como representá-lo. Em muitos casos, trata-se de corpos com a musculatura definida, muitas vezes de atletas, os quais se identificariam com um padrão de beleza que enfatiza a masculinidade. Parece que o que interessa a Röhnel, nestes casos, é criar novas narrativas a partir de seu repertório imagético: não são apenas estudos formais anatômicos, nem tratam especificamente sobre o fisiculturismo, mas discutem, também, o olhar homoerótico, bem como a representação do corpo masculino ao longo da história da arte.

O uso do subterfúgio da tematização do atleta como corpo-símbolo do desejo homoerótico acompanha a discussão trazida por Waugh, quando este comenta sobre a iniciativa dos artistas anteriormente citados, o fotógrafo amador Glenn Carrington e o desenhista Dom Orejudos. Neles, a utilização deste recurso a fim de poderem dar vazão não apenas ao seu próprio desejo homoerótico, assim como também para atender a uma demanda reprimida e subjugada pela moral burguesa é compatível ao interesse de Röhnelt.

É interessante ressaltar a maneira a partir da qual o artista trabalha a imagem do atleta deixando margem para pensarmos sobre uma certa ambiguidade, no sentido de que a sua obra trata do desejo homoerótico, mas também ressalta uma masculinidade própria a uma realidade aparentemente distante do universo de desejo trazido à baila pelo artista, tal como a brutalidade das atividades físicas nas academias de ginástica ou mesmo em certos tipos de lutas bastante cultuadas na contemporaneidade. Este tipo de atividade ressalta certos estereótipos de gênero, os quais exaltam o masculino a partir da diferença dicotômica entre os sexos, entre o que seria próprio de um ou de outro sexo, e, por consequência, definindo quais os papéis de cada um na sociedade. Neste sentido, o homem com a musculatura bem definida seria aquele que melhor protege, melhor caça, melhor cumpre o seu “papel de macho”.



Figura 6: Mário Röhnelt. *Sem título*. 1984. Grafite e tinta acrílica. 35 x 35 cm (cada).

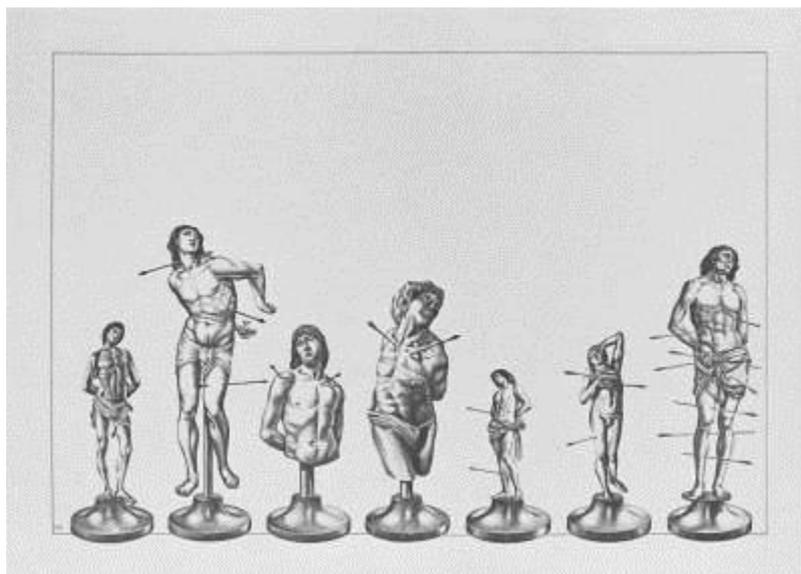


Figura 7: Mário Röhnelt. *Sem título*. 1984. Grafite. 50 x 70cm

Se nas imagens da figura 6 vemos quase uma exaltação da masculinidade corporal, na figura 7 podemos encontrar outras proposições. É verdade que nesta obra também é o corpo masculino seminudo que se faz presente, entretanto não é qualquer corpo, mas sim representações de São Sebastião. Não foram poucos os artistas a representarem o martírio de São Sebastião¹, um santo que viveu durante o século IV e que assumiu ser cristão em um período hostil a esta religiosidade. Por sua crença, foi crivado de flechas e açoitado até a morte. Pouco se sabe sobre o momento em que São Sebastião começou a ser identificado com o homoerotismo, entretanto atualmente ele é reconhecido como um dos padroeiros da causa gay. Ao observarmos a maneira a partir da qual o santo é usualmente representado, podemos notar algumas recorrências, como as poucas vestes, o corpo bem torneado e uma postura corporal um tanto ambígua e erotizada.

Na obra de Röhnelt, são alinhadas sete imagens, dentre as quais cinco do próprio santo, realizadas entre os séculos XV e XVI pelos artistas Sandro Botticelli, Giovanni Antonio Bazzi, Antonello da Messina e Andrea Mantegna; e os dois restantes são *Rebellious Slave* e *Dying Slave*, de autoria de Michelangelo Buonarroti. Chama-se a atenção, primeiramente, ao processo de apropriação e justaposição de imagens, que coloca lado a lado obras de diferentes períodos renascentistas, os trazendo para o contexto atual. Nesta manobra, Röhnelt também os representa como bibelôs, nos deixando claro que estes santos já não são mais

obras de arte canônicas, mas servem agora como vocabulário a ser explorado artisticamente de uma outra maneira. Com isso, o artista torna possível uma discussão da posição do corpo masculino ao longo da história da arte. Não se pretende, a partir disto, discorrer sobre toda e qualquer representação do corpo masculino, mas sim atentar àquelas em que este se encontra seminu.

Se fizermos uma comparação com as representações do corpo feminino, não faltarão imagens em nossa memória. É recorrente vermos o corpo da mulher colocado como personagens mitológicas (vide toda a sorte de representações de Vênus), religiosas e históricas, ou mesmo servindo de alegoria a conceitos abstratos (tal como *A liberdade guiando o povo* [1830], de Delacroix). Nestes casos, é aceito que partes do corpo feminino fiquem à mostra, uma vez que não diriam respeito a um “corpo real” e desejante, mas sim que estariam imbuídos de uma carga espiritual, pura e elevada. Já em relação ao corpo masculino, este tipo de prática não teve a mesma recorrência. Poderíamos pensar sobre algumas causas para esta divergência. Segundo Scimé (2004), uma delas seria a identificação da mulher com a sedução e do homem com a inteligência. Neste percurso, o papel masculino seria, então, imaterial. Conforme a autora, ainda, o decreto do Concílio de Trento, em 1563, censurou e ditou regras para a arte, inclusive em relação à maneira do corpo ser representado. Junto a isso, poderíamos citar, ainda, o esmagador número de artistas homens em relação às mulheres, pois não podemos negar que o olhar heteronormativo e masculino dominou grande parte da História da Arte, como bem denuncia na atualidade o grupo norte-americano Guerrilla Girlsⁱⁱ, por exemplo.

Estudar as obras de Röhnelt deste período nos oferece um lampejo de questões que são, mesmo hoje, um pouco escorregadias. Aproximar um santo do universo homoerótico, por exemplo, pode trazer ainda alguns entraves, uma vez que é sabido que a doutrina cristã considera a prática homossexual como pecado. No entanto, a arte, principalmente a partir do século XX, se fragmentou em diversas frentes, abrindo perspectivas para sua politização e ativismo. Este posicionamento crítico possibilitou que artistas passassem a trabalhar questões como as sexualidades, os gêneros, a AIDS, os estereótipos étnicos e outros através de suas obras (GUASCH, 2000). É ainda válido ressaltar a importância da fotografia para este processo de abertura temática, principalmente no que concerne à confrontação

de temas solidamente construídos ao longo da História da Arteⁱⁱⁱ. Röhneilt está inscrito nesta esteira que discute “verdades universais”, em um contexto que veicula um número exorbitante de imagens, e as reutiliza para compor suas obras, acrescentando sentidos a imagens já canonizadas pela História da Arte, aproximando-as de outras de ordem pessoal e cotidiana. Este movimento só vem a provocar através da arte um alargamento do pensamento acerca da estrutura social, das mudanças que concernem aos modos de ver e de pensar.

NOTAS

ⁱ Entre eles, é possível destacar Sandro Botticelli, Giovanni Antonio Bazzi, Antonello da Messina, Bernardo Parentino, Andrea Mantegna, Peter Paul Rubens, Gustave Moreau, El Greco, Albrecht Dürer, Salvador Dalí, Pierre et Gilles, entre outros.

ⁱⁱ Anna Maria Guasch comenta sobre o grupo Guerrilla Girls: “*En el campo de lo artístico, el activismo feminista tuvo su máximo exponente en el colectivo Guerrilla Girls formado por mujeres artistas anónimas que se autocalificaron de ‘conciencia del mundo del arte’. Desde su constitución en 1985, Guerrilla Girls denunció las discriminaciones por razones de sexo y raza, cuestiones con las que pretendía ir más allá de las reivindicaciones feministas históricas para incidir en un concepto global de crítica cultural (...)*” (GUASCH, 2000, p. 496)

ⁱⁱⁱ Mais sobre este assunto pode ser encontrado no texto: SANTOS, Alexandre. *Corpos invisíveis, corpos que importam*. In: CAMPOS, Marcelo; BERBARA, Maria; CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera Beatriz (orgs.). **História da Arte: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

REFERÊNCIAS

ALIAGA, Juan Vicente. **Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX**. San Sebastián: Nerea, 2004.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: _____. **Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165 – 196.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

COSTA, J. F. **A Inocência e o Vício: estudos sobre o homoerotismo**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

DE LIMA, Decio Monteiro. **Os Homoeróticos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

GUASCH, Anna Maria. **El Arte Ultimo Del Siglo XX**. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

SANTOS, Alexandre. *Corpos invisíveis, corpos que importam*. In: CAMPOS, Marcelo; BERBARA, Maria; CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera Beatriz (orgs.). **História da Arte: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

SCIME, Giuliana. *Objecto: hombre*. In: PEREZ, David (ed.). **La certeza vulnerable: corpo y fotografia en el siglo XXI**. Barcelona; Editorial Gustavo Gili, 2004. WAUGH, Thomas. *Diversidade sexual, imagens sexuais, sexualidade global*. In: GARCIA, Wilton (org.). **Imagem & diversidade sexual: estudos da homocultura**. São Paulo: Nojosa edições, 2004.

Paula Trusz Arruda

Bacharel em Artes Visuais pela UFRGS, atualmente é mestranda junto ao PPGAV-UFRGS, com ênfase em História, Teoria e Crítica de arte. Desenvolve em sua pesquisa de mestrado um estudo sobre os entrelaçamentos entre os conceitos de gênero e sexualidade na produção do artista Mário Röhnelt. Participa do grupo de pesquisa *A fotografia na arte contemporânea: diferença e micro-narrativas*, com orientação do Prof. Dr. Alexandre Santos.