

**MULHERES ARTISTAS VISUAIS NA ARTE ATUAL:
O CASO DE JOANA VASCONCELOS, KARA WALKER E BEATRIZ MILHAZES**

**WOMEN VISUAL ARTISTS IN ACTUAL ARTS:
THE CASE OF JOANA VASCONCELOS, KARA WALKER AND BEATRIZ MILHAZES**

Walace Rodrigues

Resumo

Este artigo tenta dar conta de entender as obras de três artistas plásticas mulheres (Joana Vasconcelos, Kara Walker e Beatriz Milhazes) utilizando teóricas mulheres, buscando as discussões dos fazeres femininos entre as mulheres dentro do campo da arte atual. Não pretendo aqui desmerecer qualquer teórico ou artista masculino, mas quero analisar as questões de identidade feminina nas artes plásticas dentro do âmbito das representações do feminino e fora de um centralismo masculino.

Palavras-chave: Joana Vasconcelos, Kara Walker, Beatriz Milhazes, arte atual.

Abstract

This article tries to understand the works of three women plastic artists (Joana Vasconcelos, Kara Walker e Beatriz Milhazes) using as theoretical basis the works of other women, looking for to discuss the feminine activities among women within the field of actual arts. I do not intend to detracting from the analysis of any male theorist, but I want to analyze the questions regarding female identity in plastic arts within the representation of the feminine and out of a masculine centrism.

Keywords: Joana Vasconcelos, Kara Walker, Beatriz Milhazes, actual art.

Introdução

É interessante notar que, geralmente, as discussões teóricas sobre gênero se pautam em

uma base Foucaultiana relacionada à repressão, à força, ao poder e ao conhecimento, porém gostaria de fazer aqui uma análise da obra de três artistas mulheres utilizando somente teóricas mulheres, apesar de saber que não temos como nos desvencilhar dos pensamentos e conceitos de Michel Foucault quando nos referimos ao feminino (focando-nos no “ser-mulher-no-mundo”) no Ocidente. Assim, busca-se aqui entender os fazeres artísticos da mulher pela própria visão da mulher.

Gostaria de passear pelas obras destas artistas sem me preocupar com as pesadas discussões feministas, mas buscando mostrar os discursos estéticos nas obras destas mulheres através de certas questões acerca do “ser-mulher-no-mundo” e que, provavelmente, são bastante visíveis em suas obras.

Minha escolha por artistas com trabalhos aparentemente tão distintos parece me instigar a buscar os pontos mais significativos destas obras de arte atual¹. O que os trabalhos de arte atual produzidos por mulheres, analisados com base nos escritos de mulheres de hoje, poderia trazer à tona para beneficiar as discussões sobre arte? Claro que estas três artistas se incluem em um sistema de arte Ocidental e que dentro deste contexto pensam e executam seus trabalhos. Seria diferente analisar artistas que, por exemplo, produzem no mundo árabe ou no sudeste da Ásia, pois elas, possivelmente, levantariam outros pontos de discussão sobre o “feminino” em seus trabalhos.

Portanto, a análise dessas artistas se dá dentro de uma mentalidade de mundo Ocidental, onde a mulher busca os mesmos direitos e tem os mesmos deveres que dos homens. O pensar a arte feminina atual pela própria via feminina deve dar-nos pistas do porquê dos trabalhos destas artistas serem tão importantes para o campo da arte atual. Por que esses trabalhos nos instigam? Por que nos fazem pensar? Por que eles nos emocionam?

1 O termo “contemporâneo” começa a ficar desatualizado. Para definir a arte que se faz hoje em dia, uma arte sem parâmetros fixos e com a utilização de várias linguagens artísticas, prefiro utilizar os termos “atual”, “de agora” e “de hoje”, como já se vê em algumas publicações e instituições museológicas europeias. Em Holandês já se utiliza o termo “kunst van nu”, ou seja, “arte de agora”.

Desenvolvimento

No campo de saber das artes plásticas, compreendendo a repressão contra o feminino (note-se aqui que a palavra “feminino” quando dá a ideia de coletivo é masculina), começam-se a desarmar as amarras desta repressão. Os vários períodos de levante feministas (marcadamente no fim do século XIX e nas décadas de 1960, 1970 e 1980) demonstraram os desníveis entre masculino e feminino culturalmente impostos e exigiram providências. Porém, infelizmente, até hoje as mulheres ainda têm salários e condições de trabalho piores que as dos homens, mesmo em países altamente “civilizados”, o que faz com que as discussões sobre a importância do papel das mulheres na sociedade atuais sejam, ainda, relevantes e necessárias.

Primeiramente, desejaria “falar” aqui sobre a obra da artista portuguesa Joana Vasconcelos¹. Filha de portugueses, ela nasceu em Paris em 1971, porém vive e trabalha em Lisboa. Teve seus trabalhos expostos nas Bienais de Veneza de 2005 e 2007, firmando-se como uma artista de renome no cenário internacional das artes visuais. Seus trabalhos refletem de maneira singular sobre a posição da mulher no mundo. Para isso ela trabalha com objetos e fazeres tipicamente femininos, jogando com as estruturas de gênero nas sociedades ocidentais.

Sua obra “A Noiva”, de 2001, com dimensões de 6 metros de altura por 3 metros de largura e diâmetro, feita de tampões OB, assemelha-se a uma luminária de pendurar. Quando vista de longe pode realmente parecer com uma luminária, porém, quando lemos o título da peça verificamos que a luminária poderia bem ser uma imensa saia de noiva. O uso dos tampões para compor a obra define seu caráter extremamente feminino, sua ligação com as partes íntimas das mulheres e com todos os preconceitos relacionados aos tampões, a seu uso e à vagina. A artista usa materiais inusitados para definir gênero em artes visuais, pois o tampão não seria um material de uso artístico em um objeto de confecção masculina e toda a obra grita a importância do feminino na arte.

¹ O site da artista é <http://www.joanavasconcelos.com/>

Outro trabalho interessante da artista é a instalação “Contaminação”, em que ela trabalhou de 2008 a 2010. Essa obra baseia-se em preencher um espaço expositivo com objetos almofadados feitos de pedaços de panos de diversas cores e formatos. A obra se relaciona às colchas de retalho, tão típicas de um fazer feminino, principalmente português. Lembro-me que minha avó portuguesa fazia bonitas colchas de pequenos pedaços de sobra de costura, um saber que se passava de geração a geração, uma contaminação cultural das gerações de mulheres mais velhas às gerações mais novas.

Obviamente os papéis sociais da mulher mudaram muito durante as últimas décadas, principalmente durante o século XX, porém há algo de extremamente poético em pensar gênero a partir de fazeres tipicamente femininos. A banalidade do material utilizado em “Contaminação” (sobras de panos), o grande colorido criado pelos retalhos de todas as cores e estampas e o tamanho gigantesco da instalação são pontos recorrentes nos trabalhos de Joana. A materialidade nos trabalhos de Joana Vasconcelos grita fazeres femininos históricos, antigos e atuais. Coloco aqui uma passagem da artista brasileira Fayga Ostrower (1977), uma pensadora da arte, sobre a questão da materialidade para melhor compreendermos este conceito na obra de Joana:

... o conceito de materialidade não indica apenas um determinado campo de ação humana. Indica também certas possibilidades do contexto cultural, a partir de normas e meios disponíveis. Com efeito, para o indivíduo que vai lidar com uma matéria, ela já surge em algum nível de informação e já de certo modo configurada – isso, em todas as culturas; já vem impregnada de valores culturais. (OSTROWER, 1977, p. 43).

Ainda, Joana também utilizou-se do tricô e do crochê para a confecção de “Contaminação”, fazeres tipicamente femininos, detalhistas, aparentemente efêmeros, que tomam dimensão artística quando relacionados ao mundo feminino. O uso de tecidos, do tricô e do crochê é recorrente nos trabalhos de Joana. Algumas outras obras feitas com esses materiais e fazeres são: “Burka”, de 2002, feita de panos sobrepostos e relacionando-se às mulheres de sociedades muçulmanas; “Piano Dentelle”, de 2008, um piano e um banco cobertos por crochê, feminizando um objeto geralmente ligado ao homem; e vários outros objetos cobertos por crochê, como uma cabeça de touro, um *laptop*, um gato, entre outros, fazendo com que o

feminino tome posse do objeto por essas capas de crochê.

Assim, os fazeres e materiais utilizados por Joana em seus trabalhos já aparecem cheios de significações culturais por si mesmos. E são essas significações culturais que dão vida e força discursiva a seus trabalhos, que inserem a discussão sobre o feminino no contexto artístico e que nos fazem refletir para além das tradicionais representações da mulher e do feminino.

Os trabalhos de Joana nos levam a pensar sobre os mecanismos sociais nos quais a mulher está colocada, utilizando-se de fazeres representativos do feminino (algumas vezes estereotipados) ela articula uma teia de possíveis ideias e relações entre os objetos banais e a importância social e cultural do gênero feminino. Utilizando-se mais de fazeres do que de objetos em si, ela resgata algo de potencial na ação, algo que chegará a ser um objeto terminado.

A teórica do pós-colonialismo, Gayatri Spivak (1996) nos mostra que para somente colocando feminismo no centro das discussões é que se abrirão novas possibilidades interpretativas para os fazeres das mulheres no mundo, o que faz exatamente Joana Vasconcelos. Spivak nos explica isto através dos conceitos de “posicionamento” e “deslocamento” entre centro (masculino) e margem (feminino):

Eu tenho falado até agora neste nosso simpósio em termos do que tem sido chamado de centrismo masculino. Chamando atenção para uma marginalidade feminina, eu tenho tentado não ganhar o centro para nós mulheres, mas mostrar a irredutibilidade da margem em todas as explicações. Isto não reverteria meramente, mas deslocaria a distinção entre margem e centro. Mas essa pura inocência (colocando a culpa nas margens) não é possível e, paradoxalmente, colocaria em questão a lei mesma do deslocamento e a irredutibilidade da margem. A única maneira que eu espero sugerir como o centro em si mesmo é marginal é não ficando fora, na margem, apontando meu dedo acusador em direção ao centro. Eu prefiro me comprometer com o centro e sentir quais políticas que fazem isto marginal. A partir do momento em que o voto de uma pessoa está no limite para ela mesma, a desconstrutivista pode usar ela mesma (assumindo que ela é dona de si mesma) como um veículo entre o centro (dentro) e a margem (fora) e assim narrar o deslocamento. (SPIVAK, 1996, p. 35, tradução nossa).

Também, há na obra de Joana uma noção de eterna construção de uma identidade

Cruzeiro do Sul (AC): UFAC/CEL (Campus Floresta), 2013

feminina, já que o fazer se liga mais à ideia do trabalho, da ação, que à ideia dos objetos prontos. As criações de Joana estão relacionadas mais ao papel social de gênero estabelecido nas sociedades ocidentais e à habilidade técnica do fazer feminino (ex: tricô e crochê) que envolvem estas criações do que ao produto final “objeto de arte”. Técnicas essas passadas de geração de mulheres a geração de mulheres. Se a conhecida artista Louise de Bourgeois (2011-2010) relacionava a figura da aranha à mulher, Joana relaciona o fazer a teia (o tricotar e o fazer crochê) à mulher.

Deixo aqui uma bela passagem de Viviane Matesco (2001) sobre a força feminina precursora dos trabalhos de Louise de Bourgeois que deve ser levada em conta pelo pensamento precursor desta artista e por sua posição firme em relação ao feminino:

Louise de Bourgeois, apesar de convidada por alguns surrealistas, nunca aceitou participar do movimento, por considerá-lo a versão artística do falocentrismo freudiano. Tudo girava em torno do complexo de castração, da visibilidade do Falo e da ideologia da falta (a ideia de que as mulheres estariam em situação de déficit visual pelo suposto defeito de visibilidade de seus órgãos sexuais). Para Louise o Surrealismo estava colado no inconsciente masculino, revelando um travestimento mesmo quando realizado por uma mulher: Em seu trabalho "o universo da arte já não será de mulheres no mundo dos homens, nem tem que falar aí a linguagem dos homens, mas tornar presente seu próprio desejo". Apesar de ancorar sua obra no vocabulário psicanalítico, reverte muitas de suas premissas, pois baseia-se em uma ambivalência e um deslocamento dos papéis engessados do feminino e masculino, como observamos na escultura *Arco da Histeria*, na qual utiliza um corpo de homem. (MATESCO, 2001, p. 97).

Em segundo lugar, gostaria de entrar na análise da obra da artista plástica chamada Kara Walker. Ela nasceu em 1969, é uma mulher negra norte-americana e dialoga com o passado colonial das mulheres negras e escravas do sul dos Estados Unidos da América. Ela trabalha com imagens em silhuetas feitas recortando-se papel negro e expondo-as sobre um fundo branco. Sua arte é extremamente contestatória do passado colonial norte-americano é muito lembrada quando se relacionam teorias pós-colonialistas e artes visuais. Pouco conhecida no Brasil, seus trabalhos mostram situações onde os negros ironizam as relações com os brancos, ironizando, assim, as relações de poder e desestabilizando-as.

Um de seus trabalhos que gostaria de analisar brevemente é “*Restraint*”¹, de 2009, uma impressão com dimensões de 60cm x 48cm. A tradução do título da gravura seria algo como obstáculo, restrição, estorvo, impedimento ou limitação. Nesta impressão ela coloca a figura de uma negra, possivelmente escrava, pois somente os escravos eram obrigados a carregar tais aparatos medonhos de punição, sem a menor possibilidade de ação. Os sinos soam quando ela anda, ela não pode se aproximar de ninguém devido às pontas de ferro e algo em sua boca faz com que ela não possa comer. Enfim, esta negra é a própria expressão das barbaridades punitivas às quais os escravos eram submetidos. Também, relaciona-se com a questão da impossibilidade de exprimir-se, de ter voz, de ser alguém não dominado.

Esta imagem faz lembrar a escrava Anastácia, uma possível escrava negra que também era amordaçada e tinha sua boca tapada por uma peça de ferro forjado. Acredita-se que Anastácia tenha nascido em Pompéu, em 12 de maio de 1740, e que, de acordo com a crença popular, tenha poderes para fazer milagres. Talvez, popularmente, haja alguma relação entre o sofrimento a que foi submetida Anastácia e o sofrimento do Cristo na cruz, talvez por isso ela seria capaz de fazer milagres.

Voltando à obra de Kara Walker, outro interessante trabalho a analisar seria “*The End of Uncle Tom and the Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven*”², de 1995, pertencente à coleção Jeffrey Deitch, baseada em New York. Uma possível tradução para esta obra seria: O Fim do Tio Tom e o Grande Quadro Alegórico de Eva no Céu. O próprio título já traz várias referências em si mesmo. A primeira é a do “Fim do Tio Tom”, onde o tio Tom é uma forma pejorativa de designar um afro-americano escravo que era subserviente ao seu senhor. Ou seja, a artista parece desejar o fim desse estereótipo e deste comportamento. O “Grande Quadro Alegórico de Eva no Céu” mostraria os vários sentidos alegóricos de Eva, a personagem bíblica ou outra mulher, em um aparente céu, aí também há uma conotação cristã. Lendo este trabalho podemos ver quatro figuras femininas à esquerda, mamando nas tetas de suas possíveis mães. Um

1 Refira-se à página <http://www.gregkucera.com/walker.htm> para ver uma imagem desta obra.

2 Refira-se à página http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz11-13-07_detail.asp?picnum=8 para ver uma imagem desta obra.

menino negro que vai andando e defecando. Um homem pernetando matando uma criança e penetrando uma negra ou negro jovem, entre outras várias figuras.

Essa utilização bastante expressiva de imagens de mulher se relaciona, a meu ver, com a corporeidade da escrava negra, escrava esta maltratada e abusada por seus donos. É através das imagens dos corpos das mulheres negras de Walker que se pode notar uma relação com uma tradição dos movimentos de performance norte-americano, onde o corpo (até o próprio corpo do artista) era usado como instrumento de contestação e experimentação no campo das artes. Uso aqui uma passagem de Ligia Canongia (2005) para mostrar a importância do uso do corpo na arte do artista norte-americano Bruce Nauman e que se relaciona com o uso do corpo da mulher negra (que poderia ser o corpo da própria Walker hoje em dia) na criação de trabalhos artísticos:

Ele descarta o “eu físico” como manifestação de egocentrismo, mas afirma esse corpo como forma de intercâmbio dialético com o universo que habita. O corpo do artista – sujeito e objeto da ação – passa a ser nesse momento, uma espécie de protótipo, de molde, para a relação homem-espaço. (CANONGIA, 2005, p. 81).

Ainda, dá para notar, desde esta curta descrição, que o trabalho de Kara Walker pode ter uma gama de interpretações, porém fica evidente a relação com os abusos cometidos contra os negros e, principalmente, as negras escravos. Há uma dívida a ser, ainda, paga pelas sociedades dos antigos países escravocratas e Walker parece que vem pedir o pagamento desta dívida, com juros e especialmente para as mulheres negras.

Na mesma linha de pensamento sobre a economia escravocrata e, por conseguinte, do pensamento economista como sendo masculino, utilizo aqui uma passagem de Gayatri Spivak (1996) vê o estudo sobre o feminismo como uma possibilidade de integração para as ciências humanas:

Eu tenho que insistir aqui que a prática do capitalismo avançado está intimamente ligada com a prática do masculinismo. Como eu falo sobre como humanistas na margem de tal sociedade são simbolizados, eu espero que essas páginas se abrindo farão lembrar ao leitor, repetidamente, como feminismo, antes de ser um interesse especial, pode provar ser um modelo para a sempre-vigilante integração das humanidades. (SPIVAK, 1996, p. 35, tradução nossa).

Também, uso aqui uma passagem de Viviane Matesco (2001) para exemplificar a predominância do discurso masculino na história da arte e a necessidade de estudo sobre as mulheres artistas:

A constatação do número de mulheres produzindo e participando de um sistema de arte organizado revela uma guinada se o comparamos com a situação do Brasil no final do século 19, quando não há um nome de mulher significativo entre as principais referências da arte acadêmica. É necessário, porém, lembrar o domínio de um discurso predominantemente masculino na história da arte, Muitas pesquisas mereceriam ser desenvolvidas para se conhecer mais a respeito do buraco negro que é a participação artística feminina anterior ao século 19. (MATESCO, 2001, p. 95).

Em terceiro lugar, desejaria analisar a obra da artista atual brasileira Beatriz Milhazes. Formou-se artisticamente dentro da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. Os vários cursos que frequentou lhe deram o conhecimento técnico que necessitava, porém a maneira como brinca com as cores é criação própria, pura originalidade pessoal.

Ela segue uma tradição marcada por grandes coloristas brasileiros (ex: Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Hélio Oiticica, entre outros), no entanto explora o lúdico agregando cores a imagens complexamente compostas. As mais variadas e vibrantes formas nos trabalhos de Milhazes detonam nosso olhar, as cores gritam a nosso olhar e nos atraem para o trabalho. Parece haver um movimento intrínseco em seus trabalhos, movimento este dado pela combinação de cores, formas e linhas. Ela se utiliza da gravura, da pintura, da colagem, enfim, de várias linguagens artísticas para compor seus trabalhos.

A arte de Milhazes não tem um caráter marcadamente feminino, porém as imagens que utiliza trazem referências bem femininas. Suas “rosas” e “círculos”, a presença exacerbada dos círculos e linhas circulares e a combinação de cores dão um aspecto romântico a seus trabalhos. Talvez seja a própria influência “um tanto barroca” que vejo nas obras dos artistas formados no Parque Lage nas décadas de 1980 e 1990 (ex: Adriana Varejão, Manoel Bersan, Maria Nepomuceno, entre outros). A curva, marcadamente barroca, é, no caso brasileiro, também muito feminina. Uso aqui uma passagem de Valerie Fraser (2004) sobre a brasilidade das curvas

arquitetônicas desde tempos coloniais:

O interesse brasileiro em paredes onduladas, fachadas curvas, torres arredondadas e naves elípticas é quase inteiramente ausente na América Espanhola, onde o sólido planejamento retangular do terreno do século dezesseis persiste, as paredes internas tendem a ser planas e modestas e não se relacionam com a decoração da fachada, diferentemente do Brasil, onde o desenho das igrejas é muito mais unificado. FRASER, 2004, p.205 (tradução nossa).

Não nos esqueçamos que Oscar Niemeyer, o grande profeta das curvilinearidade, relaciona as curvas de suas obras às curvas dos corpos das mulheres brasileiras. Portanto, parece haver uma relação artística entre a curva e a alma romântica e feminina. E Beatriz Milhazes parece ser esta discípula de Niemeyer e Oiticica a nos trazer estas curvas reinventadas.

Também, a construção das estruturas arquitetônicas, uma função sempre vista como masculina, se relaciona diretamente à obra de Milhazes. Ela trabalha como que planejando um edifício de formas complicadas, cores inusitadas e fundos inovadores e os organiza de maneira arquitetural, como que montando realmente uma construção visual.

Ainda, esta artista se aproxima de uma estética retrô abstrata característica do final da década de 1960 e começo da de 1970 e suas obras parecem brincar com a linearidade temporal da história da arte. A artista utiliza-se sempre de círculos sentimentais (claramente um artifício compositivo) que nos levam a uma certa nostalgia crítica do passado. Essa estética também aproxima suas obras ao Tropicalismo brasileiro.

Ainda, as curvas e cores das capas dos álbuns “Caetano Veloso” de Caetano Veloso e “Gilberto Gil” de Gilberto Gil, ambos lançados em 1968, podem ser boas imagens para serem comparadas às obras de Beatriz Milhazes. Não podemos esquecer aqui que o Tropicalismo foi um movimento de contracultura, contestador e que buscava na ambiguidade das representações nacionais novas facetas identitárias do país.

Portanto, as aparentemente “inofensivas” imagens compostas por Milhazes trazem em si

algo de contestador, de inconformidade e de instabilidades (temporal e estilística) que nos levam a apreciar seus trabalhos sem verdadeiramente dar-nos conta de sua intensidade representacional.

Conclusão

Conforme foi mostrado, as obras dessas três artistas falam sobre o feminino de maneiras muito diversas, e é exatamente esta diversidade de significações sobre gênero nas artes plásticas que gostaria de frisar aqui. Essa importância do feminino nas artes, em outras formas de saber, abre novas possibilidades de conhecimento para além da dominância masculina. O olhar feminino destas artistas mostra nuances não percebidas por todos e desvela-nos um mundo novo de visões inusitadas.

Uso aqui uma passagem de Viviane Matesco (2001) onde ele vê a análise artística focada no feminino como uma entre várias possibilidades de análises de obras feitas tanto por mulheres como por homens:

Não tenho dúvidas de que a experiência da mulher na sociedade é inteiramente diversa da masculina, e isso tem implicações estéticas. A condição de procriar, amamentar, além de todos os condicionamentos culturais de séculos, influenciam o olhar. A arte contemporânea afirma o olhar da mulher dirigido a si mesma e a sua realidade dentro do contexto social. Porém, se analisamos os trabalhos de certas artistas apenas pelas supostas características femininas, certamente incorremos em erros. Desse modo, o decorativo em Beatriz Milhazes também não seria verificado em Matisse? E a delicadeza não seria um aspecto importante na obra de Paul Klee? Por que, diante de trabalhos de artistas mulheres, temos que perguntar o que eles têm de feminino? (E por que não fazemos a mesma coisa a respeito do trabalho dos homens). (MATESCO, 2001, p. 100).

A análise inteligente que estas três artistas fazem do mundo em suas obras refletem as sutilezas possíveis da criação artística de qualidade. Não pelo fato somente de serem mulheres, mas elas integram um rol de artistas onde os deslocamentos significativos devem ter foco prioritário e devem instigar investigações práticas e teóricas.

Portanto, se Joana Vasconcelos tricota seu caminho pelo feminino, cobrindo tudo de tricô e crochê, Kara Walker grita em preto e branco, nas paredes das galerias e museus, os sofrimentos

das mulheres negras e Beatriz Milhazes se refugia nas cores, formas, linhas e arranjos para seduzir-nos com sua intensidade curvilínea representacional. Estas três artistas fazem parte de um grupo que cresce cada vez mais nos campo das artes: o grupo das mulheres que trazem um olhar e fazer femininos sobre o mundo masculinizado da História da Arte, enriquecendo-o, fazendo-o vibrar, revalorizando-o com uma riqueza interpretativa ímpar e com as sensibilidades artísticas das mulheres.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, A. M. Arte-Educação Pós-colonialista no Brasil: Aprendizagem Triangular. In: **Comunicação e Educação**. São Paulo, v.01, n.02, p. 59-64. jan./abr. 1995.

_____. Arte-Educação no Brasil. Realidade hoje e expectativas futuras. In: **Estudos Avançados**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1989.

_____. **Arte, Educação e Cultura**. São Paulo: Editora Senac, São Paulo: Edições SESC SP.

CANONGIA, L. **O legado da arte dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2005.

CARVALHO, F. O. **A história da arte e as representações do feminino**: de quais mulheres falamos? Trama Interdisciplinar, ano 1, volume 2, 2010, pág. 146-153.

FEIX, T. A. **A inscrição do feminino/masculino na arte contemporânea**. Palimpsesto. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, ano 6, volume 6, 2007, pág. 1-9.

FRASER, V. Art and architecture in Latin America. Páginas 171-201. In: KING, John (ed). **The Cambridge Companion to Modern Latin American Culture**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

MATESCO, V. **O feminino na arte.** Revista do programa de pós-graduação em artes visuais da EBA, UFRJ, 2001, pág. 95-101.

OSTROWER, F. **Criatividade e Processos de Criação.** Petrópolis: Vozes, 1977, 12ª Edição.

PROSSER, E. S. **Ensino de Artes.** Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009.

SCHLICHTA, C. A. B. D.; TAVARES, I. M. **Artes Visuais e Música.** Curitiba, IESDE Brasil, 2006.

SPIVAK, G. C. LANDRY, D. e MACLEAN, G. (ed). **The Spivak Reader.** New York: Routledge, 1996.