

*Poética feminista na arte contemporânea:  
uma análise de produções de mulheres artistas  
nos anos 60, 70, 80 e 90*

Feminist poetics in contemporary art:  
an analysis of productions of female artists in the 60s, 70s, 80s and 90s

*Karen Greco Soares*

Universidade Federal do Paraná

*Efigênio Pavei Carvalho*

Universidade Federal do Paraná

DOI: <https://doi.org/10.5902/2176148537317>

**Resumo:** Este estudo tem por objetivo compreender a produção artística feminista contemporânea a partir do conceito de poética. Partindo de conceitualizações em Aristóteles e Valéry, buscamos analisar quatro artistas: Barbara Kruger, Judy Chicago, Betye Saar e Rosana Paulino. A proposta visa compreender os eixos de intersecção da arte contemporânea feminista com as vivências das autoras e o contexto de suas épocas. Como resultados observamos um denominador comum às obras: sua estreita ligação com os avanços e entraves do movimento feminista de cada década e a possibilidade de utilização do conceito de poética para o entendimento de obras de arte.

**Palavras-chave:** Poética, Feminismo, Arte Contemporânea.

**Abstract:** This study aims to understand contemporary feminist artistic production from the concept of poetics. Starting from conceptualizations in Aristóteles and Valéry, we sought to analyze four artists: Barbara Kruger, Judy Chicago, Betye Saar and Rosana Paulino. The purpose of the proposal is to understand the axes of intersection of contemporary feminist art with the experiences of the authors and the context of their times. As results we observe a common denominator to the works: their close connection with the advances and obstacles of the feminist movement of each decade and the possibility of using the concept of poetics for the understanding of works of art.

**KeyWords:** Poetic. Feminism. Contemporary Art.

## Introdução

“Porque é que não houve grandes mulheres artistas?”. O título do ensaio de Linda Nochlin, em 1972, delineia um marco em que se questiona, em uma das suas primeiras vezes com grande avidez, uma das disciplinas mais elementares e basilares nos espaços artísticos: a própria história da arte. Com suas variadas escolas e estilos – fosse da arte renascentista, para o maneirismo, barroco, até a arte moderna –, essa tão importante disciplina organizadora do pensamento artístico agora se depara com o desconforto da sumária discrepância da produção feminina *versus* masculina.

Sempre inquestionável em suas formalidades e cânones, além de vultos e grandes artistas – fosse por homens serem tanto mais em integridade artística, intelectualidade e talento, tanto por mulheres não terem a menor aptidão para estarem entre os principais nomes entre as vanguardas e estilos –, a categoria mulher era normal e *naturalmente* desnecessária de análise. Felizmente, mulheres como Linda Nochlin, trouxeram não só esta revolução para a disciplina, como delinear um marco teórico e paradigmático dos mais potentes para a arte contemporânea: o espaço, a criação, as obras, a fruição e os motivadores de uma criação artística feminina marcada por processos de exclusão e silenciamento.

De fato, o questionamento que uma crítica feminista motiva até os dias atuais, ainda gera assuntos e debates na esfera pública artística de extremo fôlego e reflexão. Qual o papel da mulher e sua produção, contribuição e centralidade na arte? Neste preâmbulo de provocações que este artigo se debruça para a investigação. Desta maneira, buscamos entender o que a produção da vertente contemporânea de arte tem a nos dizer sobre uma poética feminista. Neste caso, seria possível falar em poética feminista na arte contemporânea? Para isso, fundamentamos nossa análise no marcador teórico culminado pelo termo *poética*, oriundo inicialmente dos textos e reflexões de Aristóteles e passando por Paul Valery (moderno que trouxe para as artes plásticas a poética como uma categoria de análise). Desta forma, analisamos obras de arte das quatro principais décadas de ascensão do movimento feminista: anos 1960, 1970, 1980 e 1990. As obras escolhidas para análise – diferentes em materiais, técnicas e demais objetos – possuem o denominador comum da centralidade da categoria mulher em suas características. Entender um movimento artístico próprio de mulheres, bem como o que definiria este fenômeno e a categoria de análise nas artes plásticas é o intento deste trabalho. São escolhidas, portanto, obras que carregam

Karen Greco

Soares

Efigênio Pavei

Carvalho

---

348

grande crítica e uma linguagem visual própria sobre o papel de mulheres artistas na sociedade. Neste caso, elencamos quatro artistas, uma para cada década: *Barbara Kruger, Judy Chicago, Betye Saar e Rosana Paulino*. Todas as artistas tiveram obras com uma crítica política feminista própria principalmente para as artes, trazendo elementos que aqui prescramos como elementares de uma poética feminista. Queremos, a partir de uma visão do que se entende sobre um dos territórios da arte mais subjetivo ou elementar, entender onde se encontra o denominador comum das mulheres artistas na arte contemporânea.

## 1. Poética e arte contemporânea: caminhos para uma definição

Dentro da produção artística há um elemento que permeia a obra – uma linha transversal que cruza os trabalhos produzidos. É um elemento que diferencia a produção de artistas, mesmo que estes pertençam a um mesmo movimento ou tratem de questões muito parecidas em seus trabalhos, tornando-os únicos em relação aos demais: a *poética*. Porém, sua definição nem sempre foi esta, como categoria de análise *post actum* (ou neste caso *post opus*). Em sua gênese, ela era, inversamente, uma série de cânones os quais os (as) artistas deveriam seguir.

Em sua origem, poética é um termo aristotélico tratado no livro *Poética*, o qual definia preceitos categóricos e normativos que indicavam como deviam decorrer as obras que deveriam ser consideradas *Arte*. Este livro exerceu considerável influência, tanto sobre os literários e artistas clássicos, quanto nos posteriores, sendo muito estudado nas escolas de arte europeias no séc. XV e XVI (SANTORO, 2007).

Entretanto, cada vez mais a normativa aristotélica ganhou conotações rigorosas gerando nas diversas linguagens artísticas princípios que engessavam e castravam a produção de artistas. Por exemplo: a noção de temas que “mereciam” ser pintados (mitologia, religião e figuras de poder da sociedade) era um cânone que somente começou a ser posto ao chão a partir das vanguardas modernistas no século XIX, dado tamanho poder que essas normas tiveram sobre a produção artística.

A poética, enquanto cânone, dessa forma, se tornou nitidamente desgastada e, com o passar do tempo, foi se tornando objeto de análise e reflexão para as áreas da filosofia e da arte (fato marcado pelo advento das vanguardas modernistas que se posicionavam efetivamente contra as normativas instituídas pela academia francesa oriundas do pensamento aristotélico).

A partir de então, na esfera conceitual, o termo poética *stricto sensu* sofreu um abalo significativo, que chegou a desestruturá-lo e reformulá-lo, com o escritor, filósofo e poeta francês Paul Valéry (1871-1945). Em sua aula inaugural do curso de poéticas se refere a esse conceito dizendo:

Karen Greco  
Soares

Efigênio Pavei  
Carvalho

---

350

Ouve-se normalmente esse termo (Poética) em todas as exposições ou compilações de regras, de convenções ou de preceitos relativos à composição de poemas líricos e dramáticos ou à construção dos versos. Mas podemos achar que ele já envelheceu o suficiente neste sentido, com o próprio objeto, para dar-lhe um outro emprego (VALÉRY, 1999, p. 180).

Valéry percebe o quanto a poética se tornou ferramenta de caráter criativo, saindo da ordem empírica, se tornando cânones rígidos (VALÉRY, 1999, p. 180). Como ele mesmo fala “a era de autoridade nas artes há muito tempo está terminada e a palavra *poética* só desperta agora a ideia de prescrições incômodas e inadequadas” (VALÉRY, 1999, p. 180).

O conceito clássico de poética já não serve mais, necessitando ser reavivado e pensado por outro prisma. Valéry então toma o termo poética por outro ângulo, alterando sua etimologia, partindo para a raiz *poiên*: as obras se emancipariam dos cânones vigentes até o modernismo e seria um puro ato criador “empregando para este fim todos os meios físicos que possam lhe servir” (VALÉRY, 1999, p. 181). O valor não está mais no objeto trazido ao mundo como diz a raiz *Poiésis*, mas sim na ação *Poiên*, que o concebe:

Pode acontecer, (...), que se adquira por essa curiosidade um interesse tão vivo, que se atribua uma importância tão grande em segui-la, que sejamos levados a considerar com mais complacência, e até maior paixão, a ação que faz do que a coisa feita (VALÉRY, 1999, p. 181).

Neste sentido, então, o autor fala sobre **o valor do processo** podendo até mesmo ser maior do que o próprio objeto final. Este conceito mostra-se preciosíssimo, especialmente com o advento da arte contemporânea, visto que esta é muito arraigada aos processos; desraigada de uma noção de belo decorativa (no mau sentido da palavra).

Assim é a gênese dos trabalhos contemporâneos quando se pensa poética: **processos estreitamente ligados à própria vivência pessoal de cada artista**, onde o objeto final, por vezes, pode nem mesmo existir; onde os motivos pictóricos surgem **da relação de cada sujeito com o mundo**. Esta é uma característica seminal da arte contemporânea: ela é ligada ao mundo, diferente da clássica que se descolava dele. A vida de cada artista afeta sua obra: suas experiências e seus afetos, suas percepções políticas e afetivas, tudo isso juntamente com os motivos pictóricos e a esfera conceitual do discurso criam a poética do artista contemporâneo. Por isso, muitas vezes, quando artistas falam sobre suas poéticas, eles(as) a resumem da seguinte forma: poética é tudo que permeia o trabalho (VALÉRY, 1999).

Poética  
feminista  
na arte  
contemporânea

---

351

Esse é um ponto de ruptura mais categórico diante da poética aristotélica: não são regras “absolutas” oriundas de uma razão abstrata, mas sim procedimentos oriundos de uma experiência da produção onde as atitudes tomadas no processo são corretas, ou não, sempre em relação a um determinado objetivo, que seria justamente a esfera conceitual do trabalho. Uma obra de arte só pode ser entendida circunscrita por seu contexto histórico, sociocultural e político. Diz Valéry: “Transportem a estátua que vocês admiram para o país de um povo suficientemente diferente do nosso: ela não passa de uma pedra insignificante” (VALÉRY, 1999. p. 185).

Destarte, poética é um termo que, como categoria de análise e reflexão, é mais flexível e retoma os motivos e contextos que conformam uma obra de arte, indo além de preceitos e cânones que delimitam-no em técnica e estética. Na esteira do pensamento artístico contemporâneo, entendemos que essa categoria é de suma importância para o entendimento de obras de arte, pois trata de abarcar toda a plasticidade desses produtos: as produções são móveis, polissêmicas, atravessadas por processos de ruptura/aceitação, exclusão/inclusão.

No caso da produção artística de mulheres, entendemos também que se trata de uma característica muito presente, pois foram muitos processos além da obra de arte que estiveram interligados: as próprias experiências pessoais e culturais de alteridade e diferença em relação à hegemonia masculina. Por isso, a poética, enquanto reflexão, é a escolha teórico-metodológica para entender um momento de ascensão da presença da mulher na arte para este trabalho. Necessário, portanto,

é compreender esse primeiro atravessamento cultural que marcou a história do pensamento artístico com o gradual (re)conhecimento das mulheres na produção artística. Como essa categoria foi-se inserindo na história da arte?

## **2. Um histórico de exclusão e ressignificação: mulheres na arte**

*Karen Greco*

*Soares*

*Efigênio Pavei*

*Carvalho*

---

352

Nos anos 1800 Roma constituía o berço do classicismo e era o principal destino para quem desejasse aperfeiçoar-se ou seguir carreira artística. Com o passar do tempo, Paris foi ganhando força e passou a ser a principal metrópole do século XIX. Por constituir o conjunto mais importante à época de instituições artísticas, bem como o Museu do Louvre, além da École des Beaux-Arts (EBA) e o aclamado Salon anual, a cidade tornou-se central no quesito de produção artística à época.

Nesse período, como salienta Simioni (2005), mulheres não poderiam ser aceitas por regras internas a integrarem a formação em artes como um todo, de modo que sua exclusão sistemática era justificada pela inferioridade de intelecto e de que as artes plásticas deveriam ser atividades secundárias e não profissionais das mulheres.

Foi somente em 1870, com o efervescer de escolas privadas, que a academia Julian, uma escola privada de pintura e escultura, fundada em Paris em 1867 pelo pintor francês Rodolphe Julian, realiza o empreendimento de aceitar mulheres em suas turmas de formação. A academia Julian foi a primeira escola de que se tem notícia na história da arte a aceitar alunas mulheres de todo o mundo:

A academia [Julian] foi pioneira no ensino e na profissionalização das artistas do sexo feminino de todo o mundo, tornando-se convidativa para um grande contingente de mulheres que desejavam se aprimorar como artistas e que não encontravam em seus países de origem a possibilidade de fazê-lo (SIMIONI, 2005, p. 349).

Entretanto, ainda assim, perpetuava-se como uma máxima a ideia de que o ponto de vista masculino nas artes fosse o universal; ou seja, a experiência masculina como sendo a experiência de todos na arte. Um fator preponderante para essa exclusão e silenciamento era a regra de

que mulheres não poderiam assistir a aulas com modelo vivo, técnica que para a época era crucial na formação dos artistas, como indica a mesma autora: “várias historiadoras da arte feministas já apontaram como a principal causa de exclusão das mulheres do sistema acadêmico a impossibilidade de cursarem as aulas de modelo vivo”. Acerca dos nus, Simioni é categórica em afirmar:

Os nus, tanto masculinos como femininos, seriam inadequados para os olhos das mulheres burguesas, que eram proibidas do acesso. Jacques-Louis David, um dos mais renomados pintores da época, defendia a exclusão das mulheres das salas de modelos nus pela “obscenidade” da situação (SIMIONI, 2005, p. 350).

*Poética  
feminista  
na arte  
contemporânea*

---

353

Algumas artistas, neste período inicial, provocaram, apesar de pequenas, importantes fissuras nesta regra as quais se tem notícia, especialmente nas artes plásticas: como são os casos de Angelica Kauffmann, Élisabeth Vigée-Lebrun, Adelaide Labille-Guiard e Rosalba Carriera, todas mulheres que tiveram destaque por suas obras. Algumas delas até mesmo foram admitidas por escolas de belas-artes, tendo o seu regulamento modificado para o aceite. Um ponto considerável nesta época é o pontuado por Simioni: “o único senão é que deveriam estar dispostas a pagar caro por tantos privilégios: as mensalidades e as anuidades para mulheres custavam, geralmente, o dobro das masculinas” (SIMIONI, 2005, p. 351).

Destarte, esse período é considerado um dos iniciais da história das mulheres na arte. Um período marcado por processos de exclusão e apagamento. Foi somente a partir do final dos anos 1960 que essa perspectiva começa a modificar-se, resgatando substancialmente e de modo gradual uma crítica dessa exclusão e apagamento de obras de mulheres na história da arte. Uma vertente crítica das produções de arte de mulheres começa a surgir, fomentando um debate de por quê as mulheres viviam esse contraste de diferença com a produção masculina. Críticas e reflexões se tornaram cada vez mais substanciais e isso foi passando para a produção artística de mulheres, muito devido ao efervescer do movimento feminista e outras vertentes de debate na esfera pública que proporcionaram essa mudança.

### **2.1. Movimento Feminista: mudanças graduais e o fortalecimento de uma proposta feminista de arte contemporânea**

As décadas de 1960 e 1970 foram especiais no que tange às lutas por direitos humanos em diferentes esferas e segmentos da sociedade. Fosse pela tomada por igualdade racial, de classe e gênero, estas lutas estiveram agitando e postulando grandes avanços. Neste seio, o movimento feminista da segunda geração teve grande importância.

*Karen Greco  
Soares*

*Efigênio Pavei  
Carvalho*

---

354

Marcada, principalmente nos Estados Unidos e na França, pela ênfase na denúncia de uma forma geral as diferentes formas de violência e inferiorização as quais mulheres passam na sociedade, o movimento feminista abarcou uma agenda que ia desde o espaço doméstico, a emancipação e ascensão no mercado de trabalho, liberação sexual e as pautas que tensionavam questões de raça e etnia das mulheres. Diferentemente da primeira onda, que tinha como pauta principal o sufrágio (direito ao voto), a segunda onda feminista trouxe uma polissemia ao debate do papel da mulher na sociedade – o que respingou, invariavelmente, nas artes como um todo. Foi um momento crucial:

É comum e quase unânime o entendimento de que o debate feminista da década de 1960 imprimiu um tom mais político à arte produzida até então. Questões ligadas às diferenças culturais, étnicas e de gênero passaram a ser fundamentais, desdobrando-se, inclusive, numa crítica institucional à própria arte que, por sua vez, teve que rever alguns preceitos que por séculos passaram incólumes. Entre esses preceitos cito a hierarquia que alocava as mulheres artistas como inferiores aos homens, tão inferiores a ponto de não merecerem um espaço na história da arte, tão inferiores a ponto de terem seus próprios corpos e imaginário criados e representados sob a ótica masculina (TVARDOVSKAS, 2015, p. 1).

Neste contexto, surgem artistas e críticas de arte que levantam agendas e destacam temas próprios aos desígnios da arte contemporânea e a sua relação com a mulher. São algumas das pautas principais que se elaboram neste âmbito: seja a ausência sistemática de mulheres na história da arte, como é o caso da crítica realizada pelo célebre livro já citado no início deste trabalho de Linda Nochlin, bem como a ausência destas nos circuitos oficiais de arte principalmente nos EUA e na França.

Nesse contexto, surgem obras próprias de um estilo contemporâneo de arte que traduzem o anseio pela retomada de um espaço que historicamente relegou às mulheres o papel secundário. Nessa esteira, já se torna possível investigar uma espécie de poética que passa a atravessar as obras de mulheres na arte contemporânea. Uma ideia de proposta poética que envolve todos esses fatores contextuais e culturais carregados por elementos de uma crítica à hegemonia masculina e inferiorização do feminino. Utilizando-se, portanto, dos pressupostos teórico-metodológicos do conceito de poética, buscamos entender o que ou quais são os elementos que constroem essas obras. Optamos por escolher quatro artistas em quatro períodos para falar de uma ideia de poética feminista. A escolha das obras se dá pela furtividade e relevância dos trabalhos nos espaços formais artísticos, de acordo com especificidades das mudanças das décadas de 1960, 1970, 1980 e 1990.

### **3. Pensando uma poética feminista na arte contemporânea: arte como resistência, ruptura e pensamento crítico**

#### **3.1. Barbara Kruger e o flerte com a comunicação de massa nos anos 1960**

A mudança de a principal metrópole artística passar de Paris para Nova Iorque, nos anos 1960, trouxe novas vanguardas e estilos, marcados principalmente pelo minimalismo e *pop art*. A arte contemporânea, desta forma, explodia neste período com sátiras, denúncias e reivindicação. Como podemos observar: “É fato notório que os anos sessenta trouxeram novas atitudes e novas formas de comportamento, passando pela ideia de formação de uma contracultura” (DENIS, 2000, citado em LESSA, 2008, p. 25).

Nesse contexto de agitação cultural e artística, pode-se dizer que algumas artistas já apresentavam, dentro destas vanguardas, expressões em sua arte que flertavam tanto com o contexto de agitação cultural, quanto com uma produção que trazia ainda outros elementos, para além da contracultura capitalista. Tomaremos como primeiro exemplo e exercício de decifrar uma poética feminista, neste caso, a produção artística de Barbara Kruger.

A artista Barbara Kruger inicia sua produção artística no fim dos anos 60 nos Estados Unidos. Sua obra, em sintonia com o momento político da época – de muitos protestos e manifestações –, teve ao longo das décadas um

trabalho plural e, ao mesmo tempo, unívoco e coerente (Cf. ARRUDA, 2011, p. 389), Krueger foi uma das primeiras artistas que fez uma mescla do que se chamou de arte feminista pós-moderna e arte conceitual (WOLF, 2019).

Inicialmente, Krueger trabalhava como designer para a revista *Mademoiselle* e também escrevia colunas sobre cinema, televisão e música para as revistas *Artforum* e *Real Life Magazine*. O traço, portanto, da cultura massiva da televisão, bem como o *design* perpassam um importante elemento em sua obra:

Karen Greco  
Soares

Efigênio Pavei  
Carvalho

356

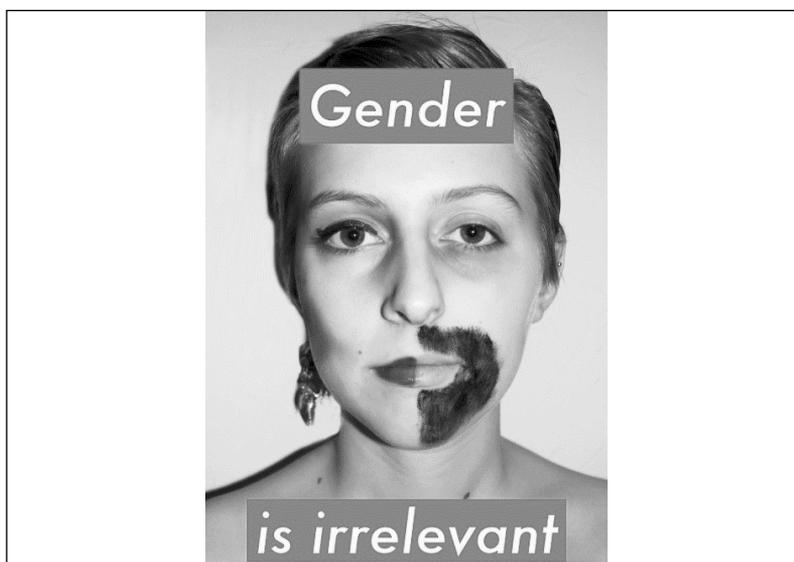


Figura 1 - KRUGER, Barbara. **Untitled (Gender is irrelevant)**. 1989. Foto serigrafia em vinil.

Filha única de uma família de classe média-baixa, de Newark, Nova Jérsei, seu pai era técnico da Shell Oil e sua mãe secretária de uma firma jurídica. Dessa forma, um elemento que perpassa sua obra é o teor marxista. As obras de Krueger possuem um viés muito crítico em relação à sociedade de consumo. Assim, a artista se circunscreve ainda em uma noção marxista de arte, como observa Suzi Gablik:

A estética marxista exige que a arte reproduza as relações sociais, e nos ajude a reconhecer e a mudar a realidade social. A arte [...] deve contar com um público mais amplo, e emitir um juízo crítico sobre os fenômenos da vida. Sua temática deve ser o mundo social (GABLIK, 2004, p. 4).

A obra de Kruger visa a uma relação mais direta com o público, fato reforçado pelo *background* da artista na área do design gráfico, ao inserir a palavra em seus trabalhos, bem como o *layout* típico das propagandas e do *marketing*, intensificando o teor crítico e frontal de sua obra, utilizando meios comuns para a comunicação e propaganda para justamente propagar suas ferrenhas e certeiras críticas à sociedade. Diz Wolf:

Kruger funde a fachada lisa do design gráfico com frases inesperadas, a fim de chamar a atenção do espectador usando a linguagem de publicações contemporâneas, design gráfico ou revistas. Em vez de tentar vender um produto, seus trabalhos visam vender uma idéia ao espectador que pretende instigar uma reconsideração do contexto imediato de alguém (WOLF, 2019).

Poética  
feminista  
na arte  
contemporânea

357

Assim, ela inscreve-se na arte conceitual, apropriando-se de determinado objeto de uso cotidiano, neste caso o *design* e a propaganda. Porém, além destes elementos, Barbara reforça tanto frases que objetificam o corpo feminino e a mulher como um todo, e subvertendo-a, remove as imagens de seus contextos originais dando-lhes novo significado através do uso da palavra crítica.



Figura 2 - KRUGER, Barbara. **Untitled (Your Body Is a Battleground)**. 1989. Foto serigrafia em vinil.

Karen Greco  
Soares

Efigênio Pavei  
Carvalho

---

358

Este é um dos trabalhos mais famosos de Barbara Kruger, em que ela o desenvolve para um protesto sobre os direitos reprodutivos do ano de 1989 em Washington, DC. Seus motivos pictóricos são apreendidos de forma imediata, relacionando-se com o momento em que o movimento feminista se encontrava em sua época, com forte teor de denúncia sobre várias questões relacionadas ao corpo da mulher, sua objetificação na sociedade e como esta deseja subjugar e governar o corpo feminino. Diz Wolf acerca desta obra:

As implicações políticas e sociais do trabalho são evidentes, mas Kruger enfatiza a franqueza de seu sentimento fazendo com que o sujeito olhe diretamente para a frente através da impressão, endereçando francamente ao espectador através do olhar dela e das palavras estampadas no rosto. A mensagem aborda inequivocamente a questão da luta feminista continuada, conectando o corpo físico das espectadoras às condições contemporâneas que exigem o protesto feminista(WOLF, 2019).

A dicotomia, a contradição, o contraste são elementos presentes em sua obra, um indicador da questão do binarismo homem/mulher e a discrepância entre cada socialização. Como fator preponderante de sua narrativa é a forma como a divulgação de suas obras é disruptiva: não as expõe em museus, mas sim, cria pôsteres que são fixados tanto em muros quanto usados em manifestações. Este elemento reforça ainda mais o caráter de denúncia, crítica e contravenção presente na obra desta artista.

É possível perceber, portanto, como um elemento motivador em sua narrativa artística, no caso, a forte relação com a contracultura, bem como traços de *art pop*, que eram vigentes no contexto político e social da época. De maneira semelhante, seu trabalho pontuava uma crítica ao local da mulher na sociedade de consumo vigente, caracterizando dessa forma sua poética alinhada a seu histórico no *design*, bem como suas relações com uma visão crítica marxista.

Pode-se dizer que, tendo em vista os anos 1960, Kruger é uma artista que, por mais que suas produções tenham-se datado nos anos seguintes, é nesta esteira de momento que, com suas vivências, transcreve-as para a arte. Indicadores que denotam uma abordagem feminista em sua obra é a transgressão, o intento de ruptura, principalmente

relacionadas a uma resignificação do corpo feminino – que antes domesticado, agora reclama sua independência. O corpo é um campo de batalha explícito, que carrega todas as questões contextuais à época dos anos 1960 que efervesciam na discussão feminista: a dicotomia homem x mulher, os padrões de gênero e a dualidade/contraste entre os dois universos.

### 3.2. Judy Chicago e os embates do essencialismo nos anos 1970

Nos anos que se sucediam, a partir de 1970, outras artistas, historiadoras, críticas de arte, realizaram importantes feitos para a consolidação do espaço das mulheres nas academias de artes. Judy Chicago, artista e professora, foi uma delas. Filha de um sindicalista americano filiado ao partido comunista dos EUA, Judy, em sua trajetória artística, apresenta influências da formação familiar. A artista liderou o primeiro programa feminista em uma faculdade de artes visuais dos Estados Unidos, em Fresno - Califórnia e, junto de Miriam Schapiro, fundou e dirigiu o primeiro programa de arte feminista na Escola de Arte da Califórnia de Los Angeles.

Em seus intentos e realizações, lutava por um sistema de ensino que incluísse mulheres e uma história da arte que as reconhecesse. Após a saída de sua faculdade, em relatos pessoais, Judy afirma ter encontrado dificuldade para a construção de sua carreira profissional como artista, recebendo rejeição de críticos, colegas artistas e curadores, que consideravam suas obras muito femininas e explícitas: “I learned that if I wanted my work to be taken seriously, the work should not reveal its having been made by a woman” (CHICAGO, 2006, p. 36).

Entretanto, ao longo dos anos, Chicago não se distanciou de uma produção que centralizasse o papel do feminino em suas obras e manteve esta diferença como parte catalisadora do seu fazer artístico. Podemos dizer, então, que a poética de Judy Chicago é marcada e impulsionada por esta centralidade da figura feminina em seus processos de exclusão/reconhecimento nas artes.

Em 1973, ela fundou a “Oficina de Estudos Feministas”, um espaço de exposição para a arte feminista onde as aulas de arte também eram ensinadas. A partir do ano seguinte, ela começou a trabalhar no inenarrável *The Dinner Party* (O Jantar). Construído, portanto, de 1974 a 1979, *The Dinner Party* é considerado até os dias atuais a primeira obra de arte épica feminista.

Karen Greco  
Soares  
Efigênio Pavei  
Carvalho

360

Segundo a própria Judy Chicago, a proposta da obra é “acabar com o contínuo **ciclo de omissão** em que **mulheres** foram colocadas para fora do **registro histórico**” (CHICAGO, 2006, p. 10). Com esta tônica, Judy Chicago cria uma mesa triangular de jantar com lugares dispostos para 39 mulheres. Essas mulheres são 39 nomes de mulheres importantes tanto mitologicamente quanto na história da humanidade: Gaia, Hatshepsut, Safo, Eleanor de Aquitânia, Christine de Pisan, Emily Dickinson e Virginia Woolf, entre outras, são algumas das personagens que têm lugares dispostos na mesa de jantar de Judy Chicago. Cada um dos lugares conta com uma toalha bordada, prato de porcelana em forma de vagina e uma taça de vinho.



Figura 4 - CHICAGO, Judy. **Dinner Party**. (detalhe) 1979. Instalação.

Decoradas para uma mulher homenageada, representam, através de cores diferentes e símbolos, a relevância e singularidade dessas mulheres para a história. Os pratos são elaborados com cerâmica e pintados com formas que indicam o órgão genital feminino e objeto é construído de maneira artesanal, todos bordados por mais de 400 voluntárias e voluntários de diversas partes do mundo. Abaixo da mesa

triangular, o solo é coberto por nomes de outras 999 personalidades históricas mulheres, recriando, em sua totalidade, uma espécie de banquete cerimonial para a mulher. Desde 2007, a obra está permanentemente instalada no Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art no Brooklyn Museum.



Figura 5 - CHICAGO, Judy. *Dinner Party* (detalhe) 1979. Instalação.

*The Dinner Party* ganha particular relevância para a crítica feminista na arte. Ao se utilizar de técnicas como o bordado - que são relegadas à figura do feminino - Judy Chicago transgride o território marcadamente que deveria ser das mulheres e o insere nos grandes circuitos de *mainstream* artísticos. Como marca da construção da artista, está a centralidade do corpo feminino, bem como o reflexo de sua vivência em meio aos intentos de tornar a arte um espaço mais acessível para mulheres.

Entretanto, a obra, na época, causou uma série de críticas, de artistas e críticos de arte que a rejeitaram, postulando que tal representação reduziria a figura da mulher a uma vagina. A obra, inclusive, recebeu uma crítica intensa de vertentes feministas que iriam dizer que a instalação recaía em uma visão essencialista das mulheres, pautada no biológico - confundindo-se com as noções essencializadas de “feminino” (crença em uma identidade sexual inata, fixa, fundamental), de mulher universal (MEAGHER, 2011, p. 305).

Entretanto, a obra é reveladora de como atuou as artes nos anos 1970:

Estéticas feministas da década de 1970 possibilitaram não essencialismos e universalismos, mas a liberação do plano imaginativo da mulher a partir da mobilização do corpo autônomo e reivindicatório dela, da desconstrução de estereótipos, da inovação de técnicas pela incorporação de atividades pouco valorizadas como o bordado e a costura, da utilização de elementos ligados ao cotidiano (BOVENSCHEN, 1985, citado por STUBS, TEIXEIRA-FILHO, GALIANDO, MILIOLI, 2015).

De maneira semelhante, seu processo artístico relaciona-se com uma construção híbrida, que recai em uma poética em que mesclas de objetos distintos se fundem para gerar algo novo:

A arte, como um todo, é um dos aspectos da cultura que mais evidenciam características híbridas. Entre as muitas funções da arte, de estilizar o mundo, de transmitir informações, expressar a cultura de determinado povo ou recriar a sociedade, esta atua como um processo comunicacional prioritário do ser humano (SOARES; MARTINS, 2011, p. 3).

Podemos notar este traço de hibridização de técnicas que transitam entre o hegemônico e o subalterno para, assim, criar uma ruptura. Este traço é notório em *The Dinner Party*, incorporando a sua obra a potência da crítica a centralidade do papel da mulher na história da arte.

Para Canclini apud Becker (2008, p. 41), “o estudo das estruturas internas do mundo artístico, revela conexões centrífugas com a sociedade”, a qual “os mundos da arte são múltiplos, não se separam taxativamente entre si, nem do restante da vida social”. Dessa forma, podemos dizer que este fator de hibridização foi preponderante para a construção da instalação, constituindo elemento chave na poética da obra.

### 3.3. Betye Saar e uma consciência negra em 1980

Nesta esteira de acontecimentos que marcaram a passagem dos anos 1970 para 1980, podemos citar o desenrolar do movimento negro que, concomitante às pautas feministas, ganhou força. A questão do preconceito racial, ainda extremamente fixado nas metrópoles artísticas, foi de

notável relevância para abrir o espectro de discussão e abrangência das artes como um todo. Neste contexto, Betye Saar é uma expoente artista plástica contemporânea que exprime essa mudança na virada da década.

Nascida na Califórnia, a artista cresceu em Pasadena durante os tempos turbulentos da Grande Depressão e, logo como estudante do ensino médio era interessada por artes plásticas, fazendo aulas de arte no Pasadena City College. Recebeu uma bolsa de estudos da Universidade da Califórnia em Los Angeles em 1949 e seguiu estudos de pós-graduação na California State University, em Long Beach.

Em sua atuação, Los Angeles foi uma influência muito importante e fonte de inspiração. Nos anos 60 e 70, a cidade era um caldeirão de feminismo, artes visuais e consciência negra, o que a fez perceber que os grandes artistas da época tinham um poder de converter eventos negativos em oposição e transgressão. Saar coletaria, assim, vários objetos regularmente restaurando-os e consertando-os. A artista começou a coletar figuras afro-americanas estereotipadas da cultura popular e da publicidade da época. Ela as incorporou em colagens e montagens, transformando-as em declarações de protesto político e social.

Em uma de suas obras mais expressivas, *The Liberation of Aunt Jemima*, confrontou os mitos relacionados à famosa personagem feminina afro-americana retratada numa marca de farinha para panqueca.

Poética  
feminista  
na arte  
contemporânea

363



Figura 6 - SAAR, Betye. **The Liberation of Aunt Jemima**. 1972. Escultura e colagem.

Karen Greco  
Soares

Efigênio Pavei  
Carvalho

---

364

Como elementos de sua arte, traz a poética feminista contemporânea uma infinidade de questões que extrapolam as visões da categoria mulher antes retratada: agora flerta com o preconceito racial, o estereótipo e a caricatura que os meios publicitários reincidiam sobre pessoas negras. Ao combinar os fragmentos de suas memórias como mulher negra, fatos históricos com objetos comuns e componentes tecnológicos, seu trabalho, expressa a ressignificação da categoria mulher, em intersecção com o eixo raça, Saar explora uma libertação das mulheres negras, fator preponderante em sua poética.

#### **3.4. Rosana Paulino e uma continuidade dos desafios contemporâneos**

Seguindo esta perspectiva de ressignificação de elementos que tradicionalmente traduzem um preconceito contra a mulher e um estereótipo, a partir dos anos 90, esta característica se reforça: “bordados, pinturas, entre a ressignificação de outros materiais ditos “femininos” voltam a serem produzidos” (FIGUEIREDO, 2016, p. 4), explicita Figueiredo sobre o uso destes materiais e técnicas na produção das artistas. Esta noção é reforçada por Peña quando esta fala acerca da arte feminista latino-americana:

El arte feminista es la resignificación del espacio subalterno, desde el cual las mujeres han expresado su producción artística y cultural para convertirlo en un espacio de subversión política. Por ello, ellas toman el cuerpo como materia prima, herramienta y medio de su arte. También como medio, las artistas feministas han revalorizado las artesanías, manualidades o labores de aguja y, como temas, lo doméstico (PEÑA, 2013, p. 123-124).

Nesse sentido, citamos, por fim, uma artista contemporânea brasileira que traz muito destes elementos em seus trabalhos: Rosana Paulino. Em suas obras discute-se, utilizando inúmeros materiais (dentre os quais o bordado e a costura) o poder que os discursos dominantes da sociedade infligem: seja a misoginia, o racismo e o preconceito de classe (TVARDOVSKAS, 2019, p. 2).

Paulino estica em sua obra mais elementar – Bastidores – fotografias pessoais de mulheres negras em tecido. Sob tais fotografias, ela realiza costuras em pontos extremamente simbólicos: boca, olhos, pescoço e testa, carregando a obra com o peso da subjugação

da mulher negra, trazendo à tona a memória não resolvida da escravidão no Brasil, bem como o silenciamento e o desaparecimento da voz de mulheres negras, seja nas artes como nos espaços públicos como um todo.



Figura 7 - PAULINO, Rosana. **Bastidores**. Foto sobre tecido e linha de costura sobre bastidor de madeira, 1997.

A própria Paulino fala sobre esta série de trabalhos: “o fio que torce, puxa, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurados, fechados para o mundo e, principalmente, para sua condição de mundo” (PAULINO, 1997, citado em TVARDOVSKAS, 2019, p. 7).

Seus trabalhos demonstram, portanto, um forte teor crítico utilizando como técnica os elementos que são impelidos sobre a figura do feminino para subvertê-los, tornando-os potentes obras que apontam a objetivação da mulher e a relação de poder que existe na sociedade relegando as mulheres às atividades tidas como domésticas.

Os motivos pictóricos de Paulino ficam, assim, evidentes em seus trabalhos: o racismo e a violência doméstica. Ademais, os conflitos com o próprio corpo oriundo das pressões para se adequar aos padrões de beleza femininos são temas que aparecem dentre as várias séries de trabalhos que a artista desenvolveu e desenvolve até hoje (Cf. TVARDOVSKAS, 2019, p. 6).

Por uma abordagem diametralmente diferente de Barbara Kruger, por exemplo, Paulino traz o debate para uma esfera muito mais intimista e doméstica, porém essa alteração da forma como a poética se desenvolve não a torna mais fraca ou mais forte, apenas coloca-a no contexto de onde ela nasce, e justamente esta multiplicidade de abordagens que mantém a arte feminista como uma das mais plurais formas de manifestação artística da contemporaneidade. Esta intersecção com o fator raça pode ser associado também à época que, em idos de 1990, o feminismo interseccional já ganhava força e despontava agregando aos trabalhos artísticos, também, marcadores como raça.

## **Considerações finais: para pensar uma poética feminista na arte contemporânea**

O feminismo é um movimento que imprimiu mudanças em diversos setores da sociedade. Um dos locais mais fortemente influenciados foi o setor das artes e, desafortunadamente, é uma das áreas das quais mais se encontra dificuldade de referências de pesquisas. Sejam estas tanto na busca por um olhar na história da arte quanto no entendimento da sua produção contemporânea. Este trabalho objetivou contribuir no preenchimento desta lacuna, longe de estancar qualquer conclusão ou observação definitiva sobre as obras, suas técnicas e todo o constructo da sua elaboração.

Entendemos que o conceito de poética quando resgatado na contemporaneidade pode servir como um vetor de análise que dá conta da pluralidade dos encontros e desencontros da obra com o público, pois vai além de uma análise descritiva e, sim, oferece um acesso mais profundo à obra. Por isso, a poética é um conceito possível para o acesso e a compreensão de obras de arte feministas, pois leva em consideração todo o repertório que serviu de motivação para a produção artística, criando uma relação estreita com o contexto onde ela está inserida.

Na década de 1960 podemos observar as conexões tanto estéticas quanto causais na obra de Barbara Kruger com o contexto da sociedade de consumo em voga, bem como o momento em que o movimento feminista se encontrava. Já nos anos 70, os debates radicais trouxeram a categoria corpo (genitália e órgãos reprodutores femininos) na centralidade da discussão, o que Judy Chicago expressou e entrelaçou de maneira muito forte com a exclusão feminina na história da arte em *The Dinner Party*. A produção artística acompanhou na virada do século, os debates e pautas que surgiam com uma noção de feminismo interseccional, que alinhava outras questões além do corpo, como a raça. Betye Saar é expoente deste período, pois traz uma obra artística marcada pela forte problematização do racismo. Seguindo-se a isso, observamos ramificações para a América Latina, em polos descentralizados de produção artística, como na artista que trazemos como exemplo, Rosana Paulino.

Karen Greco

Soares

Efigênio Pavei

Carvalho

---

366

Percebemos alguns traços em comum nas diferentes obras que elencamos aqui como possibilidade de poéticas feministas:

- Uma rejeição, uma renúncia do papel infringido historicamente nas artes, o caráter de denúncia;
- As obras incorporam o momento que o movimento vive, acompanhando as pautas e a agenda, bem como suas mudanças ao longo das décadas;
- A arte feminista cria novas posições teóricas e novas categorias estéticas a partir da experiência artística da mulher;
- Saindo do papel de musa e indo para o papel de criadora;
- Inserção dos motivos sociais dentro da arte contemporânea;
- A ressignificação de elementos comumente associados a submissão e domesticação da mulher em signos da sua libertação;
- A mescla de técnicas e suportes que não se enquadram em cânones clássicos.

Poética  
feminista  
na arte  
contemporânea

---

367

Por isso, dada a polissemia de referências e visualidades que a arte feminista comporta, o conceito de poética é um potente método tanto de acesso quanto de análise das obras.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRUDA, Lina Alves. **Ativismo artístico**: engajamento político e questões de gênero político e questões de gênero a obra de Barbara Kruger. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v19n2/v19n2a05.pdf>. Acesso em: 01 março 2019.

CHICAGO, Judy. **Throughtheflower** – mystruggle as a womanartist. Authors Lincoln: Choise Press, 2006.

FIGUEIREDO, Catarina Siqueira. **Arte e gênero**: a produção artística de mulheres na formação de professores e professoras de artes visuais. 2016. Disponível em: <http://periodicos.unesc.net/criaredu/article/viewFile/2864/2649>. Acesso em: 20 fevereiro 2019.

LESSA, Laís Quintella Malta. **Pop Art e Propaganda: Uma Relação Interdisciplinar**. Dissertação (Mestrado Educação). Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo: 2008.

MEAGHER, M. **Telling Stories About Feminist Art**. In. *Feminist-Theory* nº 12. 2011.

Karen Greco

Soares

Efigênio Pavei

Carvalho

PEÑA, Julia Antivilo. **ARTE FEMINISTA LATINOAMERICANO: Rupturas de un arte político en laproducción visual**. Tese (Doutorado) Facultad De Filosofia Y Humanidades – Escuela de Postgrado. Universidad de Chile: Santiago, 2013.

---

368

SANTORO, Guilherme. Sobre a estética de Aristóteles. **VISO**. Nº 2. mai-ago/2007. Disponível em: [http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso\\_2\\_FernandoSantoro.pdf](http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_2_FernandoSantoro.pdf). Acesso em: 20 fevereiro 2019.

SIMIONI. **A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX**. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v17n1/v17n1a14>. 2005. Acesso em: 03 Março 2019.

SOARES, Karen Greco; MARTINS, Tiago Costa. **O objeto e lugar híbrido: uma releitura de Dom Quixote na arte**. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/ccomunicacao/article/view/4721/4347>. Acesso em: 05 de Março de 2019.

STUBS, Roberta; TEIXEIRA-FILHO, Fernando Silva; GALINDO, Dolores; MILIOLI, Daniele. **Corpos, subjetivações estéticas e arte e feminismos: passagens na pesquisa em Psicologia**. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/fractal/v27n3/1984-0292-fractal-27-3-0211.pdf>. Acesso em: 05 de Março de 2019.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Pensando uma estética feminista na arte contemporânea: diálogos entre a história e a crítica da arte com o feminismo**. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v26n1/1806-9584-ref-26-01-e50693.pdf>. Acesso em: 01 de Março de 2019.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Tramas feministas na arte contemporânea brasileira e argentina: Rosana Paulino e Claudia Contreras. **Artelogie**, 2013. Disponível em: [http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article\\_PDF/article\\_a246.pdf](http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a246.pdf). Acesso em: 20 de fevereiro de 2019.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Trad. Mayza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

WOLF, Justin. **Barbara Kruger: Visão Geral e Análise do Artista**. 2019. Disponível em: <https://www.theartstory.org/artist-kruger-barbara.htm>. Acesso em: 01 de março de 2019.

Poética  
feminista  
na arte  
contemporânea

---

369

