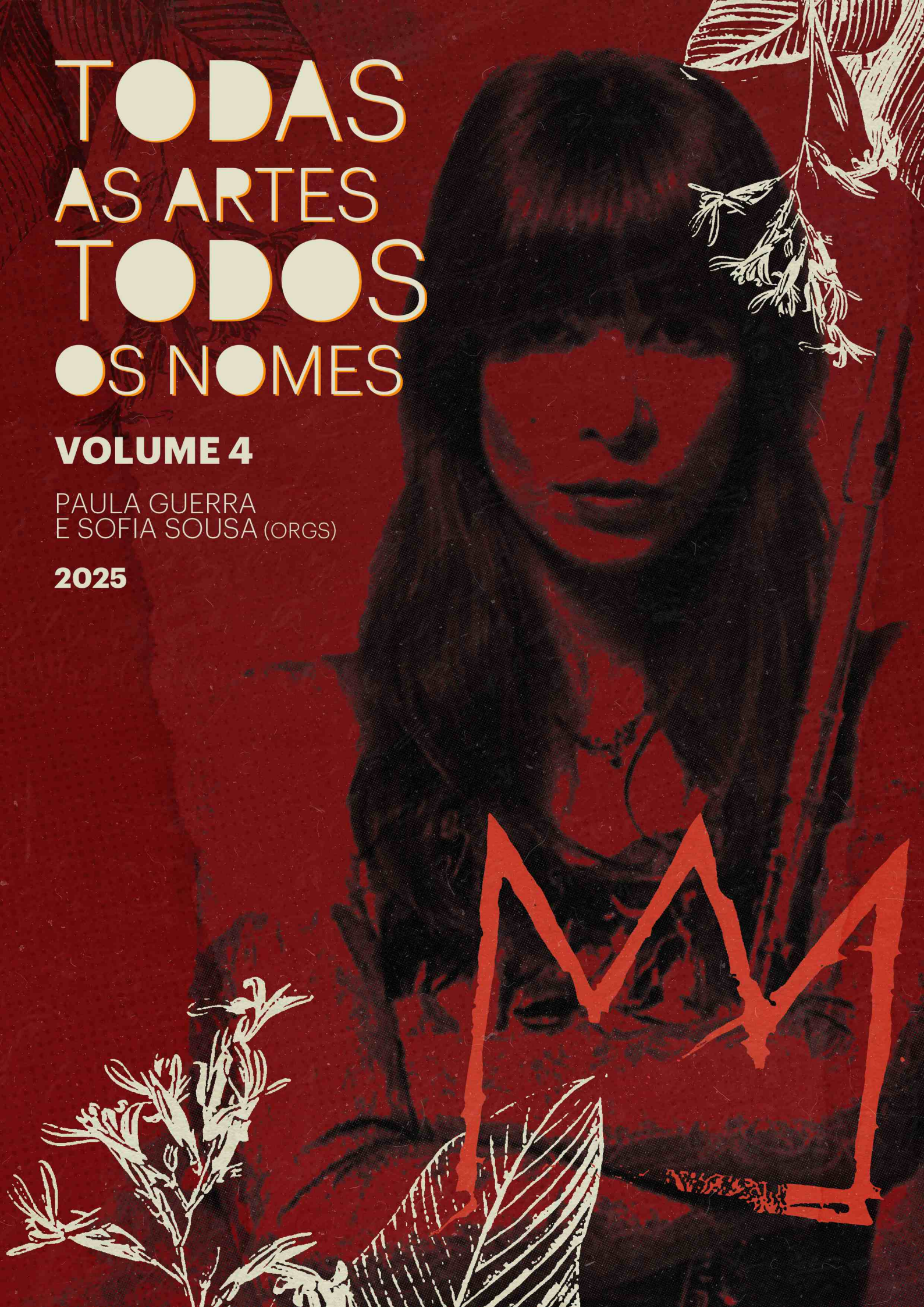


TODAS AS ARTES TODOS OS NOMES

VOLUME 4

PAULA GUERRA
E SOFIA SOUSA (ORGS)

2025





~~Todas as Artes
são os Nomes~~

CAPÍTULO 8



GÊNERO NA ARTE CONTEMPORÂNEA: UMA ANÁLISE DOS DOCUMENTOS DE PROCESSO DA INSTALAÇÃO *THE DINNER PARTY* DA ARTISTA JUDY CHICAGO^[1]

GENDER IN CONTEMPORARY ART: AN ANALYSIS OF THE PROCESS DOCUMENTS OF THE INSTALLATION *THE DINNER PARTY* BY ARTIST JUDY CHICAGO

Fabíola Fraga Nunes, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Giuliano de Miranda, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

José Cirillo, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Resumo

Quando mencionamos obras de arte de grandes dimensões, principalmente expostas em museus mundo afora, é improvável não surgirem o nome da artista Judy Chicago e sua monumental obra *The Dinner Party*. Não obstante as questões já amplamente mencionadas em artigos, em trabalhos a respeito dessa instalação e sua imensa importância no que diz respeito à questão do feminismo, além da homenagem a tantas mulheres com o jantar, essa abordagem ousa se desvincular, ainda que momentaneamente, da situação representativa da homenagem propriamente dita, para mergulhar na concepção desse imenso mosaico artístico que contou com o trabalho de dezenas de profissionais da arte nas suas mais diversas especialidades, assim como, de alguma forma, valorizar esse trabalho hercúleo e recheado de significância, inclusive e principalmente no arcabouço técnico envolvido. *The Dinner Party*, como veremos a seguir, ultrapassa o monopólio artístico de uma só técnica, estabelecendo a democratização em sua realização, assim como o mútuo aprendizado entre os diversos profissionais envolvidos.

Palavras-chave: arte contemporânea, instalação; processo de criação, Judy Chicago, gênero.

^[1] Os autores publicaram outras dimensões analíticas do mesmo objeto no artigo Aspectos processuais da instalação "*The Dinner Party*". *Trama Interdisciplinar*. São Paulo, v. 15, n. 1, p. 142-157, jan./jun. 2024. <https://doi.org/10.5935/2177-5672/trama.v15n1p142-157>

Abstract

When we mention large works of art, mainly exhibited in museums around the world, it is unlikely that the name of the artist Judy Chicago and her monumental work *The dinner party* will come up. Despite the issues already widely mentioned in articles, in works about this installation and its immense importance with regard to the issue of feminism, in addition to honoring so many women with dinner, this approach dares to detach itself, even if momentarily, from the representative situation of the homage itself, to delve into the conception of this immense artistic mosaic that featured the work of dozens of art professionals in their most diverse specialties, as well as, in some way, to assess the value of this herculean work, filled with significance, including and mainly in the technical framework involved. The dinner party, as we will see below,

goes beyond the artistic monopoly of a single technique, establishing democratization in its realization, as well as mutual learning between the various professionals involved.

Keywords: contemporary art, installation, creation process, Judy Chicago, gender.

1. Introdução

A obra *The Dinner Party* (1974-1979), de Judy Chicago é um marco na arte dos anos de 1970, não apenas por dar visibilidade a processos artísticos que estavam subjugados aos novos procedimentos contemporâneos. Retomar o fazer artesanal de bordados, o trabalho de modelagem, queima e esmaltação cerâmicos era lembrar o papel histórico desses procedimentos, assim como resgatar um dos principais valores da Bauhaus, entre eles, a coabitação de fazeres manuais com a alta tecnologia daquele momento histórico. *The Dinner Party* vai ao encontro dessa filosofia e resgata, ou pelo menos evidencia, que esses procedimentos e técnicas ancestrais eram matéria criativa na arte contemporânea.

O espetacular dessa obra está solidificado no seu papel - em especial na década de 1970, mas com desdobramentos posteriores -, no contexto das discussões sobre o lugar do feminino nas artes visuais. Nisto, encontramos novamente outros cruzamentos com a escola alemã: a Bauhaus foi a primeira escola de artes no século XX a criar um atelier/oficina conduzida por e com mulheres, a Oficina de Tecelagem que rendeu nomes inesquecíveis para a arte da década de 1970 e seguintes. Nomes como Anni Albers, Gunta Stölzl, Marianne

Brandt, Gertrud Arndt, entre outras. Mas, destacamos Margarete Heymann, que rompe com o sexismo naquela escola vanguardista e consegue um lugar na oficina de cerâmica, fora da de tecelagem criada para abrigar o feminino artístico, ou o “sexo frágil”. Heymann, de maneira percursora, rompe com as estruturas impostas às mulheres de sua época ao abrir um novo caminho, não apenas com a retomada dos fazeres da argila e da esmaltação, mas também ao promover uma ruptura, aos 21 anos, com a bolha criada por Gropius, demarcando, ainda nos anos de 1930, o lugar da mulher numa história da arte contemporânea que estava sendo escrita.

Retomar os anos de 1930 e a ação das mulheres na Bauhaus é importante neste texto para entendermos os anos de 1970 e o fortalecimento do movimento feminista na arte. Mas, é fundamental compreender que esse processo de dar visibilidade e equidade ao trabalho das mulheres na arte é uma ação contínua que vai se reverberando no tempo. Heymann se torna importante quando recortamos nosso objeto de debate aqui na obra de Judy Chicago, porque é a materialidade da cerâmica incorporando-se nas reflexões de uma arte que pretende ser de vanguarda.

Repensar o lugar da mulher na arte certamente aparenta ser um tema de profunda preocupação para alguns pesquisadores da história da arte contemporânea, já que, essa história tem sido escrita por e quase exclusivamente com foco nos homens, tendo em vista o fato de, na grande maioria dos livros, a abordagem por muito tempo foi de uma arte ou um fazer artístico sexista, que parece pretender apagar expressivas contribuições como as de Artemisia Gentileschi, pintora barroca que, vítima de abuso sexual por parte de um amigo de seu pai, se vinga por meio de suas pinturas; pinturas estas que introduzem um novo olhar: o feminino. Embora sua obra tenha caído em esquecimento nos meados do século XVII, a segunda metade do século XX a resgatou, tornando-a uma espécie de ícone do movimento pela igualdade de direitos entre homens e mulheres.

2. A arte contemporânea e a necessidade de resgate da memória das mulheres na história da arte

A segunda metade do século XX é marcada pela deglutição das reflexões provocadas pela obra e pelo pensamento de Duchamp, a partir dos anos de 1920. A arte contemporânea – demarcada pelos movimentos artísticos posteriores ao ano de 1960, para além desse impacto duchampiano, sofreu um determinante impacto do advento do feminismo na década de 1970 (abrimos uma pausa aqui para pontuar que mesmo o lugar do homem artista, nesse caso, era atravessado por um alter ego feminino, ele mesmo se deixou fotografar e assinou obras como Rose Selavy. O mundo historicizado das artes visuais, até a modernidade, era predominantemente masculino, mesmo que não sejam raras as contribuições das mulheres artistas no decorrer da história da arte, seja na sua produção ou ainda na sua veiculação (lembrar aqui de Artemisia, Camille Claudel, ou Goncharova, as mulheres da Bauhaus, Gertrud Stein ou ainda Frida Kahlo). Artistas e ativistas feministas são as principais responsáveis por toda uma rede de relações e reflexões que se desencadeiam a partir desse período. Em 1971, já era evidente que essa situação não mais permanecia sendo debatida nas alcovas do conhecimento acadêmico, no caso, norte-americano. Segundo Archer, ao tratar sobre o universo da arte contemporânea,

O conselho de artistas mulheres de Los Angeles lançou uma declaração ressaltando que nos últimos dez anos, dos setecentos e treze artistas expositores em mostras coletivas no Museu do Condado de Los Angeles, apenas vinte e nove eram mulheres, e das cinquenta e três mostras individuais, uma apenas realizada por mulher (Archer, 2001, p. 124).

Mas, esse debate acadêmico ganha força com mulheres que começam a demarcar a campo teórico da arte. No mesmo ano apontado por Archer, Linda Nochlin publicou um ensaio com essa questão, com o título de: *Por que não houve grandes mulheres artistas?* Nesse texto, ela aponta questões que impediam o acesso de mulheres ao sistema das artes, incluindo aí as condições de formação, as restrições e o reducionismo de uma estética que se pretendia feminina. Foram várias as indagações, principalmente tentando reverter o fato de a linguagem da história e da crítica da arte não reconhecer a produção feminina – fato que se repetia ao longo dos séculos, pois as obras iniciais de Artemisia Gentileschi foram atribuídas a seu pai, como se o sistema dissesse que uma mulher nunca teria aquela qualidade estética..

O feminismo pretendia dar continuidade à uma discussão, um debate sobre o lugar da mulher na arte, porém sem entrar no jogo da divisão natureza/cultura. Surge então uma série de iniciativas a fim de reverter essa situação. Uma das primordiais, foi o resgate histórico e, posteriormente, o reexame e críticas às formas de julgamento e por último, uma maneira de relacionar a atividade arte ao conjunto de ideias denominado feminismo, agindo reciprocamente. Essa investigação partiu da localização na história, em especial da arte, de mulheres cujos trabalhos tinham sido atribuídos a homens. Varreram-se os depósitos de museus para devolver a essas mulheres o que lhes fora arbitrariamente abstraído:

Todos aqueles trabalhos feitos por mulheres tinham sido ali relegados porque se havia julgado que não tinham qualidade suficiente para permanecer em exposição permanente, ou porque não seriam adequadamente representativos (Archer, 2001, p. 126).

Archer aqui reforça nossa afirmativa de que já no século XVII, mulheres como Artemisia eram subjugadas e anuladas, tendo sua obra uma autoria masculinizada para integrar o sistema da arte em curso. Quadro, voltamos a frisar, que terá nas décadas finais do século XX uma mudança – não afirmaremos que uma reviravolta, pois os dias atuais ainda são perversos com a equidade ente a visibilidade masculina e feminina no sistema das artes: ainda é fantástico o embate que as artistas mulheres enfrentam. Ao mesmo tempo em que Nochlin coloca seu novo ponto de vista, na década de 1970, nos museus e academias, em especial na América do Norte, as mulheres artistas protestavam buscando direitos e igualdade. Organizaram-se e montaram suas próprias exposições, gerando aulas de arte autônomas e gerenciando galerias de exposição. As artistas de performance, com o seu próprio corpo demonstravam sua autoafirmação e determinação. Nas atuações, causavam danos físicos expondo as tensões psíquicas geradas por uma postura social patriarcal de poder.

Nesse caminhar investigativo sobre o lugar da mulher na arte contemporânea, uma artista em especial transforma esse recurso em obra, evidenciando uma tendência do seu projeto poético: o encontro do lugar do feminino na produção contemporânea nas artes visuais. Judy Chicago é uma artista que levou e leva, para sua obra o debate sobre gênero. Seu primeiro grande trabalho com essa abordagem, claramente norteador do seu processo criador, ficou mundialmente conhecido como *The Dinner Party*, ou *O Jantar*, “uma história simbólica das relações e lutas das mulheres” (Archer, 2001, p. 126).

3. *The Dinner Party*: tendências e intencionalidades do processo criativo de Judy Chicago

Judy Chicago é uma artista feminista, autora, escritora e educadora. Pode-se dizer que uma intelectual cuja carreira começou a mais de cinco décadas. A primeira atitude feminista em sua trajetória – e que vai determinar seu percurso criador -, foi renunciar ao seu sobrenome, herdado do pai, Judy Gerowitz: artisticamente passa a ser conhecida, e reconhecida, como Judy Chicago, adotando – aos modos antigos dos gênios da arte, o nome da cidade natal como sobrenome. Este foi um ato político e simbólico que se propunha a desconstruir uma marca do patriarcado que carregava consigo pelo sobrenome herdado de seu pai; identifica-se pela cidade natal e não por sua herança patriarcal. Com sua colaboradora e colega Miriam Schapiro, fundou o programa de Arte Feminista, no *Califórnia Institute for the Arts*. Iniciou sua trajetória nas artes como pintora, fez obras atmosféricas (fumaça colorida), demonstrando sua preocupação com o ambiente e com a luz. Essa intencionalidade vai guiar seu trabalho na Universidade da Califórnia, onde pertencia a um grupo de artistas engajadas com novas ideias em torno do feminino. Juntas vão desenvolver um conjunto de atividades e obras baseadas nessa experiência feminina. Segundo Senna (2017),

Junto com suas alunas e colegas professoras desenvolveram performances, instalações e criaram imagens baseadas na experiência feminina (sexualidade, papéis sociais, violência doméstica, subjetividades, etc.). “Womanhouse” (1971) e “Through the flower” (1973) são produções do período que referenciaram o projeto, permitindo ao grupo experimentar arte colaborativa, imersões, forjar uma nova iconologia de representação, como a iconologia da vagina, rastrear a história de suas antecessoras. Enfim, desafiaram as hierarquias institucionais masculinas, para construir uma genealogia do feminino, que *Dinner Party* procura visibilizar (Senna, 2017, p. 02).

Como podemos ver nesse trecho de Senna, a obra de Judy Chicago vai direcionando-se intencionalmente para um discurso poético centrado nas causas feministas dos anos de 1970, transformadas por meio da visualidade das artes. Nasce nesse meio, entre os anos de 1974 e 1979, essa que é uma das mais espetaculares obras desta artista. *The Dinner Party*. Assim, Judy Chicago tem uma tendência ativista, de cunho feminista que revela a intencionalidade desta mulher que convoca toda a história da humanidade, das mulheres silenciadas e apagadas que construíram, muitas vezes com as próprias vidas, as diferentes culturas no mundo até os anos de 1970.



Figura 1: Instalação *The Dinner Party* no Centro de Arte Feminista Museu Elizabeth Sacler no Brooklyn Museum
Fonte: Chicago (2007).

Judy Chicago começou a pensar em “O Jantar” no final da década de 1960. Nesse período, não havia programas de estudos de mulheres, nem no curso de história. Eram praticamente inexistentes mulheres conduzindo igrejas ou outras instituições sociais determinantes das práticas sociais. Os livros, cursos que examinavam a história das mulheres na arte inexistiam, nem mesmo qualquer biografia sobre mulheres artistas contemporâneas de expressão, como Frida Kahlo. Trazer essas mulheres ao universo da arte, resgatar suas histórias e produções artísticas, seria uma longa estrada, mas heroica e importante. Essa atitude foi vital para o processo de idealização e construção da obra “*The dinner party* (O Jantar)”. Essa foi sua obra mais politizada e socializada, sendo a de maior dimensão e proporção. Imaginar o processo de criação e realização de uma obra tão grandiosa como *The dinner party* (Figura 1) significa, entre outras coisas, identificar, dentro dela, as diversas vertentes artísticas ali presentes, e são inúmeras. Estamos falando de desenho, pintura, escultura, azulejaria, porcelanato, fotografia, além de bordado, costura, crochê e outros.

Nesse sentido, Judy Chicago percebeu a necessidade de não só dominar de alguma forma essas técnicas, mas também convidar especialistas nessas diversas formas do fazer artístico para execução do trabalho, no que se configuraria num mosaico técnico artístico, constituído por mais de 400 pessoas e instituições diversas que foram homenageadas no livro (Figura 2) *The dinner party: from creation to preservation*, em que a artista relata todo o processo de criação da obra/instalação.

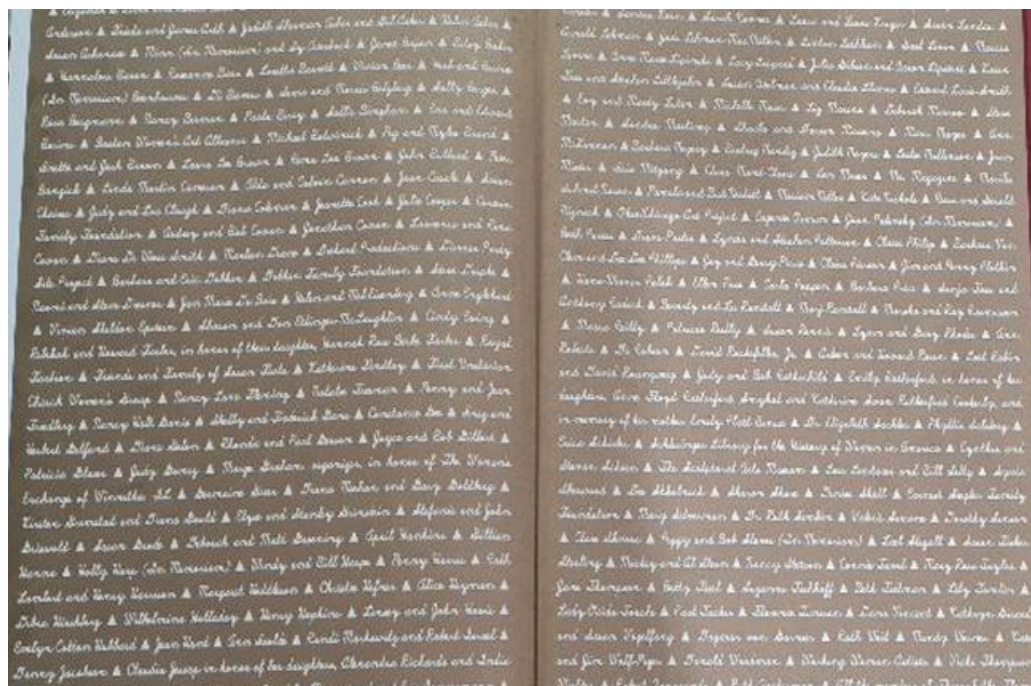


Figura 2: Parte interna do livro *The Dinner Party: from creation to preservation*, de Judy Chicago, com nomes de pessoas e instituições que ajudaram na obra
 Fonte: Chicago (2007).

Para uma obra dessa magnitude, foram vários os colaboradores, pessoas e instituições que tornaram viável a sua produção e apresentação; nomes que Judy Chicago faz de eternizar no livro criado para a preservação da memória da obra. São inúmeros os registros fotográficos em que a artista aparece em verdadeiras oficinas ministradas por alunos, ou seja, ela estava aprendendo técnicas artísticas, específicas a cada vertente determinada. Não foram poucas as iniciativas da artista em adquirir algum domínio sobre determinada técnica, à medida que, a despeito da colaboração de profissionais especialistas no trabalho, participava ativamente em tudo, inclusive na execução. Um dos objetivos da artista nessa concepção múltipla de técnicas artísticas utilizadas para construção de sua obra nos remete à intencionalidade, entre outras coisas, de imprimir um caráter democrático e abrangente no que diz respeito ao significado da obra, na qual não há prevalência de nenhum fazer artístico sobre o outro, o que se pode aferir é um compartilhamento ou, sendo mais ousado, uma simbiose entre todos.

Artes até então consideradas de “menor” envergadura como a cerâmica e a porcelana, nesse contexto, protagonizam o cenário como “iguais”, correspondentes. É importante adentrarmos na dinâmica de trabalho no período da construção de *The Dinner Party* para que possamos imaginar, e apenas isso, a grandiosidade do feito. Uma instalação realizada ao longo de 10 anos com a finalidade de resgatar ou pelo menos visibilizar a história de 1039 mulheres, em sua grande maioria apagadas pelos livros tradicionais, que versam sobre História Geral da Arte em escala mundial. Para tantas técnicas artísticas empregadas na obra, foram desenvolvidas diversas oficinas, tais como, tapeçaria, cerâmica, pintura, bordado.

Foram anos de trabalho e pesquisas diárias envolvendo muitas pessoas de diversas regiões e países, assim como especialistas em determinadas técnicas artísticas, nem sempre acessíveis, nem sempre à disposição. O exercício diário de procurar a melhor perspectiva do fazer e a incontestável busca da excelência técnica caracterizam esse trabalho de maneira definitiva. Não se pode pensar em *The dinner party* sem aquilatar a inimaginável odisseia pela qualidade final, pelo zelo destinado ao cuidado técnico, pela fidedignidade às técnicas utilizadas, uma maratona exaustiva e minuciosamente concluída.



Figura 3: Abertura da exposição em San Francisco, no Museum of Modern Art, em 1979 e Grupo central da obra *The Dinner Party* na estreia da exposição

Fonte: Chicago (2007).

Desde a sua apresentação ao público em 1979 (Figura 3), a obra icônica da artista Judy Chicago sempre esteve nos holofotes da crítica mundial como uma “ode ao feminismo”, “revolução artística no universo feminino”, entre outros aspectos.

Ad Reinhardt afirmou que a arte não tem conexão com a realidade cotidiana que sua única preocupação são as questões formais da linha e de cor. No entanto, na esfera das artes visuais, um assemblage eclético, politicamente engajado—como a instalação O Jantar, de Judy Chicago—, procura romper com ênfase as limitações do dogma modernista de Reinhardt. (Dempsey, 2005, p. 269)

Isto posto, vale a pena tráfegar por uma valorização diversa ao da importância feminista da obra, ao simbolismo do trabalho, estamos falando da confecção, do fazer, do arcabouço técnico artístico utilizado nesse trabalho, tão menosprezado ao longo do tempo, até mesmo pela imponência da significação feminina do trabalho, porém não menos importante.

4. A labuta pela obra: caminhos em percurso criativo

A labuta diária envolvendo muitas pessoas, como já mencionado, sinaliza-nos para a complexidade e diversidade de técnicas artísticas aplicadas nesse contexto, transformando, de alguma forma, um trabalho autoral numa obra coletiva. Não se trata de supressão do protagonismo da autora, tampouco de divisão de responsabilidades pela ideia; aqui tratamos da realização, do fazer. Importantes e inúmeras possibilidades de realização do “jantar” foram apresentadas, testadas e, em grande medida, utilizadas. Esse inimaginável cenário de possibilidades proporcionado por Judy na realização de sua obra parece transcender ao “recado” inicial do trabalho. Na verdade, podemos pensar que *The dinner party* “liberta”, de alguma maneira, as amarras das “subartes” e as coloca num patamar pouco visto anteriormente.



Figura 4: Leonard Skuro a balançar/moldar mecanicamente o prato no Estúdio de cerâmica (1976/77)

Fonte: Chicago (2007).

Correndo o risco de cometermos ocasionais injustiças históricas, decidimos citar Diane Gelon como personagem emblemática e representativa do complexo arquétipo estabelecido para confecção do “jantar”. Então estudante de História da Arte em 1974, “embarcou” no projeto de maneira voluntária e teve papel fundamental na pesquisa da artista em relação às mulheres a serem homenageadas. Acabou se transformando na administradora do que viria a ser o projeto *The dinner party*. Assim como Diane, outros especialistas juntaram-se ao projeto colaborando com o aprendizado e aprimoramento em diversas técnicas artísticas e artesanais, como as em porcelana japonesa, modelagens, bordados, costuras e outras. Judy envolveu um grande número de profissionais e voluntários nessa empreitada ativista. Ainda sobre porcelanas, vale ressaltar a assistência de Leonard Skuro, ceramista conceituado da Universidade da Califórnia de Los Angeles (UCLA). A partir da colaboração de Leonard, foi aberto um núcleo de cerâmica (Figura 4), especificamente para as abordagens dessa vertente no projeto, apenas mais um vetor desse trabalho gigantesco. Outra técnica utilizada e que fugia ao conhecimento de Judy era o bordado. Nesse aspecto específico, mais uma artista se junta ao grupo para, de alguma forma, ressignificar a técnica da costura/bordado (Figura 5) como algo muito além do artesanal, o que viria a se confirmar pelo custo das máquinas bordadeiras e pela qualidade de sua produção.



Figura 5: Aula de bordado eclesiástico e projetando a toalha da deusa primordial Los Angeles (1976/77)
Fonte: Chicago (2007).

Ao longo do trabalho, inúmeros *expertises* em seus ofícios passaram pelo “jantar”, deixando sua marca indelével ao processo criativo. A artista faz ainda questão de mencionar o lendário tecelão francês Jean Pierre Lá Rochette que proporcionou o aprendizado e a utilização da técnica Aubusson de produção de tapetes. A tecelagem da fábrica de Aubusson (França) produziu algumas das melhores tapeçarias já feitas para os *banners* da obra *The Dinner Party*.

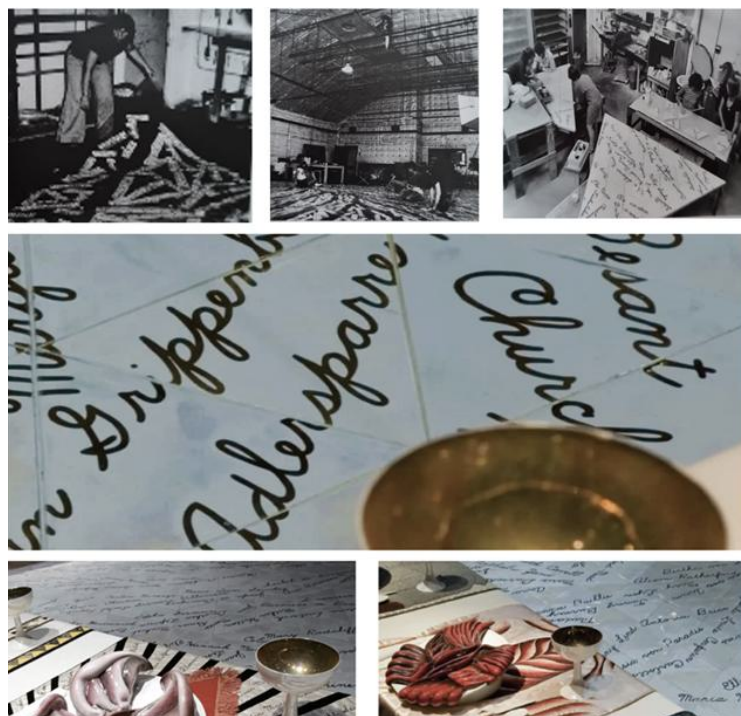


Figura 6: Equipe pintando os nomes nos azulejos do assoalho e Judy Chicago supervisionando a montagem do protótipo para o assoalho
Fonte: Chicago (2007).

O assoalho de cerâmica produzida e pintada no ateliê da Judy era composto por 2.034 azulejos em formato triangular (Figura 6), de cerâmica esmaltada, formando um grande triângulo onde 999 nomes de mulheres foram escritos com tinta de ouro. Por conta do formato triangular, adotaram-se formas especiais de gesso para fundição da argila líquida, conhecida como barbotina, o que foi confeccionado unitariamente. “Sobre a mesa coberta por uma grande toalha de seda, toalhas bordadas foram postas, elas tinham 30 polegadas (76,2 cm) de largura e 51 polegadas (129,5 cm) de comprimento” (Chicago, 2007, p. 19). O nome da mulher representada na toalha era bordado com fio (linha) de ouro contornado com ouro metálico, sendo a primeira letra iluminada, bem destacada e caprichosamente costurada. O formato triangular reafirma a identidade feminina e rejeita a hegemonia masculina. Outro fato é a disposição dos pratos de maneira igualitária, numa mesa triangular, de modo a permitir a distribuição hierárquica de forma homogênea.

Os pratos (Figura 7) foram projetados considerando o que era identitário de cada uma das mulheres representadas; sendo depois modelados em forma bidimensional e às vezes tridimensional, e esses formatos nos remetiam ao órgão genital feminino. Porém, segundo a artista, inicialmente ela pretendia ter como símbolo de libertação a borboleta, fundir essa imagem com uma forma de vulva ou vaginal, não era sua intenção “reduzir” as mulheres às suas partes genitais (como sugerido por muitos críticos).



Figura 7: Estudo e execução do prato de Virginia Woolf, 1978

Fonte: Brookling Museum.

Lentamente, cada uma das mulheres pinçadas da história da humanidade ia ganhando seu lugar no banquete. A obra pretendia fazer um looping no tempo e coloca-las todas em um mesmo local, em um mesmo tempo histórico. Eram deusas, rainhas, musas, pensadoras, mulheres artistas e heroínas esquecidas pela história contada pelo prisma masculino. Este simbólico banquete reúne 1038 mulheres, 39 delas na mesa triangular, com um prato especial de seus atributos femininos e ativistas; as demais 999 estão presentes eternizadas por meio de seus nomes gravados nos ladrilhos esmaltados que formam o piso da obra. Um Piso de Heranças (Heritage Floor).



Figura 8: Detalhe da obra. Em foco o lugar de Virginia Woolf e Georgia O’Keeffe

Fonte: Chicago (2007).

Na obra (Figura 8), a instalação *The Dinner Party*, há uma estrutura central, uma mesa triangular dividida por três lados/asas, onde 13 pratos de 35,6 cm de diâmetro foram dispostos cada agrupamento de 13, nos 3 lados/asas, enfileirados, compondo um total de 39 pratos dispostos em cima da mesa triangular. Esses pratos de porcelana japonesa possuíam uma superfície vidrada extremamente resistente, e sendo cada prato a representação de uma mulher ou do feminino nesse jantar. Cada asa/lateral representava um período histórico (asa um: da pré-história a civilização Romana, asa dois: do cristianismo à reforma protestante, asa três: da Revolução Americana à Revolução das Mulheres).

Todo o triângulo da mesa era coberto por uma toalha de seda, e, em cada lugar, havia uma toalha bordada com fios de ouro e algumas linhas artesanais rústicas com grafia e forma relacionadas com a “convidada”. Já os pratos eram de porcelana com variadas técnicas de modelagem realizadas por uma equipe experiente em cerâmica, em que as imagens pintadas refletiam as realizações das mulheres. Foram 1.038 mulheres homenageadas, 39 na mesa triangular e 999 nomes inscritos no assoalho suspenso. As mulheres cujos nomes estavam inscritos no assoalho possuíam afinidades históricas representativas com as 39 da mesa.

5. O “jantar” e suas várias significações

The Dinner Part é uma obra complexa que compreende não apenas o objeto artístico em si, mas também um conjunto de outros produtos, como o livro e o filme, que permitem que boa parte da pesquisa e dos trabalhos durante sua execução sejam compartilhados. Uma forma de corroborar o lugar dessas mulheres evocadas na obra para unirem-se em defesa de um sistema da arte mais igualitário e menos sexista. Mas seu impacto não foi inicialmente compreendido por este mesmo sistema. Se de um lado essa obra inscreve sua autora, definitivamente, no campo da produção contemporânea da arte, também coroa seu ativismo feminista e provoca vários debates e desdobramentos; de outro lado é uma obra que sofreu muito até ser realmente entendida. A obra é um dos mais importantes símbolos da luta feminina para reconhecimento da qualidade estética, formal e técnica da produção feminina. Podemos considerar que esta é uma das primeiras obras feministas mais importantes da história da arte e, obviamente, a tornou alvo de críticas de todos os modos, sejam no sentido de ovacionar ou de depreciar a obra – ou mesmo o seu conteúdo.

Existe um debate estabelecido (entre tantos) a respeito da obra *The Dinner Party* que diz respeito aos objetivos dessa criação, como se isso fosse possível. Uma obra dessa magnitude pode, a princípio, obedecer a critérios predeterminados no que diz respeito à sua trajetória e a supostos dogmas ou paradigmas que pretenda confrontar. Ao escolher a forma triangular, Chicago elimina a possibilidade de uma hierarquia mais explícita entre lados e cabeceira da mesa, lugar tradicionalmente masculino. Também ao escolher 39 mulheres, instaladas 13 em cada lado desse triângulo, podemos pensar que ele alude a um outro jantar com 13 personagens: a Santa Ceia. Não podemos afirmar que a intencionalidade de Chicago foi explícita ao escolher especialmente este número, mas certamente essa nova “ceia” é para as mulheres que se tornaram história, mesmo que escondidas por trás de uma narrativa sexista e excludente. Porém, essa obra tem vida própria, não se submete a diretrizes nem mesmo da própria criadora. O objeto artístico, para além do inanimado, toma as rédeas do próprio itinerário sem amarras ou concepções preestabelecidas.

Não obstante às opiniões em contrário e com a devida vênia, aferimos que, em hipótese alguma e em nenhum momento, a criação e a concepção da obra *The dinner party* estiveram em xeque. Ainda que de fundamental importância para a construção e finalização do trabalho em si, a participação de uma infinidade de profissionais da arte nesse trabalho reside num lugar absolutamente distante do artista/criador.

Sobre Judy Chicago, a artista criadora, recaíram todos os questionamentos, todas as críticas e desconfianças inerentes à época e ao conceito de sua criação. Judy Chicago, nessa obra, amplia o conceito de autoria, de colaboratividade e instaura uma resposta para quem pergunta se o projeto ou a execução separada em colaboração compromete a autoria da obra. *The Dinner Party* supera esse debate em seu próprio tema: o grande jantar, em que a anfitriã convoca e convida colaboradores para que a grande ceia seja servida. Estava posta a mesa, e exposta a vulnerabilidade de um mundo pensado e estruturado em apenas uma versão masculinizada da história.

Tudo isto que a obra aciona não foi capaz de fazê-la ser incorporada pelo sistema. Ele resistiu e mesmo após ganhar o mundo e as galerias de arte da Europa, foi nos ombros de Judy Chicago que sobre caiu a chamada falta de “moradia” da obra, ou seja, em função da grandiosidade do trabalho, não se encontrava um lugar que pudesse abrigá-lo. A Ceia de Mulheres não cabia em lugares da arte estabelecidos em um sistema sexista. Isso veio a ser resolvido com a decisão de abrigar permanente o trabalho no Brooklyn Museum, no Centro Elizabeth A. Sackler da Arte Feminista, no bairro do Brooklyn em Nova York (EUA).

6. Considerações finais

The Dinner Party não é o primeiro trabalho feminista, se lembrarmos de Artemisia e sua pintura degolando um general, entendemos que esse ativismo feminino trafega pela nossa história; entra no berço revolucionário das vanguardas artísticas do século XX com mulheres dadaístas, como a norte-americana da Califórnia, Beatrice Wood (1893-1998); ou a alemã Hannah Höch (1889-1978); ou a própria Suzanne Duchamp (1889-1963), ofuscada pelo nome do irmão; ou ainda a tcheca Toyen (1902-1980); entre muitas outras que nas décadas iniciais do século XX se entregavam a um fazer artístico vanguardista, mas que nossa história tenta omitir suas participações no caminho que levou Judy Chicago a produzir e ter visibilidade tanto da sua obra como de seu lugar como artista.

O trabalho de Judy Chicago foi considerado pela crítica norte-americana como inovador, vindo, aparentemente, romper com as convenções artísticas culturais de sua época. Seguiu o caminho de Artemisia e das pioneiras vanguardistas do início do século, somando-se às pioneiras na definição ampliada da arte, tendo um papel expressivo na criação e reflexão sobre o mundo contemporâneo das artes visuais, assim como no lugar da mulher socialmente instituída como tal.

A exposição pública da obra, em diversas montagens, assim como os vários livros, artigos e críticas escritos sobre a instalação, trouxeram, para além dos círculos fechados, a discussão do papel e da relevância do trabalho feminino na Arte – não se poderia esperar outra coisa do debate da contemporaneidade, que prima pela diversidade, a pluralidade, e o multiculturalismo. (Cirillo & Nunes, 2008, p. 161)

O suposto esgotamento de uma obra como objeto de estudo, por mais amplitude e divulgação que possa ter alcançado, parece-nos uma premissa frágil. Mesmo porque desdobramentos se dão desde a obra de Chicago. A obra *The dinner party*, a despeito das incontáveis abordagens a que foi submetida, assim como inúmeras pesquisas feitas por entidades as mais diversas e estudiosos ao longo de décadas, estará sempre em construção. O efeito transformador que confere a quem a contempla, de certa forma, também a torna maleável, móvel e constantemente renovada. A artista se torna refém de sua própria produção na medida em que comparações com projetos futuros são inevitáveis, assim como inadequados. Porém, é um fato que está e continuará presente. Obviamente compete ao “jantar” e à sua idealizadora a também difícil tarefa de avançar, seguir, ainda que nos trilhos já construídos. Esperamos que as artistas mulheres contemporâneas tenham a entrega e a força vital necessária para dar visibilidade não apenas a si, mas a todo um coletivo de mulheres que continuam sendo silenciadas no mundo da arte. O sistema persiste, cabe a cada um de nós buscar um mundo em que homens e mulheres sejam simplesmente felizes em espaços compartilhados e vivenciados de modo harmonioso e plural

Agradecimentos

Nossos Agradecimentos à Universidade Federal do Espírito Santo, ao LEENA, a FAPES, a CAPES e ao CNPQ pelo apoio constante no desenvolvimento dessas pesquisas.

Referências Bibliográficas

- Abu-Lughod, L. (1991). Writing against culture. In R. Fox (Ed.). *Recapturing anthropology* (pp. 137-162). School of American Research.
- Alves, C. A. (2015). Acessibilidade cultural: A criação de outros modos de ver e não ver no espaço do museu. *Revista Fórum* (32), 38-50.
- Alves, C. A. (2020). *Museus para igualdade, diversidade e inclusão*. Conferência apresentada na Semana Nacional de Museus, Museu da Vida / Fiocruz, São Paulo.
- Alves, J. F. (2009). Deficiência visual e fotografia: O olhar pelo som, pelo tato e pela palavra alheia. In *Anais do 5º Congresso Brasileiro Multidisciplinar de Educação Especial*, Universidade Estadual de Londrina.
- Amado, J. (2007). *Manual de investigação qualitativa em educação* (3ª ed.). Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Archer, M. (2001). *Arte contemporânea: Uma história concisa*. Martins Fontes.
- Barbeiro, T. (2016). *Saiba como fotógrafo cego tira lindas fotos*. Balanço Geral. https://www.youtube.com/watch?v=ZfZ-snLfw_k&list=FLmj1dvW-NDbdogY2B64G3qA&index=9
- Barthes, R. (2012). *O rumor da língua*. Martins Fontes.
- Bauman, R. (2014). Fundamentos da performance. *Revista Sociedade e Estado*, 29(3), 727-746.
- Bavcar, E. (2003). *Memória do Brasil*. Cosac & Naify.
- Bavcar, E. (2015). O museu de outra percepção. In D. Leyton et al. (Eds.), *Programa Igual Diferente*. Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- Brito, F. L. C. B. (2016). *Torquato Neto e seus contemporâneos: Vivências juvenis, experimentalismos e guerrilha semântica*. Editora Prismas.
- Brito, F. L. C. B. (2018). *Visionários de um Brasil profundo: Invenções da cultura brasileira em Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos*. EDUFPI.
- Caiafa, J. (1985). *Movimento punk na cidade: A invasão dos bandos sub*. Jorge Zahar Editor.
- Cardoso, I. (1971). *Nosferato no Brasil* [Filme]. Mostra Marginália 70.

- Castelo Branco, E. A. (2024). *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. Cancioneiro.
- Castelo Branco, E. A. (Org.). (2021). *História, cinema e outras imagens juvenis*. Cancioneiro.
- Castelo Branco, E. A., & Cardoso, V. (Orgs.). (2016). *Torquato Neto: Um poliedro de faces infinitas*. EDUFPI.
- Castro, E. V. (2009). *Vocabulário de Foucault*. Autêntica.
- Chicago, J. (2007). *The dinner party: From creation to preservation*. Merrell Publishers.
- Cirillo, J., & Nunes, F. (2008). Gênero na arte contemporânea: A mulher na arte por meio dos documentos de processo da artista Judy Chicago. In *Anais do 9º Congresso Internacional da APCG*, Vitória, Editora C/Arte.
- Clarke, J. (2014). Estilo. In S. Hall & T. Jefferson (Orgs.), *Rituales de resistencia: Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*. Traficantes de Sueños.
- Cordeiro, M. P. (2011). *Nada sobre nós sem nós: Vida independente, militância e deficiência*. Annablume; Fapesq.
- Daw, M. (2013). *Sensory photography – What? Why? How?* <https://www.youtube.com/watch?v=3Zz3JOD6iiM&t=22s>
- Dempsey, A. (2005). *Estilos & movimentos: Guia enciclopédico da arte moderna*. Cosac & Naify.
- Derrida, J. (2012). *Pensar em não ver: Escritos sobre as artes do visível (1979–2004)*. UFSC.
- Didi-Huberman, G. (2010). *O que vemos, o que nos olha* (2ª ed.). Editora 34.
- Douglas, M. (1976). *Pureza e perigo*. Perspectiva.
- Foster, H. (Ed.). (1988). *Vision and visibility: Discussions in contemporary culture*. Bay Press.
- Foucault, M. (1979). Poder-corpo. *Microfísica do poder*, 2, 81-85.
- Guerra, P., & Campos, R. (2023). Artes e utopias: Uma abertura entre o passado, o presente e o futuro. In *COMbART: Arte, ativismo e cidadania: Livro de resumos = Arts, activism and citizenship: Book of abstracts*. Universidade do Porto.
- Guerra, P., & Menezes, P. M. (2019). Dias de insurreição em busca do sublime: As cenas punk portuguesas e brasileiras. *Revista Sociedade e Estado*, 34(2), 485-512.
- Heartney, E. (2002). *Pós-modernismo*. Cosac & Naify.

Ingold, T. (2022). *Fazer: Antropologia, arqueologia, arte e arquitetura* (L. P. Rouanet, Trad.). Vozes.

Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenologia da percepção*. Martins Fontes.

Salles, C. A. (1998). *Gesto inacabado: Processo de criação artística*. Annablume.

Salles, C. A. (2006). *Redes da criação: Construção da obra de arte*. Horizonte.

Senna, N. C. (2017). Revivendo a ceia de Judy Chicago. In *Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress* (pp. 2-11). Florianópolis.

Os autores publicaram outras dimensões analíticas do mesmo objeto no artigo Aspectos processuais da instalação "*The Dinner Party*". *Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 142-157, jan./jun. 2024. <https://doi.org/10.5935/2177-5672/trama.v15n1p142-157>

Fabíola Fraga Nunes, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

E-mail: fragafabiola02@gmail.com



Giuliano de Miranda, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

E-mail: giulianohistoria@hotmail.com



José Cirillo, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

E-mail: josecirillo@hotmail.com







