

Volver à vulva: o olhar de uma feminista sobre algumas representações da genitália feminina nas artes visuais

FLAVIA LEME DE ALMEIDA
ESCOLA GUIGNARD UEMG

Resumo

O presente artigo aborda questões relativas a algumas obras na história da arte recente que evidenciam o nu feminino, mais especificamente o órgão sexual da fêmea humana (a vulva e a vagina). Foram selecionadas obras mormente feita por mulheres artistas feministas do século XX e XXI, contudo, duas das obras analisadas foram feitas por dois homens europeus do final do século XIX, pois são obras que mostraram de modo totalmente explícito esta parte supracitada. O corpo da mulher, mais precisamente sua genitália, objeto de desejo sexual, local por onde a vida se gera e perpassa, precisa ser respeitado e não profanado. A reivindicação colocada nessas linhas diz respeito à apropriação do corpo feminino pelas próprias mulheres, valendo-se da máxima “meu corpo, minhas regras”.

Palavras-chave: Vulva. Nu feminino. Feminismo. Arte Contemporânea. Arte Visuais.

Resumen

Este artículo aborda la temática relacionada con algunas obras de la historia del arte reciente que muestran el femenino desnudo, más específicamente el órgano sexual de la hembra humana (la vulva y la vagina). Se seleccionaron obras, principalmente realizadas por mujeres artistas feministas de los siglos XX y XXI, sin embargo, dos de las obras analizadas fueron realizadas por dos hombres europeos de finales del siglo XIX, por ser obras que mostraban esta parte de forma totalmente explícita. El cuerpo de la mujer, más precisamente sus genitales, objeto de deseo sexual, lugar donde se genera y permea la vida, necesita ser respetado



y no profanado. El reclamo colocado en estas líneas se refiere a la apropiación del cuerpo femenino por parte de las propias mujeres, utilizando la máxima “mi cuerpo, mis reglas”.

Palabras clave: Vulva. Desnudo femenino. Feminismo. Arte Contemporáneo. Arte visual.

Introdução ao monte de Vênus

Ao se refletir sobre as influências que as artes visuais exerceram e foram submetidas culturalmente, uma linha do tempo mental e imagética se figura e, a depender do repertório pessoal de cada um, a história é editada e definida. Pinturas, esculturas, desenhos, fotografias, vídeos, performances entre outros suportes que povoam o consciente e o inconsciente coletivo surgem para ilustrar poeticamente as possíveis cognições que este conceito é capaz de impulsionar.

E, quando se pronuncia o “nu feminino nas artes”, outro arsenal de imagens, formas, cores, volumes, texturas explodem como um desfile de escola de samba cheio de brilhos, luzes, matizes e peles suadas. Sim, peles suadas: de tanto o corpo da mulher ser idealizado, sensualizado, erotizado, objetificado, parece que dele sempre há de exalar uma obrigatória beleza inatingível. São corpos impossíveis. As obras de arte apenas reforçam aquilo que a dominação masculina impõe de forma tão mecânica nas sociedades através da repetição e perpetuação de um *modus operandi* vigente. Ou, dito de outra forma, o patriarcado.

Embora a normatização dos corpos e comportamentos atinja homens e mulheres, são estas os principais alvos-objetos dos diferentes tipos de discursos que, à sua maneira e com formas de expressão fundamentalmente visuais, procuram ‘enquadrar’ as mulheres, transformando-as, na sua corporalidade e subjetividade, em mulheres ‘normais’. No entanto, ser normal para as mulheres não é apenas se adequar a um modelo de comportamento competitivo na sociedade de mercado. O significado de normalidade passa, necessariamente, pelo ser mulher, e esta condição é indissociável do parecer, da auto representação do eu feminino, cujo suporte material e simbólico é o corpo. (MARTINS, 2004, p.12)

Corpos femininos que devem se encaixar em determinados padrões de beleza, determinados modos de manifestar a maternidade, condutas de subordinação ao regime dominante, tudo para que não sejam qualificados como históricos

ou desequilibrados. Existem numerosos mecanismos de controle e normatização desses corpos, que impõem às mulheres certos investimentos de energia material, mental, temporal e, sobretudo, emocional. Segundo a pesquisadora Ana Paula Vosne Martins (2004), a mídia cumpre um papel de ilusional e aprisionar as mulheres ao fiscalizar e controlar seus corpos induzindo-as a terem as medidas ideais como forma de expressar a feminilidade perfeita, camuflados dos conceitos da emancipação feminina. Ocorre que as mulheres dentro desse esquema tornam-se “prisioneiras de seus próprios corpos porque nunca chegam ao ideal da perfeição ou, quando estão próximas do que consideram seu ideal, não podem relaxar, pois o corpo é um tirano que exige constante atenção e cuidados.” (MARTINS, 2004, p.13)

O pensamento acerca das contradições entre os corpos masculinos e femininos é muito antigo e vem desde Aristóteles, em que conceitos sobre o que diferenciava os corpos era uma espécie de calor vital. Sendo o corpo feminino imperfeito, mais frio e úmido, ele era incapaz de ter calor o suficiente para exteriorizar seus próprios órgãos sexuais tendo-os, portanto, de forma invertida aos dos homens. Construiu-se dessa maneira uma potente imagem estigmatizada do corpo feminino que perdurou até o século XIX, período onde se predominou conceitos radicais sobre as discrepâncias entre os sexos. A mulher seria a imagem imperfeita do homem, seu contrário defeituoso, atrofiado.

Assim como a vagina deve, sem dúvida, seu caráter funesto, maléfico, ao fato de que não só é vista como vazia, mas também como *o inverso*, o negativo do falo, a posição amorosa na qual a mulher se põe por sobre o homem é também explicitamente condenada em inúmeras civilizações. (BOURDIEU, 2012, p.27)

Séculos de predominância masculina sobre os corpos pode ser exemplificada pela ausência de vocábulos para referir-se aos órgãos sexuais. Como a maior parte dos corpos dissecados entre a Idade Média e o Renascimento eram de homens e, aparentemente, tudo que havia em um corpo de um homem, era encontrado em um corpo de mulher, os órgãos sexuais seguiam a mesma lógica: “a vagina era um pênis invertido, os ovários eram os testículos femininos e, com algumas variações, até o útero era entendido como uma versão interior dos testículos.” (MARTINS, 2004, p. 27-28)

Acontece que, para seres humanos do sexo masculino, não foram dados os mesmos tipos de tratamento: o vocábulo homem, mesmo nos dias atuais, quase sempre significa humanidade, ou seja, é sinônimo da espécie humana. A visão entre as oposições entre corpo e mente, carne espírito, que vigorou na Antiguidade,

foi atualizada no século XVIII ao articular o sexo e o corpo a tudo que diz respeito ao feminino e, em oposição, a razão e a mente, como sendo predicativos do masculino. Aos poucos foi se “naturalizando” o conceito de que a mulher é mais “sexualizada” que o homem. É evidente que existam diferenças sexuais entre os corpos, contudo, o que deve ser contestado é a construção histórica que perpetua modos de pensar, agir e atuar sociais e culturais.

É, evidentemente, porque a vagina continua sendo constituída como fetiche e tratada como sagrada, segredo e tabu, que o comércio do sexo continua a ser estigmatizado, tanto na consciência comum quanto no Direito, que literalmente exclui que as mulheres possam escolher dedicar-se à prostituição como a um trabalho. Ao fazer intervir o dinheiro, certo erotismo masculino associa a busca do gozo ao exercício brutal do poder sobre os corpos reduzidos ao estado de objetos e ao sacrilégio que consiste em transgredir a lei segundo a qual o corpo (como o sangue) não pode ser senão doado, em um ato de oferta inteiramente gratuito, que supõe a suspensão da violência (BOURDIEU, 2012, p. 25-26)

Ora profano, ora sagrado, o corpo da mulher historicamente pertencia aos homens, fossem os artistas que as representavam, fossem os médicos que instauraram os estudos de ginecologia e obstetrícia. Eram nas mãos dos homens, seus pais, maridos, artistas ou médicos que as mulheres eram definidas e identificadas. O outro do ser masculino.

À arte retiniana, o colírio

Para começar os diálogos sobre as emblemáticas e primevas obras que explicitaram a genitália das mulheres na arte, o presente artigo tomou como base uma obra feita por um homem europeu branco e declarado heterossexual, mas que se transvestia de mulher para manifestar seu álter ego feminino. Celibatário convicto, percussor da arte conceitual (não retiniana ou puramente visual), enxadrista e também artista, a produção do francês Marcel Duchamp (1887-1968) pode ser considerada um divisor de águas na história da arte.

Com toda a ironia que lhe foi companheira pela vida (e também pela morte), a sua última e mais enigmática obra *Étant donnés: 1º La chute d'eau, 2º Le gaz d'éclairage* (1946-1966) foi feita secretamente durante vinte anos e apenas revelada ao público depois que o artista faleceu, tal qual era de seu desejo, com uma série de recomendações sobre sua montagem e modo de exposição. De modo muito sa-



tórico Duchamp convida seu espectador a se colocar, indiscutivelmente, no papel de voyeur, já que para ver a obra é preciso olhar por pequenas fendas na porta. O que é revelado nesse ponto de vista limitado é uma obra tridimensional, realista e naturalista: um nu feminino deitado em um chão de gravetos a segurar um lampião. O cenário é também composto por uma floresta e um rio ao fundo, feito com água de verdade movida por um precário mecanismo desenvolvido pelo artista. Não é à toa que essa derradeira obra causou muito rebuliço e indagações a respeito de seus significados. Ao se observar a cena, uma ausência relativa aquilo que se imagina que acabou de ocorrer é imediatamente atijada no cérebro.

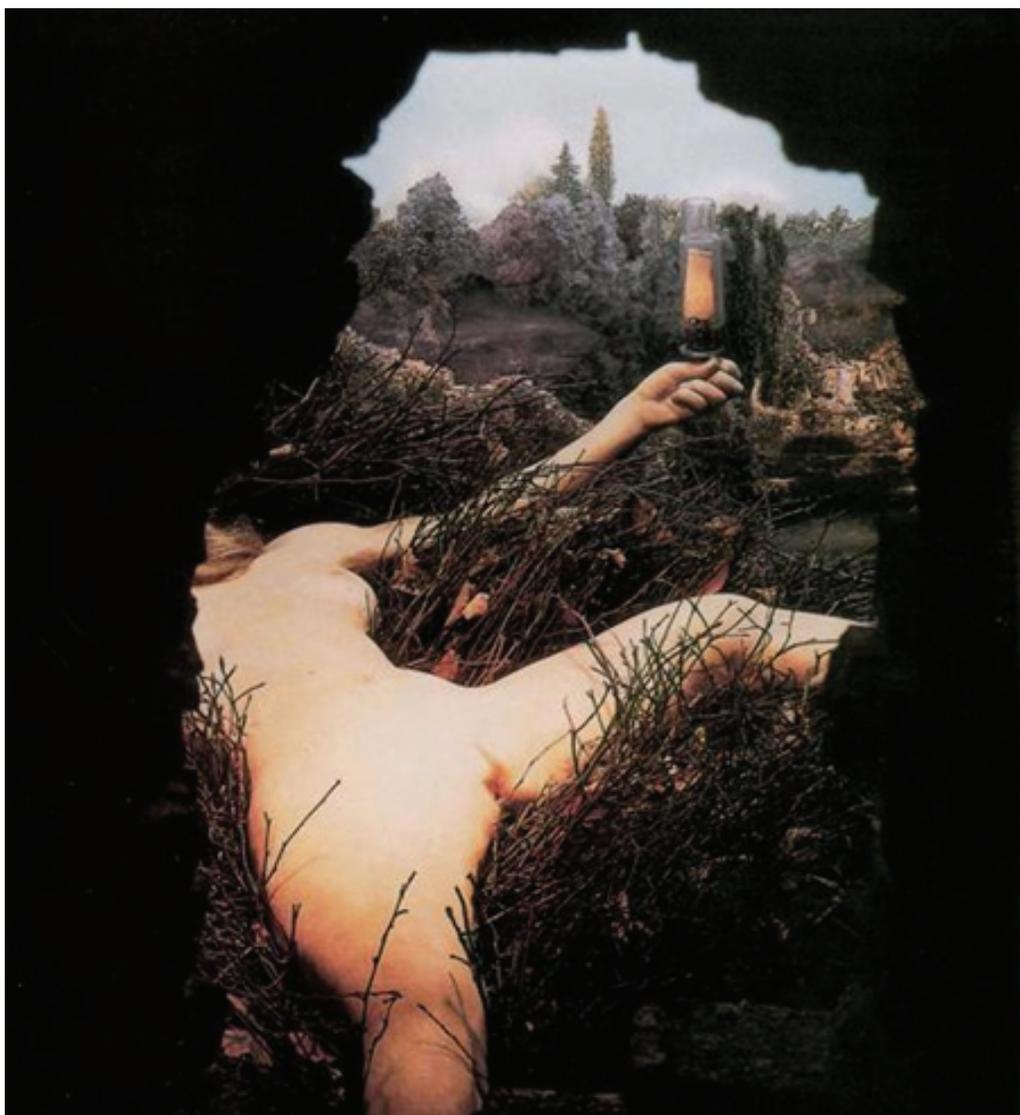


Figura 1 – Marcel Duchamp. *Étant donnés*. Diorama. 1946-1966. Philadelphia Museum of Art, Filadélfia

É como se algo, o ato, o gozo, tivessem acabado de ocorrer e deitada, entregue, relaxada, a descansar a figura está. O voyeur participa desse quimérico momento íntimo ao flagrar por uma fenda da porta que o aparta totalmente da cena. A obra só se completa quando a retina mira o espaço cênico e, assim, de espectador a pessoa torna-se ator: ela é a única que vê, compartilha, se move e deduz as sensações. É ela quem cria a narrativa daquilo que está posto. Há também alguns elementos de representação simbólica que conduzem mais leituras sobre a obra, como o lampião, que pode representar a luz do conhecimento, o rio, como a fonte do saber e a nudez da mulher, explicitada por sua vulva exposta e sem pelos, por onde a vida se cria e se passa, por onde a força da natureza se impõe. É, pois, pelo órgão sexual feminino que se percebe o curso natural da vida.



Figura 2 – Gustave Courbet. *L'Origine du monde*. Óleo sobre tela. 1866. Museu D'Orsay, França.

Se faz necessário citar, neste momento, outra polêmica pintura feita no final do século XIX por outro artista europeu, branco, realista e comunista, Gustave

Courbert (1819-1877). A obra intitulada “A origem do Mundo” (1866) é citada por muitos teóricos como fonte de inspiração de Duchamp para realizar este diorama. É realmente impactante ver a força que esta obra tem pelo simples fato de escancarar sem pudor e com pelos a parte do corpo feminino em que a vida humana é gerada e traspasada. A parte por onde o prazer e o pecado convivem em total harmonia. A parte por onde o sangue dito impuro por certas religiões se esvai. Mesmo nos dias atuais, onde o acesso aos corpos nus é muito mais livre e discutido, essa obra ainda causa certa inquietação.

Revolver a vulva por elas

A artista luxemburguesa Deborah de Robertis em 2014 resolveu dar luz ao tema polêmico e expor sua própria vulva em frente da supracitada obra de Courbert ao som de *Ave Maria* de Schubert. Essa ação ela nomeou de *O espelho da origem* (Figura 3). Em uma ação performática, a artista usava um vestido de paetê dourado, cabelo presos em coque, descalça andou até em frente à obra, sentou-se no chão e abriu as pernas e, com suas mãos, evidenciou sua genitália desnuda. Serena e firme a artista se manteve na posição, mesmo sendo interpelada por uma segurança do Museu d’Orsay pedindo que ela se retirasse (fato que ocorreu apenas com a chegada da polícia). Deborah ao performar essa ação, colocando-se a frente da obra, como corpo presente faz um contraponto direto com a tela, já que ela protagoniza a arte: ela é ao mesmo tempo a modelo e a autora de sua obra. O corpo feminino é apresentado por uma representante deste mesmo sexo e não apenas como um corpo na identificado pintado por um artista renomado²⁹.

Deborah, ao ser entrevistada sobre a ação afirmou que:

Este trabalho se baseia no ponto de vista da modelo feminina, ausente no quadro de Courbert, para questionar as molduras que condicionam nossa visão em relação ao sexo. Quando entrei no museu, estava preparada para tudo, e ao me sentar diante da pintura senti uma calma absoluta, como se fosse espectadora do pânico causado pelo meu gesto de abrir as coxas. Não foi somente o

29 Pelo fato de o quadro não figurar um rosto, não se sabe qual é a identidade da modelo. Para alguns, a modelo poderia ser Joanna Hiffernan, representada em outros quadros do artista. Para outros especialistas, dentre os quais Thierry Salvatier, o quadro pode ter sido pintado com base em uma fotografia. O historicista Gérard Desangers lançou a hipótese na qual a modelo podia ser Jeanne de Tourbey, amante do comendatário do quadro: um diplomata turco. Uma outra hipótese, que deu lucros à imprensa em 2013, dizia que o quadro atual seria somente um fragmento de uma obra maior. Entretanto, os especialistas que trabalham no Museu d’Orsay recusam tal ideia e afirmam que o formato do quadro, tal qual pode ser admirado atualmente em Paris, é seu formato original. Fonte: *Paris City Vision*. Acesso em: 04 de out. de 2020.

meu sexo que exhibi, mas um sexo universal, de todas as mulheres. Esse gesto não pode se perder na polêmica. Eu utilizei a mídia para dar voz a *A origem do mundo*.³⁰

Artistas feministas das décadas de 1960 e 1970 enfatizam a importância do corpo como meio de manifestação artística. É nesse período da história que *happenings*, performances, *body arts*, ocorrem de modo massivo. Dentro deste contexto, as funções orgânicas tais quais urinar, defecar, vomitar, sangrar, ejacular, ligadas aos rituais do cotidiano, tinha como intento contestar as clássicas formas de entender o corpo como um local de perversão pecaminosa. O corpo deveria ser visto como cerne das conexões existenciais primordiais, o corpo como mídia, palco, sujeito, suporte da produção.



Figura 3 – Deborah de Robertis. *Miroir de L'Origine*. 2014. Performance. Museu d'Orsay, Paris.

Nesse sentido o papel do nu feminino, feito pelas próprias mulheres artistas, seria o de borrar os estigmas relativos ao seu próprio corpo. “A utilização da forma da vulva como metáfora do poder sexual feminino tenta ganhar força para resistir à dominação masculina.” Trabalhos que abordem as “experiências pessoais femininas como menstruação, procriação, maternidade, amamentação,

30 OLIVIANI, Augusto. **Revista TRIP**. 24 de set. de 2014. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/arte-intima>> Acesso em 09 de out. 2020

domesticidade, violência, intimidade, erotismo” são abordados com maior frequência pelas artistas feministas do início da segunda metade do século XX. (MATESCO, 2016)

Como uma artista que estava em sintonia com os movimentos feministas de seu tempo, Carolee Schneeman, artista apresentou por três vezes sua emblemática performance *Interior Scroll* (Figura 4): em 1975 em East Hampton (Nova York), em 1977 no Festival de Cinema de Telluride no Colorado, e em 1995 dentro de uma caverna como ‘*Interior Scroll – the Cave*’.³¹ A ação ritualística foi realizada com solenidade pela artista que, coberta com um lençol subiu em cima de uma mesa, pincelou com tinta partes do seu rosto e corpo e após ler alguns trechos do seu livro intitulado “*Cézanne, She was a Great Painter*”, fazendo poses como uma modelo vivo. Lentamente, ela retirou um pergaminho que estava inserido em sua vagina, lendo o seu conteúdo em voz alta. O texto foi retirado de um filme em Super 8 que Schneemann havia começado em 1973, intitulado *Kitch’s Last Meal*. Ele narra uma conversa com ‘um cineasta estruturalista’ em que a artista contrapôs a intuição e os processos corporais, tradicionalmente associados à ‘mulher’, às noções tradicionalmente ‘masculinas’ de ordem e racionalidade. A ação é uma manifestação de um posicionamento sobre o papel feminino na arte, além de evidenciar algumas visões estereotipadas masculinas. Dentro desta ótica, é possível entender que a artista está não apenas mostrando a invisibilidade da genital feminina, mas mostrando-o como contraponto de um pensamento falocêntrico, subvertendo o pensamento tradicional. Amelia Jones, uma das mais expoentes pensadoras do movimento feminista, argumenta que a *Body Art* desloca a fantasia androcêntrica e desafia os padrões pré-estabelecidos relacionados ao patriarcado, como o machismo, colonialismo, classicismo, a heterossexualidade subjacentes à essa fantasia. (MATESCO, 2016)

Mais recentemente, uma artista suíça realizou uma ação em que seu próprio órgão sexual era seu meio ou mídia. Milo Moiré, atuou ao lado de fora da Feira *Art Cologne* e sua ação consistia em estar despida e menstruada e esperar que seu próprio sangue menstrual escorresse de seu corpo pigmentando uma tela que estava no chão, logo abaixo dela (Figura 5). Sobre essa ação ela disse:

Tudo começou com a pergunta ‘o que significa, fisicamente, dar vida a um trabalho?’ A resposta foi dar à luz uma pintura usando um dos símbolos da vida. A vagina possui uma força mística e fértil que afeta as pessoas de uma forma assustadora. Na arte, ela

31 Carolee Scheemann. *Interior Scroll*. 1975. **Tate Gallery**. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/schneemann-interior-scroll-p13282>> Acesso em 8 de out. de 2020

é uma das muitas possibilidades de jornada interior. Para mim, é uma representação metafísica que abrange grande parte do meu ser. Talvez seja uma forma de confrontar os espectadores, mas a natureza da arte é a de romper barreiras.³²

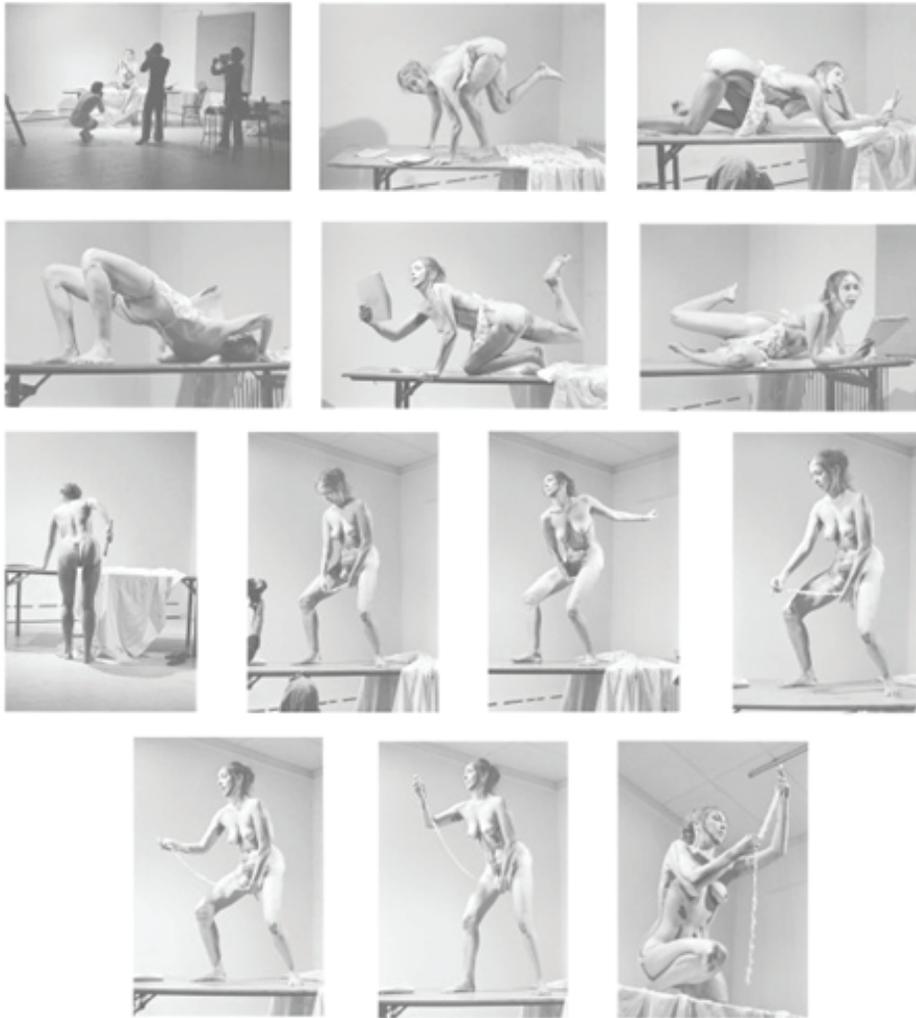


Figura 4 - Carolee Scheemann. *Interior Scroll*. 1975. East Hampton, Nova York. Coleção Tate Gallery.

32 OLIVIANI, Augusto. **Revista TRIP**. 24 de set. de 2014. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/arte-intima>> Acesso em 09 de out. 2020



Figura 5 - Milo Moiré. *PlopEggs*. 2014. Kölner Kunstmarkt. Alemanha.

A menstruação seguiu durante séculos sendo um tema tabu. Segundo Martins (2004) parecia aos médicos que havia uma evidente relação entre questões fisiológicas e patologias para cada fase da mulher. O modo como era entendida a menstruação reforçava essa ideia: “este fenômeno foi explicado como uma espécie de purgação, resultado do excesso de sangue no corpo, até que no século XIX passou a ser associado à ovulação” (MARTINS, 2004, p. 40). Como fenômeno específico restrito às mulheres, a menstruação estava associada à uma série de estados mórbidos que confirmavam a imagem da mulher como um ser debilitado e periodicamente doente.

Como um corpo entendido de maneira vulnerável e suscetível à mudanças regulares, muitas artistas feministas decidiram mostrar a relação dúbia entre padrões normativos e as suas próprias formas de enxergarem seus corpos. Valie Export, artista de origem austríaca é uma das mais expoentes representantes da arte feminista do século XX e, sem dúvida, colocou em xeque esse posicionamento em suas performances. Aos 28 anos decidiu assumir o nome artístico que não estivesse vinculado com o sobrenome do pai e nem do marido e se apropriou do nome de uma maca de cigarros, Export junto com o nome Valie.

Em 1968 realizou em Munique uma ação em um espaço de cinema alternativo de arte, que originou no ano seguinte a série fotográfica *Action Paints: Genital Panic* (Figura - 6). A artista vagou por entre as fileiras de espectadores que ali estavam, vestindo calças com recorte triangular nas virilhas, expondo sua

genitália na altura dos seus rostos. A provocação era desafiar as pessoas a interagirem com uma mulher real, ao invés das imagens projetadas na tela, criando uma noção de “cinema expandido”. Foi também uma maneira de confrontar o clichê relativo à representação histórica das mulheres no cinema como objetos passivos de sedução. As seis fotografias que compõe o conjunto da obra mostram a artista sentada com as pernas abertas, descalça, descabelada, segurando uma metralhadora em frente ao peito, pronta para apontar ao observador que ela mira o olhar. Toda a cena causa estranheza, pois apesar da vulnerabilidade da exposição de sua genitália e os pés descalços, ela tem em punho uma arma de fogo. Seu gesto, expressão facial e corporal, não deixam dúvidas sobre a provável reação caso se sentiria intimidada³³.



Figura 6 – Valie Export. *Action Pants: Genital Panic*. 1969. Fotografias seriais por Peter Hassmann. MoMA, Nova York.

33 MARCOCI, Roxana. *Action Pants: Genital Panic*. *Inside/out MoMA*. Disponível em: < https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/02/action-pants-genital-panic/ > Acesso em 8 de out. de 2020

Em 2005 esta ação foi refeita por outra artista amiga pessoal de Valie, a sérvia Marina Abramović, em uma retrospectiva que ela apresentou durante sete noites seguidas, sete performances no Museu Solomon R. Guggenheim de Nova York. Denominada “*Marina Abramović: Seven Easy Pieces*” o projeto teve como premissa o fato de que existem poucos registros documentais de performances realizados entre as décadas de 1960 e 70 e que estes se baseiam em relatos, muitas vezes. Marina tentou dessa forma, refazer e preservar de uma forma mais consistente um tipo de arte que é, essencialmente, efêmera. A artista é consagrada por desde os anos de 1970 realizar performances de longa duração em que, muitas vezes, a resistência física e mental de seu corpo foi colocada à prova. O corpo sempre foi o sujeito e o meio de seus trabalhos³⁴.



Figura 7 – Marina Abramović. *Marina Abramović: Seven Easy Pieces*. 2005.

Museu Solomon R. Guggenheim de Nova York

Meu corpo, minhas regras

O corpo é o local em que todas as coisas são manifestadas e sentidas. Ele é a mídia para se comunicar com o mundo e as outras pessoas. Por meio dele é que se é possível ter as experiências, sentir prazer e dor, alegria e tristeza, calor e frio e tantas outras sensações. Ele é por definição a principal ferramenta de trabalho de todo artista.

É também por meio dos órgãos sexuais que é possível se sentir ápices de prazer e, algumas vezes, de muita dor. É através dos órgãos sexuais que os seres se

34 Marina Abramović: Seven Easy Pieces. **Guggenheim**. Nova Youk. Disponível em: <<http://pastexhibitions.guggenheim.org/abramovic/>> Acesso em: 02 de out. 2020

reproduzem. Mas é apenas pelo órgão sexual feminino que a vida se gera, se forma, se transporta (ao menos, até o presente momento da publicação deste texto).

Paulatinamente, as mulheres foram habitando e ocupando espaços da esfera pública, onde se era permitida apenas a presença e atuação dos homens. Com pequenos avanços e alguns retrocessos, as mulheres artistas feministas expuseram seus corpos nus da forma como lhes convinham, no tempo e do jeito que lhes interessavam. A resposta, ora explícita, ora implícita, foi dada. Os corpos das mulheres precisavam e precisam ser apresentados por elas mesmas. Os corpos de mulheres não devem ser mais ultrajados ou idealizados, mas sim serem vistos como corpos humanos, demasiadamente e apenas.

Assim como não há separação entre vida e arte, já que uma ajuda a suportar a outra, não deve existir nenhum tipo de discriminação entre a arte desenvolvida por mulheres e de cunho feminista. A arte é feita pelos artistas e estes só podem dar conta das questões e demandas que lhes atravessam.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução Maria Helena Kühner. 11ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

MARTINS, Ana Paula Vosne. *Visões do feminino: a medicina da mulher nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2004.

Carolee Scheemann. Interior Scroll. 1975. *Tate Gallery*. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/schneemann-interior-scroll-p13282>> Acesso em 8 de out. de 2020

MARCOCI, Roxana. Action Pants: Genital Panic. *Inside/out MoMA*. Disponível em: <https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/02/action-pants-genital-panic/> Acesso em 8 de out. de 2020

Marina Abramović: Seven Easy Pieces. *Guggenheim*. Nova Youk. Disponível em: <<http://pastexhibitions.guggenheim.org/abramovic/>> Acesso em: 02 de out. 2020

MATESCO, Viviane. *Corpo e Mulher – do nu objetivado à nudez das feministas dos anos de 1960-70*. ANPAP. Simpósio 7 – Políticas do corpo como lugares de poder na arte. 2016. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2016/simposios/s7/viviane_matesco.pdf> Acesso em 10 de out. 2020

Obra que complementaria pintura polêmica de Courbet é identificada. *O Globo*.



São Paulo, 07 de fev. de 2013. Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/cultura/obra-que-complementaria-pintura-polemica-de-courbet-identificada-7520332> > Acesso em: 09 de jun. 2020.

OLIVIANI, Augusto. *Revista TRIP*. 24 de set. de 2014. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/arte-intima> > Acesso em 09 de out. 2020

Origem do Mundo: quadro de Gustave Courbet. *Paris City Vision*. Paris. s/d. Disponível em: <<https://www.pariscityvision.com/pt/paris/museus-de-paris/museu-de-orsay/origem-do-mundo>> Acesso em: 04 de out. 2020.

