

## O CORPO PERFORMATIVO DE FRIDA KAHLO E GEORGIA

### O'KEEFFE

*The performative body of Frida Kahlo and Georgia O'Keeffe*

Bezerra Zerbato, Natália; Mestrado em História da Arte; Universidad Nacional Autónoma de México, n.b.zerbato@gmail.com<sup>1</sup>

**Resumo:** Indo além dos limites da lona, Frida Kahlo e Georgia O'Keeffe transformaram suas vidas em parte de seus processos pictóricos a través de como se vestiam e em seus estilos de vida. O trabalho vai se focar na indumentária das artistas, sua relação com o processo artístico e a possível analogia que se pode fazer com o conceito de “corpo performativo” que se pode identificar nos estúdios sobre o corpo feitos por Nizia Villaça (1998) e José Gil (1997).

**Palavras-chave:** Corpo; Arte; Performance.

**Abstract:** Going beyond the limits of canvas, Frida Kahlo and Georgia O'Keeffe made their lives a part of their pictorial processes through how they dressed and their lifestyles. This essay will focus on the artists' clothing, its relationship with the artistic process and the possible analogy that can be made with the concept of “performative body” that can be identified in the studios about the body made by Nizia Villaça (1998) and José Gil (1980).

**Keywords:** Body; Art; Performance.

### Introdução

O acervo de roupa de Frida Kahlo é exposto por primeira vez no ano de 2012 no seu museu na Cidade do México. No caso de Georgia O'Keeffe, um grande acervo de suas roupas foi deixado na sua casa no Novo México e, depois de ser estudado, vira exposição no Brooklyn Museum em Nova Iorque no ano de 2017. A existência destas exposições e catálogos mostra a relevância que essas duas artistas tiveram não só pela sua arte, mas também em como estavam vestidas.

No catálogo da exposição de Georgia O'Keeffe, a autora Wanda M. Corn (2017) menciona que a artista conseguiu a través da sua vida uma *obra de arte total* – tradução literal do termo alemão *gesamtkunstwerk* –, além de mencionar que outra artista que conseguiu a mesma proeza foi Frida Kahlo. A razão de relacionar o conceito às duas

<sup>1</sup> Sua primeira formação é em Tecnologia em Produção do Vestuário, na instituição SENAI / Cetiqt, onde apresentou como TCC um projeto sobre o vestido *tehuano* de Frida Kahlo. Em 2020 entra ao Mestrado na UNAM onde apresentará um ensaio sobre Georgia O'Keeffe e sua relação com o vestuário. Trabalha desde 2017 como guia de turismo especializada em arte para as empresas Context Travel e Wild Terrains.



16º

COLÓQUIO  
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE  
DE 09/09 A 13/10 DE 2021

artistas foi porque as duas conseguiram integrar sua arte em suas vidas pessoais, principalmente em como se vestiam.

O interesse por entender as genealogias das duas artistas a fim de encontrar semelhanças começou com essa assimilação com o conceito alemão. As duas também já foram postas uma ao lado da outra – e nesse caso com a pintora canadense Emily Carr – na publicação *Places of their Own* de Sharyn Rohlfen Udall (2000), que se foca em relacionar as três pintoras com o lugar que pintavam e viviam.


Embora a tradução literal do termo alemão possa ser interessante para resumir a vida de Kahlo e O’Keeffe – pensando em suas vidas como uma “obra de arte total” – este trabalho vai preferir um conceito mais contemporâneo e com menos associações políticas que não aplicam ao caso das duas artistas. O conceito de “corpo performativo” vai ser estudado a partir das publicações de Nizia Villaça (1998) e José Gil (1997) e vão se relacionar com outros conceitos como o “habitus” estudado por Pierre Bourdieu (2012) e a “forma de vida artística” pensada por Foucault (1984).

Não se buscará determinar qual tipo de corpo tinham as duas tampouco concluir que reagiam igual em suas vidas. Esse trabalho é uma análise que busca relacionar suas vidas pessoais com sua vida artística, algumas coisas em comum que compartilharam e como estas podem se relacionar com os conceitos estudados. Como menciona Jose Gil, fracassaríamos em buscar explicar a subjetividade do outro.

### **Kahlo e O’Keeffe**

Frida Kahlo, nascida na Cidade do México em 1907, é mundialmente conhecida pelos seus autorretratos. A pintora começa a se retratar depois de um grave acidente automobilístico em 1925 que a deixou imobilizada por quase um ano e com a saúde comprometida por toda sua vida. A solidão da convalescência constante a fez afirmar que ela era o tema que melhor conhecia e por essa razão pintava a si mesma.

Ao sair da cama mostra suas primeiras criações a Diego Rivera. Um dos trabalhos foi seu primeiro autorretrato de 1926 que aos olhos do *muralista* pareceu muito original. Os dois começam a ver-se com frequência, o que resulta em um matrimônio em 1929.





16º

COLÓQUIO  
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE  
DE 09/09 A 13/10 DE 2021

Segundo o mito, Kahlo decide trocar o vestido do seu casamento por um vestido tradicional étnico que trazia uma das trabalhadoras de sua casa. Na foto oficial do casamento, Frida aparece usando um vestido estampado, porém quando retrata sua versão de foto de recém-casados em uma pintura de 1931 aparece com um vestido verde e um *rebozo* vermelho.


Ao conhecer Diego Rivera, Frida muda seu estilo de roupa paulatinamente. Na sua adolescência e no início da vida adulta, ela utilizava roupa masculina – muitas vezes emprestada de seu pai – como camisas e calça social. Quando começa sua relação com o *muralista* decide utilizar roupas mais mexicanas e, depois de uns anos, adquire uma preferência pelo vestido *tehuano*, característico da região de Tehuantepec em Oaxaca.

O vestido foi escolhido por questões ideológicas e práticas. Frida usou espartilhos ortopédicos durante toda sua vida depois do acidente, assim que a roupa tinha que considerar as questões ergonômicas: sua roupa deveria ser grande suficiente para cobrir os espartilhos.

O vestido *tehuano* vêm de uma cultura onde as mulheres controlam o comércio e as finanças, sendo o vestido um elemento visual importante para demonstrar o poderio feminino. A saia é feita com aproximadamente três metros de tecido, enquanto a blusa chamada *huipil* tem uma modelagem quadrada. A silhueta da mulher *tehuana* se assemelha a uma forma de cone, já que a voluptuosidade é parte dos padrões de beleza femininos do lugar, o que é relacionado ao poder.

Essas razões possivelmente foram as principais que fizeram que Kahlo decidisse utilizar esse tipo de vestido. Muitos trabalhos bibliográficos e frases de Frida dão crédito a Diego Rivera por essa escolha, já que o artista expressou seu encanto pelas mulheres da região de Tehuantepec. Outra possibilidade é o possível contato que teve a pintora com essa cultura na sua infância, visto que sua família materna era da região, o que se pode ver em uma das poucas fotos de esta parte da família encontradas no Museo Frida Kahlo nos anos 2000 com a abertura dos banheiros da casa.

Seus autorretratos, se os analisamos desde o primeiro de 1926 até os anos 40 e 50, ficaram cada vez mais mexicanos, assim como o guarda-roupa da artista. O primeiro



autorretrato mostra Frida usando um vestido de veludo vermelho com dimensões das mãos e pescoço que nos podem lembrar a Botticelli o Modigliani. Com o tempo seus autorretratos começaram a mostrar a artista utilizando vestidos mais mexicanos, assim como acompanhada por elementos característicos do país como estátuas pré-hispânicas e cachorros *xoloitzcuintle*.

Figura 1: Fotografia da família materna de Frida Kahlo, 1890



Fonte: [https://garage.vice.com/en\\_us/article/pan38n/frida-kahlo-brooklyn-museum](https://garage.vice.com/en_us/article/pan38n/frida-kahlo-brooklyn-museum), 2019

A conexão entre a arte e a roupa é mais indireta no caso de Georgia O’Keeffe, dado que a artista estadunidense pintava principalmente imagens de natureza e abstrações, não autorretratos que mostravam sua roupa. No seu caso o processo performativo se dá ao identificar que a artista aplica na sua roupa – e na sua casa, por exemplo – os mesmos princípios estéticos que na sua arte.

Seu acervo de roupa também foi deixado na sua casa e estudado para uma exposição no ano de 2017 no Brooklyn Museum em Nova Iorque chamada “Living Modern”. O catálogo feito pela historiadora Wanda M. Corn nomeia o primeiro capítulo “The Amazing Continuity” argumentando que desde pequena O’Keeffe tomava decisões em como se vestia, sempre optando por austeridade, cores escuras e modelagens planas –

16º

COLÓQUIO  
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE

DE 09/09 A 13/10 DE 2021

sem pregas ou decorações – ou de alfaiataria. Essas preferências, de acordo a autora, vão seguir sendo constantes em todos seus trajes durante sua vida.

Georgia O’Keeffe nasceu em 1887 em Wisconsin, nos Estados Unidos, mas ficou conhecida por ter vivido seus últimos quarenta anos de vida no Novo México, onde se encontram suas casas que agora são seus museus. Não participou de um movimento artístico específico, porém teve preferência por métodos abstratos e pode ser considerada a mulher pioneira no modernismo estadunidense.

Seus trabalhos mais conhecidos são os de pinturas de flores feitas em grandes dimensões e com um ponto de vista similar a uma lente fotográfica *macro*, realizados principalmente nas décadas de vinte e trinta. Estas imagens, pela época que saíram, foram interpretadas sexualmente por uma sociedade que tinha frescas as ideias psicanalíticas de Freud. Na época muitos psicólogos mandavam seus pacientes ao museu para ver as imagens de O’Keeffe. Essa sexualização do seu trabalho aumentou quando a artista, depois de conhecer o fotógrafo Alfred Stieglitz, posa como sua modelo em muitos retratos onde aparece nua.

Figura 2: Georgia O’Keeffe na galeria “291”, 1917



Fonte: <https://collections.okeeffemuseum.org/object/1099/>



16º

COLÓQUIO  
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE  
DE 09/09 A 13/10 DE 2021

Nas fotografias feitas por Stieglitz onde aparece vestida, O’Keeffe utiliza quase sempre uma combinação de peças de roupa de alfaiataria ou com modelagens simples nas cores preto e branco. Em muitas a artista está posicionada em frente a algum trabalho seu, o que possibilita encontrar uma relação mais direta entre seu processo criativo e sua autoimagem. Em algumas usa chapéus, mas o emprego de acessórios é praticamente nulo, assim como de penteados elaborados e maquiagem.

Uma das principais características de seu método artístico é a supressão de detalhes desnecessários para a criação de uma composição com poucas cores e formas. Sua carreira oscila entre o realismo e o abstracionismo, mas sempre evitando utilizar muitos elementos em uma composição, o que também vai aplicar na sua roupa.

Na sua época de estudante, em 1912 na Universidade de Columbia, O’Keeffe teve contato com os métodos de Arthur Wesley Dow (2014), pintor e educador. Seu método era abstrato e em sua publicação “Composition”, com a primeira edição de 1899, Dow ensina um processo de composição dividido por três elementos que serão estudados em ordem, respectivamente: linha, *notan* e cor. *Notan* é uma palavra japonesa adotada pelo autor que quer dizer escuridão e luz.

Para o autor, antes de começar a usar cores é necessário aprender a utilizar as linhas e as massas de escuridão e luz. O’Keeffe aplica esses conhecimentos em sua primeira série de trabalhos feitos com grafite de 1915. Essa série é o que se pode chamar “pura abstração” já que não representa algo material, mas a subjetividade dos sentimentos da artista. A série é composta de vários desenhos que buscam representar o que sentia O’Keeffe nesse momento. Estas imagens também foram vistas como plano de fundo nos retratos que Stieglitz tirou de O’Keeffe.

*Repetição* também é um elemento trabalhado por Dow por sugerir repetir o mesmo objeto de estudo em várias composições a fim de encontrar variações. “Variação através da repetição” pode resumir o que O’Keeffe aplica nesses trabalhos, e o que fará em outras séries durante sua carreira. A artista pinta o mesmo tema de estudo diversas vezes na procura por variações.




Figura 3: Exposição de Georgia O’Keeffe na galeria 291, 1917



Fonte: <https://collections.okeeffemuseum.org/object/6476/>

A artista vai aplicar a repetição na sua roupa: com o tempo suas preferências são cada vez mais claras fazendo com que ela conseguisse algo parecido a um processo de uniformização. Na época das fotografias de Stieglitz, O’Keeffe repetia a combinação de preto e branco, assim como alguns modelos de roupa. Com o passar dos anos e sua mudança ao Novo México em 1949, seu guarda-roupa começa a acumular peças de roupa parecidas e inclusive vestidos que a própria artista pediu para reproduzir em diferentes cores: leva o método de Dow ao seu corpo vestido. A lembrança da influência de um professor específico é mencionada pela própria O’Keeffe no documentário sobre sua vida feito por Perry Miller Adato em 1977, quando a artista já vivia a mais de 30 anos no Novo México.

O processo criativo de Frida Kahlo foi menos técnico que o de O’Keeffe, dado que a artista mexicana não teve educação artística formal. Seus autorretratos eram feitos através da imitação da sua própria figura e em alguns casos utilizando fotografias disponíveis para copiar as imagens – por exemplo, no caso das duas pinturas que realizou de árvores genealógicas de sua família, onde pintou as figuras de seus pais e avós praticamente iguais às fotografias deles.



16º

COLÓQUIO  
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE

DE 09/09 A 13/10 DE 2021


O contato com Diego Rivera abriu portas para Frida explorar com outros artistas, visitar estúdios e até fazer estágios não remunerados com alguns artistas da época. Nesse momento a arte mexicana estava focada em recuperar elementos da cultura pré-hispânica e criar uma iconografia nacional.

Frida se representava nos autorretratos muitas vezes acompanhada: por animais, plantas e até estátuas de pedra vulcânica. Estes elementos podem ser relacionados ao novo nacionalismo na arte mexicana, principalmente na época que a artista trabalhou, e apareceram na sua roupa.

Muitos artistas da época, incluindo Diego Rivera, visitaram a região de Tehuantepec como uma maneira de conhecer o México “real”, já que o país sempre esteve muito centralizado na Cidade do México. A figura da *tehuana* também foi vista em bilhetes de dinheiro, assim como outras figuras públicas como atrizes e esposas de políticos. Frida utilizar esse vestido era sua maneira de personificar seu nacionalismo, também visto na sua arte.

O vestido escolhido foi tão importante para a artista que em algumas composições aparece representado fora do corpo, como um agente independente. Em uma pintura de 1937 chamada “Recuerdo”, a pintora aparece no meio acompanhada de dois vestidos igualmente pendurados onde só aparecem um dos braços: a roupa de estudante e o vestido *tehuano*. Os dois vestidos representam duas fases da vida de Kahlo, assim como a que aparece no meio também, com um vestido mais simples e uma ferida aberta. O vestido por si mesmo começa a tomar forma da sua usuária e representar o que ela queria falar através do seu corpo.

É importante ressaltar que o vestido *tehuano*, quando utilizado por Frida, além de ter sido tirado do seu contexto – Tehuantepec – não foi utilizado de forma totalmente tradicional. Frida o misturava com algumas peças de roupa de outras regiões além de acessórios que não eram característicos das mulheres *tehuanas*. Kahlo também não teve a oportunidade de visitar Oaxaca, assim que seu conhecimento estava baseado na informação que chegava a ela na Cidade do México, assim como provavelmente pela





16º

COLÓQUIO  
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE

DE 09/09 A 13/10 DE 2021

família da sua mãe. Seus vestidos eram conseguidos possivelmente através de amigos e das mulheres que trabalhavam na sua casa.

Figura 4: Recuerdo, Frida Kahlo, 1937



Fonte: <https://www.wikiart.org/en/frida-kahlo/memory-the-heart-1937>

### **Corpo performativo**

Pensando no significado dos corpos das artistas e na importância dele como o corpo que estava vestindo parte da arte de O'Keeffe e Kahlo, analisaremos como o assunto é tratado na publicação “Em nome do corpo” de Nizia Villaça e Fred Goés. A oposição entre corpo e mente é evitada e se estuda o corpo como corpo perfeito e imperfeito.

Um estudo sobre o corpo focado na “imperfeição” permite ver ao corpo como uma unidade que não é estática e que sofre mudanças constantes. Isso quer dizer que “imperfeito” está mais relacionado a “incompleto” que realmente com a falta de perfeição.



16º

COLÓQUIO  
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE


DE 09/09 A 13/10 DE 2021

Para os autores, os estudos dos corpos começaram principalmente na época colonial quando os europeus buscavam na corporeidade uma maneira de tentar universalizar os seres humanos e ao mesmo tempo identificar suas diferenças étnicas. Esses estudos, de acordo a Zandra Pedraza, também criaram falsas evidências da suposta inferioridade da mulher:

Con el paso de la medicina neohipocrática a la medicina científica fundada en la anatomía, se había desestimado el principio de que la mujer era un hombre de evolución incompleta, un hombre imperfecto. La difusión de los hallazgos de la anatomía descriptiva subrayó la diferencia entre los sexos: las escasas discrepancias halladas entre los esqueletos de hombres y mujeres se le atribuyeron a una invisible pero poderosa distancia cualitativa con implicaciones fisiológicas, psicológicas y morales. (PEDRAZA, 2013, p. 316-317)

O texto de Villaça e Góes também discute quando o foco dos estudos do corpo mudou, quando o corpo começou a ser protagonista, considerando que muitas religiões como o catolicismo sempre pensaram a alma como mais importante que a corporeidade. O corpo se disciplinou a posições de trabalho que exigiam uma capacitação de acordo a suas tarefas e aos poucos é substituído por uma maior abertura sexual e um foco nos trabalhos relacionados à indústria de serviços. Essa mudança acontece principalmente na época posterior ao fim do modelo fordista. A sociedade nesse momento se focava mais no consumo, estilo de vida e lazer.

O modelo fordista foi utilizado principalmente até a metade do século XX, época que Frida Kahlo e Georgia O’Keeffe viveram o início de suas vidas adulta e artística. Elas talvez não tenham chegado a viver em épocas que o corpo foi estudado de maneira mais significativa, mas foram testemunhas de alguns questionamentos relacionados ao corpo feminino. O’Keeffe viveu as duas primeiras ondas do feminismo nos Estados Unidos enquanto Frida viveu a sociedade artística pós-Revolução Mexicana, que abriu caminho a pensar os direitos das mulheres e a liberdade sexual. A relação entre os estudos do corpo e o feminismo é pensada pelos autores:





16º

COLÓQUIO  
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE

DE 09/09 A 13/10 DE 2021


Por sua vez, o movimento feminista dedicou-se a uma teoria no qual o corpo é visto como base da organização sócio-política, propondo a fertilidade como um princípio de afirmação. Nessa linha, a negligência do corpo pela sociologia tradicional era devida ao fato de ser esta uma ciência masculina, que tentava naturalizar a diferença de gênero. Dessa forma, o feminismo nos ensinou que a história começa e termina com a apropriação do corpo. A crítica feminista denuncia a estratificação dos gêneros tanto no marxismo como no capitalismo que não se detêm na questão da produção cultural da diferença e por isso ela insiste na diferença corporal, enquanto dado biológico. (GÓES E VILLAÇA, 1998, p. 40)

Se consideramos o corpo como objeto de controle da sociedade, principalmente o corpo feminino, podemos pensar em uma possível transgressão quando uma mulher tem as condições de decidir sobre seu próprio corpo, não somente em como cuidar, mas em como esse corpo é apresentado à sociedade que participa. Essa possível transgressão do corpo, além de ter que ser considerada sob a perspectiva de gênero, precisa pensar também na questão de classe.

No caso de Frida Kahlo, podemos localizá-la como proveniente de uma classe média educada. Seu pai era europeu e tinha um trabalho pago pelo governo que o possibilitou manter uma casa nos subúrbios da Cidade do México – sua esposa não trabalhava e era analfabeta. Além disso, ao se casar com Diego Rivera, também podemos pensar no capital cultural adquirido pelo contato com a elite intelectual do México e Estados Unidos, além do capital cultural compartilhado com o esposo.

Georgia O’Keeffe era uma mulher branca que também trazia capital cultural cultivado desde a infância a través da sua educação, mesmo com certas limitações financeiras, se posiciona como uma mulher com certos privilégios. Entrando ao meio artístico, assim como Frida, além de ter acesso a alguns contatos através do seu marido, também esteve em um meio conhecido por questionar os modelos impostos pela sociedade, assim que pôde se expressar através do seu corpo e roupa com menos repressão.

O fato de ser mulher afetou às duas artistas. As duas sofreram com a sexualização dos seus trabalhos pictóricos, porém a relação que tinham com seus próprios corpos e o que conseguem fazer – performar sua arte através deste – só foi possível devido ao meio





16º

COLÓQUIO  
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE

DE 09/09 A 13/10 DE 2021


onde estavam, pelos recursos que tinham e a educação que tiveram acesso. De acordo a Pierre Bourdieu, a relação que tem uma pessoa com seu corpo também está relacionada à classe:

Cultura convertida en natura, esto es, incorporada, clase hecha cuerpo, el gusto contribuye a hacer el cuerpo de la clase: principio de enclasmiento incorporado que encabeza todas las formas de incorporación, elige y modifica todo lo que el cuerpo ingiere, digiere, asimila, fisiológica y psicológicamente. De ello se deduce que el cuerpo es la más irrecusable objetivación del gusto de clase, que manifiesta de diversas maneras. (BOURDIEU, 2012, cap. 3, p. 39)

Assim podemos entender que, não somente como gerador de significado, o corpo de Kahlo e O’Keeffe também deve ser visto como um corpo de mulher, privilegiado economicamente e mestiço no caso de Frida, branco no caso de O’Keeffe. Isso quer dizer que algumas dessas condições permitiram que elas utilizassem seus corpos como meio de expressão sem seguir todas as normas impostas pela sociedade da época. É importante mencionar que a utilização de seus corpos como meio expressivo é uma interpretação baseada nos estudos que existem das duas, das suas roupas, das suas casas e outras maneiras que encontraram como afins aos seus processos criativos. Nenhuma das artistas disse explicitamente que utilizava seu corpo como um meio artístico.

Voltando ao estudo de Villaça e Goés, seu estudo de corpo também pensa duas outras categorias classificatórias: corpo disciplinado e corpo narcisista. O corpo disciplinado se reconhece na sua própria disciplina corporal: por exemplo, no exército e alguns cargos religiosos como monges budistas. O corpo se reconhece a través da sua própria disciplina e se desenvolve baseado nela. O corpo narcisista, em clara referência à imagem de Narciso, busca prazer na sua personalidade, assim que busca fora do corpo – através do consumo – signos que sejam coerentes a seu próprio ser.

O que se busca nesse estudo sobre Kahlo e O’Keeffe é se aproximar de estas categorias já estudadas, mas com consciência do caráter subjetivo de um estudo sobre a personalidade de uma pessoa e da impossibilidade de chegar a conclusões empíricas. Para elas seus corpos eram parte expressiva da sua arte, assim que sua arte deve ser a referência mais direta para entender seus corpos e como se representavam. Me parece pertinente





16º

COLÓQUIO  
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE

DE 09/09 A 13/10 DE 2021


mencionar a José Gil quando fala dos perigos de estudar a subjetividade dos seres humanos, além de considerar o que diz e o que oculta um corpo:

Na verdade, tudo o que dissermos sobre o ‘interior’ do outro é pura conjectura, devendo nós recorrer sempre a modelos que supõem, no fundo, o esgueiro e o equívoco: por exemplo, dizer que se visa um conhecimento do outro sem as mediações corporais (e, portanto, sensíveis), conhecimento de tipo ‘intuição intelectual’ transporta para os afectos e o pensamento. (GIL, 1997, p. 149)

Pensando o corpo como disciplinado ou narcísico, não me pareceria justo colocar à estas artistas em nenhuma das duas descrições já que identifico um pouco dos dois. É necessária muita disciplina para chegar a um nível de coerência entre a vida pessoal e a vida artística, chegando a uma unidade comum. Essa disciplina também permite às artistas encontrarem no mundo exterior símbolos que são afins à sua arte – no consumo. Essa coerência e compromisso com a autoimagem também se pode ver com um espectro narcisista pensando que a imagem pessoal também é uma forma de promoção da pessoa e da sua arte.

Como já vimos, no estudo de Villaça e Góes busca-se entender o corpo e sua capacidade de significante e significador. No estudo de Gil, o autor entende quais são esses significados transmitidos pelo corpo e menciona aos “significantes flutuantes”. Esses significantes são os que, a falta de explicação, podem não significar nada e esses são identificados principalmente em culturas “primitivas”. Além disso menciona que o corpo por si mesmo não diz nada, mas é plataforma de comunicação através dos signos postos nele. O lugar onde os significantes flutuantes melhor se expressam é nas artes:

O essencial do significante flutuante é manifestar a vida no que ela tem de imprevisível, de variado e de espontâneo. No entanto, para que a potência singular de cada um se exprima, para que haja inventividade e criação, é preciso que as metamorfoses da energia sigam ritmos certos. Deste modo, toda a cultura impõe aos seus membros não somente modelos de comportamentos, mas também espaços implícitos onde se desenvolvem a criatividade e a expressão individuais. Estas zonas ficam sujeitas ao significante flutuante: não é ele o testemunho de toda a arte, toda a poesia, toda a invenção mítica e estética? (GIL, 1997, p. 48)





16º

COLÓQUIO  
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE

DE 09/09 A 13/10 DE 2021


Villaça e Góes analisam que o corpo é dominado pela sociedade através de, respectivamente, classe e gênero. Para Gil o corpo é dominado quando o significante flutuante tem que dar lugar para um “significante supremo”, quando o corpo já não pode ser transmissor de significados “vazios”.

Para Kahlo e O’Keeffe, seus corpos artísticos eram as pinturas. Os significantes flutuantes os mesmos que transmitiam no seu corpo físico. Os códigos na arte podem ser entendidos como as técnicas que utilizavam para transmitir os “significantes vazios”, assim como no caso do corpo físico, a roupa é um código, como também chegou a ser as casas das artistas. Kahlo e O’Keeffe levaram seus significantes flutuantes a todos os âmbitos de suas vidas.

No trabalho de Pierre Bourdieu sobre os gostos, os “significantes flutuantes” se podem relacionar ao conceito de “habitus”. Se os corpos das duas artistas transmitiam os significantes flutuantes de sua arte, também mostram os habitus relacionados a elas. Que elas tenham gostos específicos por certo tipo de roupa, “liberdade” de se vestir de uma maneira específica em um ambiente determinado, tudo isso também se relaciona ao habitus. Seus gostos foram adquiridos através da informação que tinham disponível, a educação que tiveram acesso, assim como a sociedade que se moviam. Seus corpos transmitiam uma mistura de habitus e subjetividade que era proveniente da sua arte.

Algo característico da elite intelectual que Kahlo e O’Keeffe faziam parte e que aplica a esse trabalho é a predisposição de transformar artigos e espaços de primeira necessidade em uma experiência estética. Todos os seres humanos buscam satisfazer as necessidades básicas da casa, do alimento, da vestimenta, mas as elites buscam além das características funcionais, uma experiência artística:

...nada es más ajeno a las mujeres de las clases populares que la idea, típicamente burguesa, de hacer de todos los objetos de su vivienda ocasión para una elección estética, de llevar hasta el cuarto de baño o la cocina, lugares estrictamente definidos por su función, la intención de armonía o belleza, o incluso de hacer intervenir unos criterios propiamente estéticos en la elección de una cacerola o de un armario. (BOURDIEU, 2012, cap. 7, p. 14)





16º

COLÓQUIO  
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE  
DE 09/09 A 13/10 DE 2021

A intenção de transformar a vida material de necessidade em significado implica um conhecimento dos benefícios que esta exteriorização dos significantes flutuantes causa nos meios onde são reconhecidos. Quem busca a experiência estética exterior sabe o valor dado a essa experiência e os benefícios.


O estudo de Bourdieu também menciona o papel do artista e da arte como criadores de significado e como a arte se transformou mais em significado que prazer estético. O artista começa a questionar os modelos burgueses e busca com seu estilo de vida viver sua arte:

...no existe ninguna lucha relacionada con el arte que no tenga también por apuesta la imposición de un arte de vivir, es decir, la transmutación de una manera arbitraria de vivir en la manera legítima de existir que arroja a la arbitrariedad cualquier otra manera de vivir. El estilo de vida del artista constituye siempre un desafío al estilo de vida burgués, cuya irrealidad, e incluso absurdidad, aquel intenta poner de manifiesto mediante una especie de demostración práctica de la inconsistencia y vanidad de los prestigios y poderes que este persigue... (BOURDIEU, 2012, cap. 1, p. 93)

Esse fragmento nos permite pensar na ideia de “estetização da vida” ou “forma de vida artística” pensada por Foucault ao estudar o personagem do Dândi no trabalho de Baudelaire. O personagem do Dândi transforma todos os aspectos de sua vida em sua arte e Baudelaire faz uma ênfase específica em como se vestiam esses artistas e suas razões:

I shall restrict myself to what Baudelaire says about the painting of his contemporaries. Baudelaire makes fun of those painters who, finding nineteenth-century dress excessively ugly, want to depict nothing but ancient togas. But modernity in painting does not consist, for Baudelaire, in introducing black clothing onto the canvas. The modern painter is the one who can show the dark frock-coat as ‘the necessary costume of our time, the one who knows how to make manifest, in the fashion of the day, the essential, permanent, obsessive relation that our age entertains with death. (RABINOW ed., 1984, p. 40)

Para Foucault a moda é o oposto da modernidade, por aquela ser dependente das mudanças temporais e a modernidade ser uma maneira de tentar viver fora do tempo como se conhece. A utilização de togas pode ter a ver com a busca de uma roupa atemporal e viver o caráter efêmero da modernidade. Vale a pena mencionar sua descrição de modernidade, dado que estamos estudando duas artistas modernistas:





COLÓQUIO  
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE

DE 09/09 A 13/10 DE 2021

Modernity is often characterized in terms of consciousness of the discontinuity of time: a break with tradition, a feeling of novelty, of vertigo in the face the passing moment. And this is indeed what Baudelaire seems to be saying when he defines modernity as ‘the ephemeral’, the fleeting, the contingent. But for him, being modern does not lie in recognizing and accepting this perpetual movement; on the contrary, it lies in adopting a certain attitude with respect to this movement; and this deliberate difficult attitude consists in recapturing something eternal that is not beyond the present instant, nor behind it, but within it. (RABINOW ed., 1984, p. 39-40)

O estilo de vida do Dândi, na sua busca por viver o significado da sua arte, demanda uma disciplina e uma coerência muito grandes, o que nos recorda as descrições de Villaça e Góes. Para Foucault, o processo de viver uma vida artística implica uma busca pela invenção de si mesmo, assim como se inventa a arte.


Assumindo a impossibilidade de chegar a uma conclusão sobre a totalidade do corpo de Kahlo e O’Keeffe, por fora e por dentro, existe outra consideração que se deve tomar: aqui se estuda seu corpo e o que diz fora de si. O que se crê que diz é o mesmo que crê que diz sua arte e que assim, por essa relação existente entre os dois, pode ter ocorrido um processo performático.

Pensar o corpo de Kahlo também se pensa um corpo fraturado e que foi tirada a possibilidade de gerar uma vida. Frida tinha dores constantes e estava frequentemente no hospital. Sofreu a falta de não poder gerar uma vida e não viveu as mudanças no seu corpo que trazem o envelhecimento: ela viveu apenas 47 anos.

Ao pensar o corpo de O’Keeffe também pensamos em um corpo que envelheceu. Não se encontram muitas fontes da artista falando de como foi para ela o processo de envelhecer, como a crescente dependência que teria de outras pessoas e, no seu caso específico, a perda da visão.

### **Considerações finais**

Esse trabalho buscou resumir a relação que Kahlo e O’Keeffe tinham com seu corpo e seus processos criativos. A associação com o termo alemão de “obra de arte total”, por parecer pouco apropriada, abriu a curiosidade de pensar que realmente o que







16º

COLÓQUIO  
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE  
DE 09/09 A 13/10 DE 2021

conseguiram as artistas foi um processo de performatividade através de seus corpos, principalmente suas roupas.

Também se pensou a atitude das artistas com seu estilo de vida como uma possível forma de vida artística, assim como se evidenciou que, mesmo que elas queriam transformar a subjetividade de sua arte na sua vida material, os habitus relacionados à sua condição social e de classe também são importantes para entender como se vestiam e a relação com seus corpos físicos.

Parecia não haver nenhum elemento fora de lugar, nem em sua roupa, nem em sua casa ou seu trabalho, assim como seus corpos nunca estiveram onde não queriam estar. Era um corpo que se movia e se transformava de acordo ao desejo de se fazer significar.

## Referências

BOURDIEU, Pierre. **La distinción: Criterio y bases sociales del gusto**. Madrid: Taurus, 2012.

CORN, Wanda M. **Georgia O'Keeffe: living modern**. New York: Brooklyn Museum, 2017.

DOW, Arthur Wesley. **Composition**. New York: The Project Gutenberg Ebook, 2014.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Antropos, 1997.


HASKELL, Barbara, ed. **Georgia O'Keeffe: Abstraction**. New York: Yale University Press, 2009.

HERRERA, Hayden. **Frida Kahlo: A biografia**. Porto Alegre: Editora Globo, 2011.

INEZ GUZMÁN, Alicia. **Georgia O'Keeffe at Home**. London: Frances Lincoln, 2017.

MONASTERIO, Pablo Ortiz. **Frida Kahlo: Suas fotos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

PEDRAZA, Zandra. «Atributos de ciudadanía y gobierno de hogar: El uso político de las imágenes médicas del cuerpo de la mujer». Em **Anatomía y arte: al propósito del atlas anatómico de Francesco Antommarchi**, editado por Estela Restrepo Zea, Ona Vileikis





16º

COLÓQUIO  
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE  
DE 09/09 A 13/10 DE 2021

Pinilla y Andrés M. Escobar Herrera, 313-343. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2013.

RABINOW, Paul ed. **The Foucault Reader**. New York: Random House, 1984.

ROBINSON, Roxana. **Georgia O'Keeffe: A Life**. New York: Bloomsbury, 1999.

ROHLFSEN UDALL, Sharyn. **Carr, O'Keeffe, Kahlo: places of their own**. New Haven and London: Yale University Press, 2000.

ROSENZWEIG, Denise. **El ropero de Frida**. Nuevo León: Conarte, 2007.

VILLAÇA, Nizia, Fred Góes. **Em nome do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

WILCOX, Claire, ed. **Frida Kahlo: Making herself up**. London: Victoria & Albert Museum, 2018.

*Georgia O'Keeffe: Portrait of an artist*, Perry Miller Adato, 1977, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4Xd-VrNFvx4>.

