

The Dinner Party: Judy Chicago, práticas colaborativas e a reinvenção do espaço artístico nos anos 1970

Maria Teresa Cassador Consoli Silva

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago Mazzoni Marcato

Resumo

Este artigo analisa a obra *The Dinner Party* (1974–1979), de Judy Chicago, como expressão paradigmática do feminismo cultural que emergiu nos Estados Unidos na década de 1970. Inserida em um contexto de crítica às instituições artísticas e de valorização das experiências e saberes femininos, a instalação de Chicago articula arte, pedagogia e política a partir de uma prática colaborativa que tensiona as fronteiras entre arte e artesanato. O artigo discute as estratégias da artista para ressignificar técnicas associadas ao universo doméstico feminino, como a cerâmica e o bordado, e investiga como sua produção dialoga com os debates sobre identidade, corpo e memória na história da arte feminista. Através de uma análise histórico-crítica, propõe-se compreender *The Dinner Party* como símbolo da luta por reconhecimento e transformação das estruturas de exclusão de gênero no sistema da arte.

Palavras-chave: Judy Chicago; feminismo cultural; arte feminista; *The Dinner Party*; arte e gênero.

Abstract

This article examines *The Dinner Party* (1974–1979) by Judy Chicago as a paradigmatic expression of cultural feminism that emerged in the United States during the 1970s. Set within a context of criticism of art institutions and the valorization of women's experiences and knowledge, Chicago's installation weaves together art, pedagogy, and politics through a collaborative practice that challenges the boundaries between art and craft. The article discusses the artist's strategies for re-signifying techniques traditionally associated with the female domestic sphere, such as ceramics and embroidery, and investigates how her work engages with debates on identity, body, and memory in the history of feminist art. Through a historical-critical analysis, the study proposes an understanding of *The Dinner Party* as a symbol of the struggle for recognition and for the transformation of gender-based structures of exclusion within the art system.

Keywords: Judy Chicago; cultural feminism; feminist art; *The Dinner Party*; art and gender.

1. Introdução: Feminismo cultural e história da arte feminista como contexto para *The Dinner Party*

Em meados dos anos 1960, intensificou-se um cenário prolífico de agitações sociais nos Estados Unidos e na Europa, delineando os movimentos sociais como os conhecemos contemporaneamente. Os questionamentos levantados nas esferas sociais

repercutiram em múltiplas áreas do conhecimento. Na historiografia da arte, esse movimento de contestação social também se fez sentir, como demonstram as investigações realizadas por historiadoras na tentativa de compreender a ausência de mulheres artistas na disciplina. Esses questionamentos deram origem ao feminismo artístico, cujos desdobramentos transformaram profundamente os modos de narrar, ensinar e produzir arte. Este artigo tem como objetivo, nesta introdução, apresentar o contexto de surgimento desse campo crítico, suas precursoras e seus impactos na reflexão historiográfica; e, em seu desenvolvimento, analisar a obra de Judy Chicago, cuja atuação, nos anos 1970, marca uma inflexão importante nesse processo.

O cenário de profundas contestações afetou a cultura e o comportamento tanto nos Estados Unidos quanto na Europa. Diante desse panorama, impulsionado pelas manifestações organizadas pelos movimentos negros e hippies nos Estados Unidos, pelos movimentos feministas, de jovens e estudantes (BARROS, 2016), ampliaram-se os limiares culturais, provocando reflexões sobre questões como racismo, patriarcado, machismo, dominação, liberdade sexual, imperialismo, entre outros. Grupos sociais historicamente subalternizados passaram a participar do debate público.

No campo da teoria da arte, uma das iniciativas centrais foi o questionamento da ausência de mulheres artistas na história da arte, tendo como marco o ensaio “Why Have There Been No Great Women Artists?”, publicado por Linda Nochlin em janeiro de 1971 na revista *ARTNews*. A produção intelectual de Nochlin dialogava com a chamada segunda onda do feminismo, acentuando reivindicações como a busca por uma identidade feminina — extremamente presente nos trabalhos das artistas norte-americanas do período —, a compreensão das relações de poder entre homens e mulheres e o acesso a espaços de educação e trabalho, confrontando as esferas anteriormente estanques da domesticidade.

Partindo da incômoda questão — Por que não houve grandes mulheres artistas? —, Nochlin (1971) inicia sua reflexão evidenciando as tentativas de resposta que, na verdade, apenas reforçam a suposta inexistência de mulheres artistas de destaque, ou tentam situá-las em diálogo com os mitos da historiografia tradicional, propagando estereótipos ou tentando definir características de uma suposta “arte feminina”. Essa categorização, baseada no reconhecimento de “(...) um estilo feminino distinto e reconhecível, diferente nas suas qualidades expressivas e baseado no caráter especial da situação e da experiência da mulher” (NOCHLIN, 2016, p. 5), não é capaz de abarcar a multiplicidade estilística e expressiva presente na produção de mulheres artistas. Tal

enquadramento reforça um espaço segregador, sem de fato problematizar os mecanismos de apagamento.

A investigação de Nochlin possibilita entender a ausência de mulheres artistas como resultado de um conjunto de práticas sociais, questionando perspectivas que associavam o trabalho feminino à má qualidade. Sua análise recorre a fatores materiais, históricos e sociais para demonstrar como a exclusão foi estruturalmente concebida.

Nochlin examina criticamente os modelos perpetuados pela historiografia artística, como a figura do “gênio”. Ela demonstra que essa figura foi sustentada por condições físicas, intelectuais, materiais e sociais que garantiram a alguns homens a dedicação exclusiva à atividade artística. Sua análise evidenciou que a noção de genialidade, longe de ser um atributo inato, está condicionada a questões materiais específicas, historicamente inacessíveis às mulheres artistas. Além disso, Nochlin (2016) aponta que autores canônicos, desde a antiguidade, como Plínio e Vasari fazem menções tímidas às mulheres artistas, geralmente destacando sua excepcionalidade ou transgressão dos papéis sociais esperados.

Ao desmontar os acordos longevos e excludentes da história da arte canônica como mitos, Nochlin (2016) propõe recolocar as artistas e suas produções em um panorama social, investigando suas implicações nesse contexto. Ela chama atenção, por exemplo, para a predominância de artistas considerados “geniais” oriundos de classes sociais elevadas e para a prática recorrente da transmissão intergeracional do ofício artístico, fatores que contribuíram para a exclusão sistemática de mulheres.

Juntamente com Nochlin, a historiadora Griselda Pollock figura como referência fundamental na constituição de uma história da arte feminista. É necessário traçar um breve panorama de sua trajetória intelectual para compreender a construção conceitual de suas análises. A relação de Pollock com o feminismo consolida-se nos anos 1970, quando conclui seus estudos em História Moderna pela Universidade de Oxford e inicia sua formação em história da arte no Instituto Courtauld. Durante esse período, Pollock percebe a ausência de mulheres artistas na historiografia e, junto a outras pesquisadoras, forma o *Women's Art Collective* em 1972. A publicação de Nochlin teve papel central no grupo, que também se inspirou nas ideias de Michel Foucault para refletir sobre a história da arte como uma enunciação discursiva de poder (TRAFÍ-PRATS, 2010, p. 7). Outras referências importantes em sua formação incluem teóricos do marxismo e da psicanálise.

No livro *Vision and Difference*, publicado em 1988, Pollock enfatiza questões metodológicas cruciais para a construção de uma história da arte feminista. Ela inicia o livro com a provocação: “Is adding women to art history the same as producing feminist art history?”¹ (POLLOCK, 1988, p. 12), deixando claro que a simples inclusão de artistas mulheres na história da arte tradicional não desestabiliza suas estruturas excludentes, nem evita novos apagamentos. Pollock (1988) propõe a análise do trabalho de artistas mulheres por meio da articulação entre gênero, classe e raça, oferecendo ferramentas metodológicas que evitam generalizações universalizantes.

No capítulo “Modernidade e os Espaços de Feminilidade”, a autora analisa a iconografia moderna em sua relação com os regimes de poder. Ela define a modernidade como “uma questão de representação e de grandes mitos” (POLLOCK, 1988, p. 122), vinculada à imagem de uma Paris marcada pelo lazer, consumo e espetáculo. Nesse contexto, Pollock (1988) delimita os “espaços de feminilidade” como lugares atribuídos às mulheres burguesas, ao passo que as mulheres proletárias ocupavam espaços associados à marginalidade e à degeneração, mediando suas relações pelo comércio de sua força de trabalho e, muitas vezes, de seus corpos. Essa análise amplia a discussão para além do gênero, abordando as diferenciações de classe. As análises de Pollock sobre artistas como Mary Cassatt e Berthe Morisot aprofundam essas reflexões, evidenciando a importância de considerar raça, classe e gênero na construção de uma metodologia crítica para a história da arte feminista.

Do ponto de vista metodológico, Pollock oferece um paradigma possível, conforme afirma Talita Trizoli:

“(…) primeiramente identificar o cânone como uma estrutura de exclusão do OUTRO, entender quem são esses OUTROS que se encontram completamente fora das equações do sistema das artes (mulheres, negros, pobres, não ocidentais, etc.) e, por fim, compreender que esse dispositivo de normatização precisa e pode ser rompido, a fim da criação de novos campos de atuação e trabalho para a produção humana” (TRIZOLI, 2012, p. 1497).

Nochlin e Pollock, apesar de divergências conceituais, ofereceram caminhos metodológicos fundamentais para a abordagem da história da arte sob uma perspectiva feminista, abrindo possibilidades de análise que abarcam questões de gênero, classe e raça, sem unificar ou essencializar as experiências das artistas.

A narrativa da história da arte se expande para além da disciplina linear, estilística, europeia e masculina que por muito tempo moldou o campo. Em seu lugar,

¹ “Incluir mulheres na história da arte é o mesmo que produzir uma história da arte feminista?” (tradução nossa)

surtem disputas e uma pluralidade de histórias da arte, oriundas de outras geografias e de grupos historicamente marginalizados. Com as transformações no campo disciplinar e no sistema artístico, a escrita da história da arte ganha novos modelos e espaços. Entre esses novos caminhos, ganham relevo as proposições feministas, que passaram a reivindicar não apenas a inclusão de artistas mulheres, mas a reestruturação dos próprios parâmetros de produção, ensino e recepção da arte.

Este artigo, portanto, tem como objetivo, a partir de uma metodologia fundamentada na história da arte feminista, analisar a obra de Judy Chicago, cuja atuação na década de 1970 representa uma inflexão decisiva nos debates sobre gênero e produção artística, especialmente no contexto norte-americano. Nesse período, após uma fase marcada por rupturas e pela denúncia sistemática das violências estruturais do patriarcado, o feminismo radical cedeu espaço a vertentes que buscavam afirmar positivamente uma cultura das mulheres. Entre elas, o feminismo cultural deslocou o foco da opressão para a expressão, da crítica para a criação, propondo o desenvolvimento de práticas artísticas e institucionais que refletissem as experiências, os saberes e os valores femininos. É nesse cenário que Judy Chicago se consolida como figura central na reconfiguração do campo artístico sob uma perspectiva feminista. A presente análise concentra-se especialmente na obra *The Dinner Party*, que sintetiza os pressupostos do feminismo cultural e propõe uma transformação radical nas formas de produzir, ensinar e exhibir arte.

2. Feminismo cultural e práticas colaborativas em *The Dinner Party*

A obra *The Dinner Party* insere-se no contexto do feminismo cultural, corrente que valorizava o resgate dos saberes, das práticas e da cultura feminina como meio de resistência ao patriarcado e como afirmação identitária. O feminismo cultural nos anos 1970 buscou criar espaços de autonomia e colaboração, por meio da valorização de técnicas tradicionalmente femininas, como o bordado, a cerâmica, o trabalho doméstico e ritualístico.

Judy Chicago articulou seu trabalho a partir da tensão entre arte e artesanato, criticando as hierarquias tradicionais que desvalorizavam o universo feminino. Sua proposta, portanto, não era apenas política, mas também pedagógica, ao convidar o coletivo a participar do processo de criação, transformando o estúdio em um espaço de experimentação, ensino e pesquisa.

Por volta de 1974, a primeira fase do feminismo radical, marcada principalmente pela prática de identificar e nomear o sexismo e a discriminação, já havia passado. Em seu lugar, feministas começaram a estabelecer instituições centradas em mulheres, nas quais pudessem viver plenamente seus princípios e estilos de vida feministas.

Com a ascensão do feminismo cultural, artistas como Judy Chicago passaram a valorizar a criação de espaços autônomos, livres da presença masculina, como o *Woman's Building*, onde as mulheres pudessem se reunir, se expressar e desenvolver sua arte a partir de uma perspectiva feminista. Essa “cultura das mulheres” era compreendida como um conjunto de símbolos, objetos e rituais criados por mulheres, assim como valores centrados na experiência feminina. Longe de se oporem ao ativismo político, essas manifestações deveriam fortalecê-lo.

Chicago posicionou-se firmemente dentro desse ramo do feminismo cultural dos anos 1970, que valorizava o autoconhecimento como um caminho legítimo para a transformação social. Tal postura era fundamentada na crença de que a mudança ocorreria mulher por mulher, por meio do processo de conscientização individual e coletiva. Entretanto, podemos identificar que esse público feminino, em sua maioria, consistia em mulheres brancas de maior acesso a recursos financeiros.

Dentro desse contexto, *The Dinner Party* (1974–1979) se estabeleceu como um marco da arte feminista e um laboratório de criação extremamente mais complexo do que os projetos anteriores realizados por Judy Chicago em Fresno ou no CalArts. A obra proporcionou a dezenas de mulheres a oportunidade de trabalhar colaborativamente em uma prática artística feminista. Após sua conclusão, gerou ainda mais oportunidades de ensino e engajamento para outras mulheres, tornando-se um símbolo icônico do feminismo. O processo coletivo de produção foi transformador para as participantes, visto que Judy estruturou o ambiente de trabalho de maneira horizontal, promovendo o ensino e a troca de saberes femininos como formas de empoderamento. Para muitas, essa vivência foi mais importante do que o objeto artístico final. (GERHARD, 2013).

No projeto anterior, *Womanhouse* (1972), Judy Chicago já demonstrava interesse em investigar o cotidiano doméstico das mulheres, os impactos da vida privada sobre sua subjetividade e as habilidades por elas desenvolvidas nesse contexto. Foi nesse processo que surgiu seu interesse pela pintura em porcelana, uma técnica desvalorizada tanto pela crítica de arte quanto por seus praticantes, comumente associada ao artesanato ou passatempo de senhoras idosas. Segundo Chicago, “técnica geralmente

associada a senhoras idosas não levada a sério. Eu queria levá-la para a ‘arte’.
(CHICAGO, 1972, p.80)

Em 1972, Judy Chicago iniciou um treinamento formal em pintura em porcelana com a professora Miriam Halpern, que compartilhava o desejo de levar essa técnica tradicional a novos caminhos artísticos. No entanto, a artista enfrentou dificuldades para legitimar essa prática em um meio artístico dominado pelos valores do modernismo, especialmente em Los Angeles. Esperava-se que os artistas produzissem obras abstratas e formais, com grande força expressiva, em oposição a objetos com características domésticas. (GERHARD, 2013) A proposta de Chicago era justamente romper com esses estigmas e questionar os cânones estabelecidos por homens, que tradicionalmente marginalizavam práticas como a cerâmica e o bordado. Seu objetivo era reposicionar essas expressões no mesmo patamar das Belas Artes e inseri-las nos espaços museológicos.

O interesse de Chicago pela comunidade feminina que se dedicava à pintura em porcelana também surgiu da percepção sobre o quanto essas mulheres se entregavam intensamente a uma arte restrita e pouco valorizada. Como afirmou:

“O mundo da pintura em porcelana, e os objetos domésticos que as mulheres pintavam, pareciam uma metáfora perfeita para as circunstâncias domesticadas e trivialidades das mulheres. Era doloroso ver mulheres extremamente talentosas desperdiçarem suas habilidades criativas pintando xícaras de chá”. (GERHARD, 2013, p.80)

Essa crítica expressava também a identificação ambígua da artista com os critérios do mundo da arte convencional — e com sua própria dificuldade em romper completamente com esses valores.

Historiadoras feministas da arte já apontavam, ainda na década de 1970, que a divisão entre arte e artesanato se baseava em categorias de gênero historicamente não questionadas. As mulheres, muitas vezes, reprimiam seus impulsos artísticos, pois, apesar de algumas terem frequentado escolas de arte na juventude, acabavam abandonando suas práticas após o casamento e a maternidade. Nessa condição, o bordado e a pintura em porcelana tornaram-se formas discretas de expressão, acessíveis no ambiente doméstico, mas também limitadas em termos de temática e circulação.

Durante suas pesquisas sobre cerâmica, Judy Chicago percebeu afinidades entre sua trajetória e a de outras mulheres artistas. Embora essas mulheres não se identificassem como feministas, compartilhavam uma necessidade de criação e materialização simbólica, que gerava uma espécie de rede de apoio silenciosa,

transmitida por práticas como o ensino de mãe para filha. Essa observação contribuiu para o interesse de Chicago sobre os modos de transmissão e preservação do conhecimento marcados pelo gênero.

Algumas obras foram fundamentais para o desenvolvimento das cerâmicas incluídas em *The Dinner Party*, como *Through the Flower* (1973) e *Let It All Hang Out* (1973), que abordam temas como o prazer feminino e as sensações no canal vaginal durante o parto. Nelas, Chicago conecta história e imagem por meio de formas abstratas que aparecem em outras séries realizadas no mesmo período.

Para Judy Chicago, os homens eram ensinados a desprezar qualquer coisa associada ao feminino, e isso não é diferente para "*cunt art*". Obras com representações de vulvas, vaginas, seios e prazer feminino como as de Georgia O'Keeffe, Barbara Hepworth e Miriam Schapiro frequentemente sofriam críticas e apagamentos. Ao mesmo tempo, a presença de nus femininos pintados por homens era amplamente aceita e em um número maior que obras feitas por mulheres, o que revela uma profunda ironia e desigualdade no tratamento de objetificação e respeito.

Judy Stein, escrevendo para uma revista estudantil do CalArts, declarou: "Parece-me que, ao buscarmos uma arte feminista, não deveríamos limitar as artistas de forma alguma" (STEIN, 1972, p.3). Para ela, o mais importante seria permitir que as mulheres descobrissem os meios de expressão autênticos que lhes foram historicamente negados. Buscar aceitação no mundo formal da arte equivaleria a imitar os homens, e o processo criativo, mais do que o produto final, era o que realmente importava. Segundo Stein (1972), a luta para definir uma "arte feminina" poderia desviar a atenção da tarefa mais urgente: transformar os sistemas sociais.

Nesse contexto, Judy Chicago e as demais feministas da década de 1970 articularam debates significativos sobre a liberdade de expressão artística das mulheres. Entre as representações explícitas do corpo e do prazer feminino — como na *cunt art* — e a crítica institucional às estruturas excludentes dos museus, essas vertentes não se anulam, mas coexistiam e dialogavam. Essa articulação crítica se materializou de forma contundente em *The Dinner Party*, uma obra que simboliza a resistência, a memória e a transformação feminista por meio da arte.

3. A trajetória de Judy Chicago e as técnicas femininas de bordado e cerâmica

Judy Chicago dedicou-se a ressignificar práticas como o bordado e a cerâmica, reconhecendo nelas formas de expressão artística e simbólica que haviam sido

marginalizadas pelo cânone masculino e modernista. Em *The Dinner Party*, essas técnicas ganham centralidade na construção de uma narrativa visual e material que celebra mulheres históricas, reverbera memórias e questiona o apagamento feminino.

Durante seus estudos na Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA), Judy Chicago cursava a disciplina História Intelectual da Europa. Nela, o professor prometeu ministrar uma aula dedicada às contribuições das mulheres para a história intelectual. Entretanto, ao final do semestre, quando Chicago aguardava pela tão esperada aula, o docente afirmou que não havia contribuições feitas por mulheres. Essa ideia de que nunca existiram grandes artistas mulheres era amplamente aceita na época. No entanto, para Judy, essa afirmação não era verdadeira, ela acreditava que as mulheres tinham muito a contribuir para a história da arte e estava determinada a enfrentar esse apagamento. (THROUGH THE FLOWER, 2022)

Durante a primeira década de sua carreira profissional em Los Angeles, Chicago enfrentou oposição, sexismo e inúmeros mal-entendidos em relação ao seu trabalho. Seguindo os passos de seu pai, um estudioso da história, decidiu se aprofundar em pesquisas em um contexto no qual havia pouca informação disponível sobre a presença das mulheres na história da arte. A partir dessa investigação, descobriu que o apagamento era, na verdade, uma construção cultural e que havia uma rica e extensa história de realizações femininas deliberadamente esquecidas. Esse fato gerou nela um sentimento de indignação, pois entendeu que seu professor havia privado gerações de estudantes desse conhecimento (THROUGH THE FLOWER, 2022). A raiva causada por essa descoberta serviu, contudo, como combustível para sua criatividade e vontade de romper com o ciclo de invisibilidade feminina.

Inspirada por Linda Nochlin em *Why Have There Been No Great Women Artists?*, Chicago desenvolveu o primeiro programa de arte feminista dos Estados Unidos, no Fresno State College. Em 1972, integrou a equipe do *California Institute of the Arts* (CalArts) e, junto com Miriam Schapiro, organizou o projeto *Womanhouse*, um seminário de três dias que reunia mulheres para a apresentação de seus trabalhos artísticos.

O projeto envolveu um mês de reforma e preparação de um espaço onde as artistas pudessem estudar, produzir e trocar conhecimentos. Chicago, Schapiro e suas alunas criaram um ambiente isolado da universidade tradicional, livre de qualquer julgamento, onde puderam explorar tanto aspectos práticos quanto teóricos da história da arte. Ao analisarem as narrativas, comparavam as representações de homens e

mulheres na história, e buscavam construir aquilo que chamavam de *Herstory*, que consistia em uma releitura da história sob uma perspectiva feminina. (MAFRA, 2018)

O espaço também servia como ambiente de acolhimento e troca de experiências pessoais, seguindo o lema de Chicago: “o pessoal é político”. A artista trabalhou com suas alunas em oficinas que envolviam a criação de imagens de vaginas, a partir de pinturas, desenhos e recortes. Além disso, as performances desenvolvidas abordavam experiências pessoais ou frustrantes, incluindo casos de abuso. Chicago ficou profundamente abalada ao descobrir que mais da metade de suas alunas haviam sido vítimas de estupro. Os trabalhos desenvolvidos poderiam colaborar na superação desses traumas. (MAFRA, 2018)

Após um ano e meio trabalhando sozinha no que viria a ser sua principal obra, Judy Chicago já havia decidido que criaria uma instalação inspirada na Última Ceia. No entanto, seu projeto não se basearia em treze homens reunidos à mesa, mas sim em uma releitura da história sob uma perspectiva feminina. Assim nasceu a ideia de *The Dinner Party*, cuja mesa teria forma de um triângulo equilátero com 13 lugares em cada lado, simbolizando igualdade e conexão entre mulheres de cada período histórico.

4. O Estúdio como Laboratório: Processo colaborativo em *The Dinner Party*

Em 1974, no segundo ano de produção do jantar, Judy Chicago enfrentou desafios financeiros, as grandes demandas de pesquisa teórica e prática e a sobrecarga de gerenciar tudo sozinha. A necessidade de orientação e verificação do caminho certo levou a uma mudança significativa na relação entre artista e produção.

Na obra *The Dinner Party*, Chicago se descentraliza como única provedora de conhecimento, abrindo espaço para a participação de aproximadamente 400 pessoas — colaboradoras, aprendizes e mulheres transformadas pelo projeto. Por meio de palestras e da publicação de seu primeiro livro, o interesse em colaborar cresceu, e três figuras se destacam no processo: Diane Gelon, Susan Hill e Leonard Skuno. (THROUGH THE FLOWER, 2023)

Diane Gelon, então estudante de pós-graduação em História da Arte na UCLA, foi recrutada após se encantar com as pesquisas de Chicago sobre mulheres na arte. Gelon relata que durante sua graduação não teve contato com disciplinas que abordassem mulheres artistas, o que gerou frustração (THROUGH THE FLOWER, 2022). Em 1975, iniciou pesquisas bibliográficas e descobriu uma obra em seis volumes, publicada em 1803 por Mary Hays — influenciada por Mary

Wollstonecraft — que listava mulheres notáveis em ordem alfabética. O livro, que estava há mais de 60 anos sem ser retirado da biblioteca, serviu de base para a lista das mais de 3.000 mulheres que fundamentaram a instalação (GELON, 1975).

Susan Hill, fotógrafa profissional, interessou-se pelo projeto após assistir a uma palestra e se ofereceu voluntariamente, concentrando-se na costura e no bordado, técnicas aprendidas com sua mãe e avó. Hill foi essencial para a transformação do projeto, propondo que em vez de toalhas de mesa grandes, cada lugar tivesse passadeiras individuais bordadas, solução que se tornou uma das marcas visuais da instalação. (THROUGH THE FLOWER, 2022)

Leonard Skuno, estudante da pós-graduação em Cerâmica na UCLA, indicou sua expertise para o trabalho em cerâmica. Ele e Chicago enfrentaram vários testes para definir o tipo de argila e os parâmetros técnicos das queimas, superando dificuldades como quebras e a necessidade de fornos com temperatura controlada. (THROUGH THE FLOWER, 2022)

Em palestra para o *Through The Flower*, organização criada por Chicago, ela afirmou que para fazer arte é preciso dinheiro e que, se soubesse o custo real do projeto, talvez não teria começado. Assim, Diane Gelon atuou como responsável pela busca de patrocínios e pelo engajamento de apoiadores identificados com o projeto. (THROUGH THE FLOWER, 2023)

Outros impasses surgiram quanto à necessidade de autogestão por parte das voluntárias e voluntários que desejavam participar do projeto. Era necessário buscar moradia em Los Angeles, transporte até o estúdio e meios para alimentação. Judy Chicago enfrentava dificuldades tanto para manter a si mesma quanto o projeto, uma vez que não dispunha de recursos financeiros para remunerar o esforço e a dedicação das mulheres e homens envolvidos. Em contrapartida, oferecia uma experiência rica de empoderamento e aprendizados feministas.

Segundo Judy (2022), o pessoal é político, e foi justamente essa troca de aprendizados e a vivência prática no projeto que atraiu novos voluntários. As mulheres responsáveis pela costura e bordado, ao confeccionar as passadeiras, sentiam-se motivadas a conhecer mais sobre as figuras femininas que estavam bordando. As conversas na sala de costura passaram a girar em torno da história dessas mulheres e da história da arte em geral. Quanto mais pesquisavam, mais se sentiam empoderadas e envolvidas emocionalmente com o projeto, que tinha como missão educar centenas de milhares de pessoas. (THROUGH THE FLOWER, 2022)

Esse processo de aprendizagem coletiva promovia o fortalecimento das participantes, funcionando também como uma forma de conscientização feminista. O ambiente de trabalho tornava-se um espaço de apoio mútuo: quando uma nova voluntária expressava interesse em aprimorar suas habilidades no bordado, as mais experientes se dispunham a ensiná-la, promovendo um verdadeiro espírito de colaboração.

À medida que o projeto *The Dinner Party* avançava, novos desafios surgiam. Judy Chicago passou a assumir praticamente todas as responsabilidades relacionadas à instalação: além de liderar a produção artística, ela também realizava palestras para arrecadar fundos, participava diretamente das pesquisas e ainda precisava lidar com conflitos internos no grupo.

As voluntárias envolvidas no projeto tendiam a enxergar Judy Chicago como uma heroína, idealizando-a como alguém distante, colocada em um pedestal. Essa visão dificultava a percepção dela como uma igual dentro do ambiente de trabalho coletivo, o que acabava sobrecarregando ainda mais suas funções. Para solucionar esse problema, foi estabelecida uma divisão de responsabilidades, com a eleição de líderes para cada departamento. (THROUGH THE FLOWER, 2023)

Posteriormente, Diane Gelon passou a coordenar os colaboradores na área de pesquisa, o que contribuiu significativamente para a organização do trabalho e para o desenvolvimento metodológico do projeto. Uma das tarefas mais importantes foi ensinar os pesquisadores a coletar e juntar informações para a construção da imagem da mulher, ou seja, a identificar e recuperar a presença das mulheres, frequentemente apagadas na história.

As pesquisas eram realizadas a partir de fichamentos manuais, com cartões de índice organizando informações obtidas em livros diversos. Um exemplo que ocorreu durante a investigação sobre Caroline Herschel foi que muitos cartões reuniam dados referentes a seu irmão, William Herschel, astrônomo amplamente reconhecido. Foi necessário instruir os pesquisadores a ler atentamente os livros sobre William, pois muitas vezes apenas uma linha mencionava sua irmã Caroline. Em uma obra, descobriu-se que ela havia descoberto oito cometas, em outra, havia a informação de que era musicista, mas abandonou a carreira musical para auxiliar o irmão mais velho em seus estudos astronômicos. (THROUGH THE FLOWER, 2022)

Assim, a construção da história de mulheres como Caroline Herschel exigia a reunião de fragmentos dispersos, por vezes, um único fato por cartão, que quando

conectados, permitia formar uma imagem mais completa de suas trajetórias. Esse trabalho minucioso foi essencial para consolidar o aspecto histórico e político de *The Dinner Party*, resgatando contribuições femininas negligenciadas ao longo do tempo.

Este modelo de produção coletiva e horizontal foi fundamental para que *The Dinner Party* se tornasse um marco da arte feminista, pois promoveu a construção de conhecimento compartilhado, a valorização do coletivo e o resgate histórico-cultural feminino.

5. Análise crítico-histórica de *The Dinner Party* e sua inserção no sistema artístico feminista

The Dinner Party configura-se como um ícone da arte feminista, articulando memória, identidade e corpo feminino a partir de uma experiência estética e política. A instalação celebra mulheres históricas cujas contribuições foram silenciadas ou marginalizadas, propondo uma reescrita simbólica da história.

O uso de técnicas como bordado e cerâmica, tradicionalmente associadas ao feminino e ao artesanato, reforça a crítica à hierarquia e à exclusão estrutural do sistema da arte, ao mesmo tempo em que ressignifica essas práticas como arte de alta relevância. Além disso, o processo colaborativo de Chicago contribui para desconstruir a imagem do artista-genial solitário, típica do cânone masculino, substituindo-a por uma prática que valoriza o coletivo e a aprendizagem mútua, em consonância com as reflexões propostas por Nochlin e Pollock sobre a exclusão e invisibilização das mulheres nas artes.

Na obra de Judy Chicago, a cerâmica assume um papel simbólico ao ironizar objetos utilitários tradicionalmente associados ao espaço doméstico, como os utensílios de cozinha e a mesa de jantar. Em *The Dinner Party*, os 39 pratos cerâmicos dedicados a mulheres históricas, dispostos sobre passadeiras bordadas, evocam a domesticidade que historicamente confinou tantas mulheres. Nesse contexto, a pintura em cerâmica e o bordado — práticas tradicionalmente desvalorizadas como “femininas” — são ressignificados como formas de resistência e expressão, sugerindo uma saída poética da realidade opressiva por meio da arte.

O apagamento histórico e a marginalização das mulheres nas artes remontam ao momento em que o pensamento artístico europeu começou a ser moldado pelo humanismo — movimento cultural e intelectual iniciado sobretudo na Itália do século XIV. No Renascimento, período marcado pelo renascimento do interesse pelas artes,

pelas ciências e pela cultura greco-romana, o humanismo passou a valorizar a dignidade do ser humano, promovendo o estudo das humanidades com base em uma abordagem racional e crítica em diferentes áreas do saber.

Durante a Idade Média, os trabalhos manuais eram realizados por artesãos considerados plebeus e regidos, segundo a simbologia dos temperamentos, por Mercúrio. Esses ofícios não exigiam formação intelectual, sendo associados à execução e não à concepção. Em contraste, os filósofos e intelectuais — regidos pela melancolia de Saturno — detinham o prestígio de pensar e teorizar a arte, embora não a produzissem materialmente. Essa cisão entre concepção e execução será central para o status das artes ao longo da história. (PANOFSKY, 1991)

No Renascimento, Leon Battista Alberti² foi fundamental ao estabelecer os fundamentos teóricos da pintura, escultura e arquitetura, tratando-as como disciplinas independentes e dotadas de princípios intelectuais próprios. Com ele, consolida-se uma mudança no estatuto das artes visuais: para produzir arte, torna-se necessário dominar os princípios da *mimesis* e do pensamento. Giorgio Vasari³, seguindo essa linha, reafirma em *Vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos* a hierarquia entre as chamadas artes liberais — associadas ao pensamento e ao intelecto — e as artes mecânicas, ligadas ao fazer manual. A valorização da pintura e da escultura como artes “nobres” excluiu práticas como o bordado, a cerâmica e outras formas de produção visual tradicionalmente realizadas por mulheres, rotuladas como inferiores por sua associação ao trabalho doméstico e à manualidade.

Esse processo de desvalorização persistiu por séculos. No século XVIII, Jacques Lacombe, em seu *Dicionário Portátil das Belas Artes*, definiu como “artistas” aqueles que exerciam uma das artes liberais, “especialmente pintores, escultores e gravadores” (SHINER, 2001, p. 100), reafirmando o rebaixamento de outras formas de expressão,

²Os tratados de Leon Battista Alberti, incluindo "Sobre a Pintura" (De Pictura) e "Sobre a Arte de Construir" (De Re Aedificatoria), foram escritos no século XV. "Sobre a Pintura" foi publicado em 1435 e o tratado sobre arquitetura, "De Re Aedificatoria", foi escrito entre 1443 e 1452.

³ *As Vidas*, de Giorgio Vasari, foram escritas e publicadas em duas edições principais: a primeira em 1550 e a segunda, expandida e revisada, em 1568. A primeira edição, conhecida como "*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*", foi publicada em Florença por Lorenzo Torrentino. Essa edição já trazia a visão de Vasari sobre a história da arte renascentista, com foco nos artistas florentinos e na ideia de progresso artístico. A segunda edição, publicada em 1568, incluiu mais artistas, informações detalhadas e correções em relação à primeira edição. Vasari, nessa versão, revisou algumas análises e adicionou novas informações sobre artistas como Michelangelo, com quem tinha uma relação mais próxima e pessoal. Ambas as edições são fontes importantes para a história da arte, embora a segunda seja considerada mais completa e refinada

como o bordado. Devido à delicadeza dos materiais e à ausência de reconhecimento institucional, muitas dessas obras foram apagadas pelo tempo, negligenciadas pela historiografia ou simplesmente não preservadas.

Em *The Dinner Party*, Judy Chicago reverte essa lógica ao inserir o bordado como um elemento central da instalação. As passadeiras bordadas, que acompanham os pratos dedicados a 39 mulheres históricas, não apenas representam essas figuras, mas também tecem, simbolicamente, um elo entre passado e presente. Elas homenageiam as mulheres que dedicaram seu tempo e saberes à confecção das peças, aquelas que ensinaram e transmitiram a técnica, e as incontáveis outras que, ao longo da história, fizeram do bordado uma forma de resistência, expressão e memória. Chicago resgata, assim, o valor do fazer manual como gesto político e poético, devolvendo visibilidade e dignidade a práticas tradicionalmente marginalizadas pelo cânone artístico ocidental.

A instalação conta com uma gama de técnicas que, anteriormente, eram consideradas inferiores e femininas. Romper com esse pensamento e proporcionar este reencontro de ensinamentos transmitidos em *The Dinner Party* foi um dos objetivos de Chicago. Segundo Lucy Lippard, "se livrar de suas algemas, desamarrando orgulhosamente os cordões do avental — e, em alguns casos, mantendo o avental, exibindo-o, transformando-o em arte" (LIPPARD, 1976, 57). A pesquisa para encontrar as mulheres representadas na obra, sendo 39 à mesa e 999 presentes no Heritage Floor, teve início em 1968, quando Judy começa sua investigação e pesquisa, porém apenas em 1974 que a preparação do jantar tomou sua partida.

Figura 1 - Mesa triangular e Heritage Floor



Fonte: Acervo Brooklyn Museum

A mesa triangular é organizada por episódios temporais da perspectiva ocidental em alas. Sendo a primeira dedicada à pré-história, caminhando pelo judaísmo, sociedades gregas até a chegada do Império Romano. As mulheres dessa ala são: Deusa Primordial, Deusa Fértil, Ishtar, Kali, Deusa Cobra, Sophia, Amazon, Hatshepsut, Judith, Safo, Aspasia, Boadiceia e Hypatia.

Já a segunda ala, tem ligação com o início do Cristianismo até a Reforma Protestante, com representantes que foram algumas das primeiras a lutarem e questionarem a necessidade de direitos iguais, que são: Marcella, Brígida, Theodora, Hrosvitha, Trotula, Eleanor da Aquitânia, Hildegarde de Bingen, Petronilla de Meath, Christine de Pisan, Isabella d'Este, Elizabeth R., Artemisia Gentileschi e Anna van Schurman.

A terceira ala traz consigo a Revolução Americana, o sufrágismo e o movimento em direção à crescente expressão criativa individual das mulheres. E para finalizar os últimos assentos, as convidadas foram: Anne Hutchison, Sacagawea, Caroline Hersdchel, Mary Wollstonecraft, Sojourner Truth, Susan B. Anthony, Elizabeth Blackwell, Emily Dickinson, Ethel Smyth, Margaret Sanger, Natalie Barney, Virginia Woolf e Georgia O'Keeffe.

Há registros do uso da cerâmica desde os primórdios da humanidade, sendo ela portadora da história e ferramenta para compreendermos formas de adoração. Encontrada em 1925, a Venus de Dolni-Vestonice, com seu corpo voluptuoso, é

considerada a estatueta em cerâmica mais antiga a ser encontrada (SATO, 2016). O prato da Deusa Fértil, presente na primeira ala, carrega consigo ligação com estatuetas que trazem ideia de fertilidade, como a Vênus de Willendorf. A imagem traz em sua figura central uma abertura na vulva com sementes e seios, ilusionando um nascimento. Em sua toalha, a escolha de um tecido grosso, que foi costurada com agulhas de ossos, com bordas irregulares e uma semelhança entre o linho e uma estopa em referência a tecidos antigos. E para os bordados têm-se o nome “Fertile Goddess”, em uma linha dourada, e aplicações de figuras marítimas da iconografia das deusas antigas da fertilidade.

Figura 2 - Mesa posta para Fertile Goddess



Fonte: Acervo Brooklyn Museum

O feminismo que conhecemos começou no século 15, a partir do livro “*The Book of the City of Ladies*”, que deu início ao primeiro discurso feminista, de Christine de Pisan, a qual foi alocada a segunda ala. Em seu livro, Pisan conta sobre estar em seu escritório lamentando a literatura misógina presente na Renascença, e três mulheres são convocadas para uma discussão sobre opressão, que são elas: a Verdade, a Retidão e a Justiça. A partir da criação de uma cidade literária de mulheres houve a criação de 500 biografias de mulheres. Em seu prato com cores semelhantes as escolhidas para o estofamento das cadeiras do Palácio de Bargello, localizado em Florença, na Itália, a figura central, segundo Chicago, é "uma asa erguida em um gesto de defesa, para simbolizar seus esforços para proteger as mulheres" (Chicago, *The Dinner Party*, 86). O

bordado do nome, com o uso da linha dourada, apresenta na letra C a figura colorida e bordada de Christine apresentando seu manuscrito a rainha da França.

Figura 3 - Mesa posta para Christene de Pisan



Fonte: Acervo Brooklyn Museum

6. Considerações finais

A análise de *The Dinner Party* evidencia como a obra se insere em um momento crucial do feminismo cultural, ao mesmo tempo em que dialoga com teorias feministas da história da arte para denunciar e transformar estruturas excludentes. A produção coletiva, o resgate da memória feminina e a ressignificação de técnicas tradicionalmente associadas ao trabalho doméstico — como o bordado e a cerâmica — consolidam a obra como um marco na luta por reconhecimento e igualdade no campo artístico.

A partir deste estudo, reafirma-se a importância de seguir problematizando as narrativas oficiais da história da arte, questionando os critérios de legitimação e valor que historicamente invisibilizaram as contribuições de mulheres e de outros sujeitos marginalizados. *The Dinner Party* permanece como um gesto contundente de reescrita simbólica: ao colocar mulheres à mesa, Chicago não apenas desafia o cânone, mas propõe novas formas de narrar, ensinar e experienciar a arte.

Nesse sentido, o legado da obra convoca à construção de histórias da arte mais plurais, interseccionais e sensíveis às desigualdades de gênero, raça e classe que atravessam o sistema artístico. Reconhecer essas tensões não é apenas um gesto de

reparação, mas uma estratégia crítica fundamental para ampliar os horizontes do pensamento artístico contemporâneo.

Referências bibliográficas:

BARROS, Roberta. Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 2016.

BROOKLYN MUSEUM. Christine de Pisan Place Setting. New York, s/d. Acesso em 05 ago. 2025. Disponível em: <https://www.brooklynmuseum.org/objects/166086>.

CHICAGO, Judy. The Dinner Party: from creation to preservation. London: Merrell, 2007.

CHICAGO, Personal Journal, vol. 3, 24 jul. 1972, p. 80.

GERHARD, Jane F. The Dinner Party: Judy Chicago and the Power of Popular Feminism, 1970–2007. Athens: University of Georgia Press, 2013.

JONES, Amelia. Temas Feministas versus efeitos feministas: a curadoria da arte feminista (ou seria a curadoria feminista da arte?). In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). História das Mulheres, histórias feministas: Antologia. São Paulo: MASP, 2019.

LEVIN, Gail. Becoming Judy Chicago: A Biography of the Artist. 1st ed. University of California Press, 2018. <https://doi.org/10.2307/j.ctv80c97z>.

LIPPARD, Lucy. From the Center: Feminist Essays on Women's Art. New York: E.P. Dutton, 1976. p. 57.

MAFRA, J. O riso de artistas feministas nas décadas de 1970/1980. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, v. 2, n. 1, p. 84-109, jan. 2018. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/860>.

DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i1.860>.

NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes mulheres artistas? São Paulo: Edições Aurora, 2016.

PANOFSKY, Erwin. A História da Arte como Disciplina Humanística. In: _____. Significado nas Artes Visuais. Tradução de Maria Clara F. Kneese e Jorge Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991. APA.

POLLOCK, Griselda. A Modernidade e os Espaços de Feminilidade. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). História das Mulheres, histórias feministas: Antologia. São Paulo: MASP, 2019.

POLLOCK, Griselda. Vision and Difference. New York: Routledge, 1988.

SATO, S. M. A cerâmica artística: Interfaces na contemporaneidade. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, 2016. p. 20-22.

STEIN, Judith. For a Truly Feminist Art. Big News, n. 9, p. 3, 1972.

THROUGH THE FLOWER. 'Dinner Party' Leftovers in Conversation. YouTube, 2 fev. 2023. 44min14s. Disponível em: https://youtu.be/WWs_f6A11AA. Acesso em: 3 ago. 2025.

THROUGH THE FLOWER. Revisiting The Dinner Party: Why It's Important Now. YouTube, 11 nov. 2022. 50min16s. Disponível em: <https://youtu.be/K3d2tLQC10s>. Acesso em: 3 ago. 2025.

TRAFÍ-PRATS, Laura. Introducción. Griselda Pollock: Una trayectoria intelectual en el feminismo, la historia de la modernidad y el análisis cultural. p. 7-38. In: POLLOCK, Griselda. Encuentros en el museo feminista virtual: Tiempo, espacio y archivo. Salamanca: Arte Cátedra, 2010.

TRIZOLI, Talita. Feminismo como placebo? Concinnitas, Rio de Janeiro, ano 19, v. 2, n. 33, p. 408-414, dez. 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/39869/27943>.

TRIZOLI, Talita. O Revisionismo Epistemológico de Linda Nochlin e Griselda Pollock. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, XXXII., 2012, Brasília. Anais... Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2012. p. 1487-1500.