

Mulheres como objeto: ambigüidades nas representações do feminino na arte "POP" de ALLEN JONES

Marinês Ribeiro dos Santos*

Resumo: As revoluções social e cultural dos anos 1960 propiciaram transformações nos padrões de conduta sexual, percebidas em expressões como a permissividade das imagens de corpos femininos veiculadas pela mídia. Neste artigo, apresento uma discussão sobre este fenômeno a partir das esculturas/mobiliário criadas pelo artista "pop" Allen Jones em 1969, cuja proposta mobilizou a reação do movimento feminista britânico.

Palavras-Chave: Movimento Pop. Representações do corpo feminino. Relações de Gênero.

Abstract: The 1960s social and cultural revolutions enabled transformations at the sexual behavior norms, perceived at expressions such as the permissive images of the female body propagated by media. In this article, I present a discussion on related issues based on the sculptures/furniture created by the pop artist Allen Jones in 1969, whose work has triggered a reaction from the British feminist movement.

Keywords: Pop Movement. Female Body Representations. Gender Relations.

* *Marinês Ribeiro dos Santos*, Professora na Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina/as artistas de vanguarda ligados ao movimento "pop".

Se as "pin-ups" fazem vocês quererem pintar mais do que a modelo vivo do andar de cima, então, dêem um pulo na banca de revistas. Se seus estímulos vêm de meios não artísticos ou de mau gosto e não de Bach, não se preocupem; se como resultado vocês produzem trabalho, então está justificado...

Allen Jones¹

¹ JONES, Allen apud LAMBIRTH, Andrew. *Allen Jones Works*. U.K., London: Royal Academy of Arts, 2005, p. 16.

Introdução

O corpo feminino é, há muito tempo, tema recorrente tanto nas artes plásticas quanto nas produções da cultura industrializada. Porém, no período posterior à Segunda Guerra Mundial, com a consolidação das mídias de circulação de massa, a visibilidade destas representações aumentou consideravelmente. Transformações qualitativas também ocorreram, pois a liberalização dos costumes possibilitou a difusão e exposição pública de imagens cada vez mais permissivas. Nos anos 1960, estas imagens tornam-se um dos principais motores de inspiração para os/as artistas de vanguarda ligados ao movimento "pop".

Neste artigo, pretendo apresentar uma discussão inicial sobre o diálogo estabelecido entre a arte "pop" e a cultura industrializada, com enfoque na produção de representações do corpo feminino. Tendo, como ponto de partida, o entendimento de que imagens são construções discursivas, acredito que este trabalho pode contribuir para uma reflexão sobre a influência dos significados veiculados pelo discurso imagético na conformação de identidades de gênero. Ao mesmo tempo, é preciso considerar que as leituras de um mesmo signo podem ser múltiplas, o que torna o processo de recepção um fenômeno bastante complexo e impossibilita qualquer intenção de fixar verdades únicas.

A problematização destas questões está apoiada no trabalho do artista “pop” britânico Allen Jones, mais especificamente na proposta de esculturas/mobiliário criada em 1969. A repercussão polêmica desta obra, que tornou Jones famoso inclusive entre as feministas, abre espaço para pensar as relações de gênero a partir da ambigüidade de significados que emergem de uma configuração imagética. Segundo Scott, os padrões sociais de gênero estabelecem-se como um conjunto objetivo de referências, estruturando “a percepção e a organização simbólica e concreta de toda a vida social”².

Como parte do repertório cultural compartilhado, estas referências podem contribuir para o estabelecimento e a manutenção de situações de assimetria entre os gêneros, bem como podem suscitar reações potencialmente capazes de modificá-las. As esculturas/mobiliário de Jones, na qualidade de representações simbólicas, são exemplos de discursos que potencializaram interpretações capazes de ser enquadradas nestes dois tipos de circunstâncias. Vou dar início à discussão através de uma breve apresentação do contexto histórico no qual se insere o surgimento da obra.

As “revoluções” dos anos 1960

A década de 1960 é festejada pela efervescência cultural que veio à tona, juntamente com uma série de transformações nas esferas econômica e social. Ecos dessas revoluções, para usar um termo empregado por Hobsbawm³, foram percebidos em escala mundial, embora o fenômeno tenha sido mais significativo nos países capitalistas desenvolvidos, como os Estados Unidos e as nações que compõem a Europa ocidental. É nesse período que a prosperidade econômica dos anos do pós-guerra atinge o seu ápice, configurando, nessas sociedades, a ocorrência do pleno emprego e da expansão da

² SCOTT, Joan. Gênero: Uma categoria útil de análise histórica. *Revista Educação e Realidade*, v. 20, n. 2, jul./dez. 1995, p. 71-99, p. 88.

³ HOBSBAWM, Eric. *A Era dos Extremos: O breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

produção em massa, tanto de alimentos quanto de produtos manufaturados.

Segundo Hobsbawm, “bens e serviços, antes restritos a minorias, eram agora produzidos para um mercado de massa [...] o que antes era luxo tornou-se o padrão de conforto desejado, pelo menos nos países ricos: a geladeira, a lavadora de roupas automática, o telefone”.⁴ O excedente de renda proporcionado pelo comprometimento dos governos com o pleno emprego e com a seguridade social possibilitou a redução proporcional dos gastos com itens de subsistência, criando lastro para maior demanda por outros tipos de bens de consumo, que também passavam a ser encarados como necessidades.

A tecnologia desenvolvida para fins militares durante a guerra é redirecionada para uso civil, abastecendo o mercado com novos produtos e materiais sintéticos. Alimentos processados industrialmente, objetos descartáveis moldados em plástico, televisores e gravadores de fita magnética, são exemplos das novidades que compunham a paisagem dos supermercados e das lojas de departamento nos anos 1960. Os avanços nas pesquisas, nos setores químico e farmacêutico, disponibilizaram ao público os antibióticos e as pílulas anticoncepcionais, contribuições fundamentais para a revolução sexual que tem início nesta mesma década.⁵

Acompanhando essas alterações nas esferas da economia e do consumo, no campo social os principais marcos do período estão relacionados com o declínio do campesinato e com a urbanização das sociedades, com o aumento do número de estudantes universitários e à mudança de postura assumida pelas mulheres frente aos papéis convencionais de esposa e mãe, passando a ocupar uma quantidade expressiva de vagas tanto no mercado de trabalho quanto no ensino superior.

A entrada em massa de mulheres casadas — ou seja, em grande parte mães — no mercado de trabalho e a sensacional expansão

⁴ *Ibidem*, p. 259.

⁵ *Idem*.

*da educação superior formaram o pano de fundo, pelo menos nos países ocidentais típicos, para o impressionante reflorescimento dos movimentos feministas a partir da década de 1960. Na verdade, os movimentos de mulheres são inexplicáveis sem esses acontecimentos.*⁶

⁶ *Ibidem*, p. 305.

A novidade, aqui, diz respeito às reivindicações por mudanças vindas principalmente de mulheres casadas, educadas e provenientes de camadas médias, uma vez que o trabalho feminino sempre foi uma realidade nas populações de baixa renda. A possibilidade de uma carreira profissional na esfera pública vislumbrava uma maneira de superar o que Betty Friedan denominou de “problema sem nome”, ou seja, a sensação de vazio e de ausência de identidade que acometia as mulheres que se dedicavam exclusivamente às tarefas domésticas e que se sentiam como apêndices do marido e dos filhos.⁷

Hobsbawm ressalta que a natureza das mudanças não se restringem aos tipos de atividades femininas na sociedade, mas, também, a uma alteração drástica “nas expectativas das mulheres sobre elas mesmas e nas expectativas do mundo sobre o lugar delas na sociedade”.⁸ A revisão, quanto aos papéis convencionais desempenhados por mulheres e homens na sociedade, passa pela experiência da dupla jornada de trabalho, cujo acúmulo de responsabilidades do lado feminino impulsionou reivindicações por modificações nas relações tradicionais de gênero.

Essas modificações, que estão na base das transformações culturais ocorridas no período, possuem, como “lôcus” privilegiado, a família e o ambiente doméstico. A reconfiguração das convenções de comportamento social e pessoal foi irradiada do espaço privado para o público, resultando na alteração dos modelos de normalização do comportamento sexual, percebidas no afrouxamento da legislação e dos padrões conservadores que regiam a conduta moral. Nas palavras de Hobsbawm:

⁷ FRIEDAN, Betty. *The Feminine Mystique*. U.S.A., New York: Dell Publishing Co., 1970.

⁸ HOBBSAWM, Eric. *Op. Cit.*, p. 307.

A crise da família estava relacionada com mudanças bastante dramáticas nos padrões públicos que governam a conduta sexual, a parceria e a procriação. Eram tanto oficiais quanto não oficiais, e a grande mudança em ambas está datada, coincidindo com as décadas de 1960 e 1970. Oficialmente, essa foi uma era de extraordinária liberalização tanto para os heterossexuais (isto é, sobretudo para as mulheres, que gozavam de muito menos liberdade que os homens) quanto para homossexuais, além de outras formas de dissidência cultural-sexual. [...] Tornavam-se agora permissíveis coisas até então proibidas, não só pela lei e a religião, mas também pela moral consuetudinária, a convenção e a opinião da vizinhança⁹.

⁹ *Ibidem*, p. 316-317.

Além desses índices de transformação nas relações de gênero, a configuração de uma cultura juvenil forte e específica indicava, também, uma crise nas relações entre gerações. Insatisfeitos/as com os “standards” de valores e comportamentos do “mundo adulto”, ao mesmo tempo em que eram favorecidos pela prosperidade econômica da época em termos de uma certa independência financeira, os/as jovens contribuíram bastante para a liberalização dos costumes. Assumindo posturas de confronto com as normas de conduta estabelecidas, eles/as selavam um compromisso público com o até então proibido ou pouco convencional. As atitudes pessoais adquiriam um caráter político: “liberação pessoal e liberação social, assim, davam-se as mãos, sendo sexo e drogas as maneiras mais óbvias de despedaçar as cadeias do Estado, dos pais e do poder dos vizinhos, da lei e da convenção”.¹⁰

¹⁰ *Ibidem*, p. 326.

Outra faceta da cultura jovem que caracterizou a revolução nos costumes, tem relação com o interesse da juventude das camadas sociais alta e média pelas manifestações culturais e comportamentos específicos das camadas baixas urbanas. O fato do “rock’ n’ roll” ter se tornado o idioma universal dos jovens é um exemplo disso, uma vez que, até os anos 1950, este era um gênero musical direcionado particularmente para os/as negros/as pobres americanos. O crescente consumo de histórias em quadrinhos, de revistas de

variedades, de programas de televisão e do cinema de Hollywood, considerados inicialmente como produções de fácil digestão, também ilustram o namoro da juventude urbana dos anos 1960 com uma cultura industrializada, em princípio pouco comprometida com os cânones eleitos pela crítica erudita. Entre outras explicações para estes fenômenos, Hobsbawm argumenta que “talvez baste apenas supor que o estilo informal foi uma forma de rejeitar os valores das gerações paternas ou, mais precisamente, uma linguagem em que os jovens podiam buscar meios de lidar com um mundo para o qual as regras e valores dos mais velhos não mais pareciam relevantes”.¹¹

¹¹ *Ibidem*, p. 325.

O panorama da revolução cultural, esboçado até aqui, é fundamental para a compreensão do movimento “pop”. A paisagem urbana redesenhada pelas novas práticas de consumo impulsionadas pela publicidade de ampla circulação; a liberalização sexual protagonizada pelas reivindicações de mulheres e jovens por novas configurações nas relações entre gêneros e nas normatizações de conduta moral; e a valorização de manifestações culturais marginais ou ligadas às mídias de massa, estão na base da linguagem “pop”. Alguns aspectos sobre como ocorreu a apropriação destes elementos inspiradores, na prática, dos artistas, é o assunto que vamos explorar a seguir.

O movimento “pop”

Diretamente conectado com o consumo de massa e com a cultura industrializada, o movimento “pop” assumiu uma forma de expressão sintonizada com o ambiente urbano das grandes cidades do mundo capitalista. Osterwold explica que:

O pop é uma manifestação cultural essencialmente ocidental, nascido no contexto de uma sociedade industrial capitalista e tecnológica. Os Estados Unidos estão no centro deste programa. Para o resto do mundo ocidental, em particular para a Europa,

estes contributos terão por consequência a americanização crescente da cultura. A "pop art" esforça-se por seguir à risca o estado das coisas feitas, visualiza uma espécie de sismograma das nossas aquisições industriais, do seu caráter efêmero, do absurdo definido pelos limites de uma sociedade totalmente mediatizada, de uma sociedade de massas em vias de desagregação. A "pop art" desenvolve-se nas grandes metrópoles. À partida, os novos centros da cena artística do mundo ocidental serão essencialmente cidades como Nova Iorque e Londres. Mais tarde serão seguidas por outros satélites europeus e os artistas dos países comunistas da Europa de Leste receberão apenas uma fraca influência deste movimento.¹²

¹² OSTERWOLD, Tilman. *Pop Art*. Alemanha, Colônia: Taschen, 1999, p. 6.

Sua origem está relacionada às reflexões de um grupo de artistas e críticos britânicos ligados ao Instituto de Artes Contemporâneas de Londres, denominado *Independent Group*, acerca dos impactos dos novos padrões de consumo e da penetração dos meios de comunicação na vida cotidiana. Como, na Inglaterra, o racionamento dos anos de guerra prolongaram-se até meados da década de 1950, o contraste entre a realidade britânica e as imagens da "sociedade opulenta" norte americana, veiculadas através da mídia, instigou este grupo a promover novas maneiras de pensar as manifestações artísticas através da sua aproximação com a cultura de massa. Sobre esta questão, McCarthy comenta que "mudança constante, variedade infundável, direito de escolha do consumidor, escapismo e hedonismo eram apenas algumas das promessas da propaganda e das publicações norte americanas".¹³

¹³ McCARTHY, David. *Arte Pop*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 10.

Nos anos 1960, produções artísticas comprometidas com essas temáticas multiplicam-se na Inglaterra, bem como também se manifestam nos Estados Unidos, tendo Nova Iorque como principal centro irradiador. Através de uma representação figurativa, os/as artistas "pop" buscavam estabelecer novas formas de expressão, cujo mote principal era a valorização da trivialidade. Entre os temas nos quais buscavam inspiração, estão as histórias em quadrinhos,

os produtos industrializados, os anúncios publicitários veiculados através da televisão ou de revistas de grande circulação, as imagens de artistas de cinema e ídolos do rock. Segundo Osterwold:

*Os “mitos do cotidiano” postos em prática por uma cultura consumista, meios de comunicação e euforia tecnológica, adquirem uma dupla faceta, positivo-negativo: otimismo do crescimento e síndrome da desagregação, crença no progresso e angústia pela catástrofe, sonho e traumatismo, luxo e pobreza. A civilização toma consciência do seu pesadelo de vulnerabilidade e destruição. A disponibilidade total dos bens de consumo cresce até colocar o gigantesco problema da poluição e da reciclagem, numa sociedade de desperdício onde os desejos e destinos individuais desaparecem na multidão. Carros supercromados e carros na sucata, ilusões e realidades individualmente vividas e ligadas ao mito dos bens de consumo fundem-se no universo das estatísticas.*¹⁴

¹⁴ OSTERWOLD, Tilman. *Op. Cit.*, p. 11.

O caráter contraditório explorado pelos artistas, na abordagem dos temas, pode ser exemplificado através do tratamento dado ao culto das personalidades famosas. A festejada beleza das estrelas de cinema tem, como contraponto, fisionomias fabricadas, artificialmente adaptadas à perfeição. Em oposição à fama e ao glamour, projetados como ideais de felicidade para os/as expectadores/as anônimos, aparece a exposição da vulnerabilidade pessoal frente aos problemas da vida cotidiana, como nas alusões à solidão de Elvis Presley e ao suicídio de Marilyn Monroe em 1962.

A ambigüidade entre sexo e consumo é outro aspecto recorrente na arte “pop”. A nova permissividade em relação ao corpo, decorrente da liberalização dos costumes já discutida anteriormente, implicou na multiplicação da produção e exibição de materiais sexualmente explícitos, que, segundo McCarthy, “eram presença obrigatória na arte popular, na ficção científica, na propaganda, na música pop e no cinema”.¹⁵ As representações imagéticas dos corpos femininos, apresentadas por estas mídias, passaram a

¹⁵ McCARTHY, David. *Op. Cit.*, p. 46.

figurar em diversas obras da arte "pop", como veremos, de forma um pouco mais detalhada, na próxima seção.

Versões do feminino no imaginário da arte "pop"

McCarthy enfatiza que a arte "pop" foi um empreendimento basicamente masculino e heterossexual, embora houvessem "outras vozes do desejo no movimento", entre elas as dos artistas homossexuais David Hockney e Andy Warhol, e a da artista feminista Pauline Boty.¹⁶ Assim sendo, mesmo com algumas vozes dissonantes, o tom predominante, quanto ao tratamento dado à revolução sexual tinha como ponto de partida o olhar masculino heterossexual. De qualquer modo, era consenso o reconhecimento da equiparação entre permissividade sexual e direito de escolha do/a consumidor/a, praticada principalmente pela publicidade norte americana, bem como a importância das figuras das *pin-up girls*¹⁷ para o imaginário sexual da época.

Identificada com a cultura de massa, envolvida na publicidade e associada com a sexualidade americana, a *pin-up* foi prontamente relacionada, pelos artistas europeus, com o poder e a prosperidade dos Estados Unidos no período pós-guerra. A apropriação destas representações tem, como motivação, o interesse em uma certa americanização da arte, uma vez que a fixação das novas gerações com a cultura norte americana era entendida como um meio de articular suas diferenças com os valores da geração progenitora. Ao mesmo tempo, as figuras das *pin-ups* serviam como uma alternativa para os modelos clássicos do nu feminino estabelecidos pela tradição da arte ocidental, marcando uma posição de confronto, também, com os valores canônicos do "velho mundo".¹⁸

A presença de conteúdo sexual nos anúncios publicitários e a exposição do corpo feminino para incrementar as vendas, não significavam, exatamente, algo novo. Reichert apresenta vários exemplos de uso

¹⁶ *Ibidem*, p. 52.

¹⁷ O termo *pin-up girl* faz referência a uma tipologia de imagens femininas, que podem ser geradas a partir de fotografias ou ilustrações, destinadas à exposição e ao consumo público, como por exemplo as garotas de calendário. Retratando usualmente mulheres jovens e atraentes, essa expressão pode designar tanto a própria imagem quanto a pessoa que lhe serviu de modelo. Para uma explicação mais detalhada, ver BUSZEK, Maria Elena. *Pin-Up Girls: Feminism, sexuality, popular culture*. U.S.A., Durham: Duke University Press, 2006.

¹⁸ McCARTHY, David. Op. Cit.

de sexo para a promoção de produtos que datam do século XIX, como cartões com imagens femininas provocativas que acompanhavam as carteiras dos cigarros Duke entre as décadas de 1880 e 1890. A novidade, no contexto dos anos 1960, diz respeito à ampla difusão dessas imagens, como ainda não havia ocorrido antes, configurando, assim, uma “paisagem cultural sexualizada”.¹⁹

Reichert explica que a associação de produtos ou marcas com sensações sexuais pode servir tanto para posicioná-los como vanguarda através da construção de imagens ousadas e agressivas, quanto para convencer os/as consumidores/as sobre a possibilidade de adquirirem, junto com a compra de tal produto ou marca, maior performance e maiores oportunidades sexuais²⁰. Em outras palavras, serve para introduzir simbolicamente propriedades eróticas nos produtos e nas marcas a eles associados. Uma estratégia de “marketing”, freqüentemente utilizada para criar essas posições de marca, é o uso de estereótipos, signos culturais de rápida identificação, e, logo, capazes de evocar significados comuns para várias pessoas.

A menção aos estereótipos também possibilita a aproximação com o tema das *pin-ups*. A tipologia visual que caracteriza as imagens das *pin-ups* é tradicional dos Estados Unidos, tendo, como primeiros modelos, as artistas de cinema do início do século XX. Interpretadas como signos da mulher sexualizada na cultura visual moderna, geralmente retratam mulheres sozinhas e semi-nuas, em um formato aceitável para consumo e exposição massiva (Figura 1). Buszek comenta que as imagens das *pin-ups* são caracterizadas por um duplo movimento que oscila entre o intelectual/contemplativo e o físico/ativo, que as leva a negociar um espaço entre o retrato e a pornografia²¹. Esse duplo movimento é responsável não somente pela definição das qualidades formais das *pin-ups*, mas, também, pela sua possibilidade de convivência com a exposição pública.

¹⁹ REICHERT, Tom. *The Erotic History of Advertising*. U.S.A., New York: Prometheus Books, 2003, p. 134.

²⁰ *Idem*.

²¹ BUSZEK, Maria Elena. Op. Cit.



Figura 1: Ilustração de Alberto Vargas publicada na revista Playboy em 1961.

Fonte: <http://www.americanartarchives.com/vargas.htm>. Acesso em: 20 dez. 2006.

Ao problematizar a questão das *pin-ups* a partir de uma perspectiva feminista, Buszek ressalta o caráter ambíguo dessas representações, perceptível ao longo de seu desenvolvimento histórico. Segundo a autora, ao mesmo tempo em que podem ser interpretadas como elementos catalizadores do desejo masculino heterossexual, o que as define como uma espécie de versão simplificada do que seria uma mulher desejável, essas imagens também podem apresentar um caráter subversivo, pois, muitas vezes, veiculam modelos de comportamentos transgressores frente aos padrões tradicionais da sexualidade feminina: “Enquanto muitas *pin-ups* são realmente caricaturas simplórias das mulheres, destinadas a conformar sua humilhação e passividade como sexualmente excitantes, o gênero também tem representado a mulher sexualizada como auto-suficiente, assertiva, forte e independente”.²²

²² *Ibidem*, p. 8.

Com esse argumento, Buszek coloca em pauta uma discussão que, segundo ela, já é antiga entre pesquisadoras e ativistas feministas: essas imagens podem contribuir para a liberação feminina, ou apenas reforçam as noções patriarcais da sexualidade das mulheres? O eixo principal em torno do qual gira a discussão está localizado na questão da possibilidade, ou não, de coexistência da identificação da mulher tanto como sujeito quanto como objeto sexual.

Nos anos 1960, os artistas da arte “pop” tinham à sua disposição diversas versões de *pin-ups*, então em circulação, inclusive as *playmates*, popularizadas pela revista Playboy desde 1953. Esta revista tinha, como orientação filosófica, a construção de um espaço privilegiado para o divertimento solitário masculino, apresentando imagens a partir de uma perspectiva misógina de sexualidade fácil. Em contraste, imagens de mulheres sexualmente dominantes e agressivas eram veiculadas através de publicações “underground” especializadas em *pin-ups*, entre elas, as revistas Focus, Fantastique e Bizarre.²³ Esta última, lançada em 1946, era destinada a leitores de ambos os sexos, interessados no imaginário dos fetiches sadomasoquistas. Entre outras fontes da cultura industrializada, as “dominatrices”²⁴ ilustradas, nas páginas da Bizarre serviram como referência para o trabalho do artista que veremos a seguir.

As “pin-ups” de Allen Jones

Membro da geração responsável pela primeira exposição de Arte “pop” britânica²⁵, Allen Jones nasceu em 1937, na cidade inglesa de Southampton. Seu interesse pela cultura industrializada era provocado, principalmente, pela disponibilidade de subsídios para uma abordagem diferenciada da figura humana, fora dos padrões estabelecidos pelas artes plásticas. A partir do início da década de 1960, começou a explorar o

²³ *Idem.*

²⁴ *Ibidem*, p. 244. Na tradição sadomasoquista, o termo “dominatrices” faz referência às representações de mulheres sexualmente dominantes.

²⁵ Intitulada *Young Contemporaries*, a exposição ocorreu nas *RBA Galleries* de Londres, em 1960. Para mais informações sobre a biografia de Allen Jones, ver LAMBIRTH, Andrew. *Op.Cit.*, 2005.

²⁶ JENKS, Charles. *The Intellectual-Erotic-Sculpted-Paintings of Allen Jones*. In: *Allen Jones*. U.S.A., New York: Academy Editions, 1993, p. 7-8.

²⁷ LAMBIRTH, Andrew. Op. Cit.

imaginário erótico proveniente das artes comerciais em seus trabalhos.²⁶ Segundo Lambirth, Jones foi o primeiro artista a usar os desenhos ilustrados em catálogos de compras pelo correio, como fonte de inspiração. Em 1964, viajou para Nova Iorque, onde permaneceu por um ano. Durante esta estada, o artista deu início à sua coleção de revistas de fetiche, a partir das quais as “dominatrices” (Figura 2) passaram a fazer parte de seu “dicionário de formas”.²⁷



Figura 02: A modelo Betty Page como “dominatrix” na capa da Revista Fantastique.

Fonte: <http://www.pinup.ru>. Acesso em: 27 dez. 2006.

Jones explicava o fascínio que esses tipos de ilustrações causavam-lhe através de qualificativos tais como: a vitalidade do desenho, a força das linhas, o senso de humor e a economia de expressão que, segundo ele, eliminava do desenho todas as informações irrelevantes.²⁸ Essas características foram exploradas, em suas obras, como recursos para a criação de uma nova linguagem pictórica. Os primeiros

²⁸ *Idem*.

experimentos tiveram, como veículo, a pintura em tela, cujo amadurecimento ao longo da década resultou em uma série de esculturas polêmicas.

Na mostra individual realizada no ano de 1970, Allen Jones apresentou ao público três peças de escultura, que haviam sido feitas no ano anterior. Conforme nos explica Lambirth, tratava-se da representação de mulheres curvilíneas, escassamente vestidas, no papel de artefatos de mobiliário (Figura 3). As figuras femininas assumiam a forma de uma cadeira, de uma mesa e de um cabide para chapéus.²⁹ A partir de desenhos e orientações de Jones, as peças foram, inicialmente, moldadas em argila por um escultor comercial, que já havia prestado serviços ao museu de cera Madame Tussauds. A partir destes modelos, as peças foram produzidas em resina reforçada com fibra de vidro. Depois de pintadas, foram vestidas com roupas e sapatos de couro especialmente projetados e confeccionados para elas.³⁰

²⁹ *Idem.*

³⁰ ARWAS, Victor. Allen Jones. In: *Allen Jones*. U.S.A., New York: Academy Editions, 1993, p. 34-43.

Embora figurativas, as esculturas não guardavam relação com uma representação naturalista da figura humana. O artista não estava interessado em retratar o corpo feminino a partir de uma anatomia realista, mas sim em experimentar outras possibilidades de representação através da aproximação com o imaginário formal das *pin-ups* das revistas de fetiche. A intenção de Jones era causar impacto através do estranhamento quanto à arte tradicional. O tamanho próximo da escala humana desprovia o observador de um distanciamento confortável em relação à obra, como acontece com as esculturas monumentais ou de volume reduzido. Além disso, o material escolhido não guardava associação com os usualmente empregados, como madeira, mármore ou bronze. A postura física das figuras não fazia referência às artes plásticas. As roupas de couro, que remetiam a um erotismo considerado pouco ortodoxo, também não podiam ser associadas nem com as esculturas

tradicionais, nem com a realidade cotidiana da maioria do público espectador.³¹

³¹ LAMBIRTH, Andrew. *Op. Cit.*



Figura 3: Esculturas “Cadeira”, “Cabide para Chapéus” e “Mesa”, criadas por Jones em 1969. Fonte: GARNER Philippe. *Sixties Design*. Alemanha, Colônia: Taschen, 1996, p. 59.

O propósito de estranhamento também norteou a idéia de apresentar as peças como esculturas/ mobiliário, uma vez que a alusão ao caráter utilitário dos móveis provoca um tipo de reflexão não artística no relacionamento com a obra. Através de associações como “cadeira-sentar” e “mesa-usar”, Jones desejava um descolamento do processo usual empregado no reconhecimento de uma obra de arte.³² Toda essa estratégia tinha, como meta, a democratização da arte

³² *Idem.*

através de um jogo entre o estranho e o familiar. O vocabulário imagético familiar da cultura industrializada era apresentado de forma a distanciar a obra dos cânones artísticos tradicionais, convidando o/a espectador/a a tirar suas próprias conclusões quanto ao significado resultante dessa manobra de tensões.

E, uma vez feito o convite, não tardaram a aparecer leituras que entendiam este trabalho como sexista e misógino, pois o jogo de ambigüidades também permitia a interpretação dessas representações como a sugestão de “um tipo de disponibilidade sexual baseada na subserviência feminina”.³³ As esculturas foram alvo de críticas das feministas que, entre outras formas de protesto, expressaram o seu descontentamento através de cartas enviadas ao artista. Entre as ativistas, Jones passou a ser identificado como o autor de representações que degradavam e objetificavam as mulheres. Como conseqüência, o combate estendeu-se para outras de suas produções.

³³ *Ibidem*, p. 24.

Manifestações de maior visibilidade ocorreram nos anos seguintes, na cidade de Londres. Em 1978, durante uma retrospectiva dos trabalhos de Jones, o Instituto de Arte Contemporânea foi tomado pelas manifestantes. Conforme a descrição de Lambirth, adesivos com mensagens de desaprovação foram colados nos vidros das gravuras em exposição, enquanto cartazes retratando homens com os testículos em chamas adornavam o saguão do prédio. Bombas de mau cheiro foram arremessadas, e o calor dos protestos culminou na intervenção da polícia. Em outra ação protagonizada pelas feministas, desta vez na Tate Gallerie, durante o Dia Internacional da Mulher de 1986, a escultura “Cadeira” teve a face derretida em decorrência de um ataque com ácido.³⁴

³⁴ *Idem*.

Desconfortável com essa polêmica, Allen Jones defendeu-se dizendo que seu trabalho não tinha como objetivo ofender pessoas, mas sim os cânones da arte. Compartilhando desta mesma perspectiva, Lambirth

argumenta que as esculturas não devem ser entendidas como a materialização de "objetos de desejo sexual", mas sim como um retrato do seu tempo: "o homem ou a mulher na rua simplesmente vê um trio sexy de manequins em poses provocativas, sugerindo prazeres ilícitos em clubes privativos, um eco direto da sociedade permissiva sobre a qual eles têm lido nos jornais".³⁵ E complementa: "Até que ponto elas [as esculturas] pretendiam ser ultrajantes, ofensivas ou levemente divertidas? Jones, o artista idealista e democrático, queria que as pessoas decidissem por elas mesmas".³⁶ A narrativa do próprio Lambirth sobre os episódios com as feministas permite concluir que foi exatamente isso o que aconteceu.

³⁵ *Ibidem*, p. 24.

³⁶ *Ibidem*, p. 24.

Considerações

Acredito que a polêmica em torno das esculturas de Allen Jones, potencializa o seu emprego como referência para reflexões sobre os processos de significação envolvidos no diálogo entre produção e recepção de imagens. Vale lembrar que o resultado deste diálogo é decorrente tanto das intencionalidades do/a produtor/a quanto das do/a receptor/a, o que faz do procedimento de leitura uma atividade interpretativa. Imagens são signos polissêmicos que possibilitam diferentes leituras, de acordo com o repertório simbólico de quem as interpreta e das relações estabelecidas entre os diferentes elementos que as compõem. Isso posto, vou finalizar este trabalho apresentando uma análise destas esculturas, com o objetivo de ressaltar como alguns dos elementos internos à obra se relacionam com os contextos de produção e recepção.

Em primeiro lugar, quero ressaltar as ambigüidades quanto ao jogo entre "objetos de arte" e "objetos utilitários". Embora a associação com mobiliário seja óbvia, em nenhum momento a obra parece sugerir a possibilidade de uma utilização efetiva. O caráter

figurativo e a temática abordada provocam um movimento de recuo, neste sentido. As figuras femininas, dispostas como móveis, convidam para a contemplação e para a reflexão, mas não para o uso. A associação imediata com artefatos de uso cotidiano decorre do emprego de configurações formais comuns às tipologias padronizadas, tanto para uma cadeira: o acréscimo de um assento estofado e a alusão ao encosto; quanto para uma mesa: uma superfície de vidro apoiada sobre uma estrutura de quatro pernas.

A escultura que representa o “cabide para chapéus” é a menos óbvia, devido ao fato de não ter recebido nenhum acessório externo passível de ligação com artefatos de mobiliário. Porém, a semelhança é sugerida através da disposição formal: uma estrutura vertical munida de braços onde podem ser pendurados chapéus e casacos, que acaba por adquirir sentido quando reunida com as outras peças. Neste caso, também é importante a ancoragem que lhe dá o título escolhido pelo artista, perfeitamente dispensável nas outras duas esculturas, que apresentam referências mais literais.

O grande impacto causado pela conformação das esculturas como mobiliário é resultante da possibilidade de ler estas peças como representações de objetificação da sexualidade feminina. Conforme declaração do próprio artista, em princípio este efeito não era desejado. Jones alega que tinha em mente transgredir as representações do nu feminino, postuladas pela tradição das artes plásticas. Porém, é difícil imaginar que ele não tenha previsto esta outra possibilidade de interpretação. Para acreditar nesta hipótese, só se pensarmos que representações deste tipo já estavam tão naturalizadas na visão do artista, que não passou pela sua cabeça que pudessem ofender a alguém. Sobretudo no início dos anos 1970, com a mobilização dos movimentos sociais. Mesmo se este não fosse o objetivo da obra, é claro que a leitura feita pelas feministas é plausível e legítima.

Na tentativa de compreender a obra a partir de algumas características gerais da arte "pop", vou destacar que este movimento artístico tinha, como princípios, apresentar a realidade trivial das grandes cidades, questionar as hierarquias tradicionais e repensar as transformações culturais. As imagens do cotidiano eram mostradas, muitas vezes, em relações de contraste entre aspectos positivos e negativos. Tendo como referência a ubiqüidade de imagens de corpos femininos no ambiente urbano, Jones apropriou-se de representações de mulheres sexualizadas características da cultura industrializada, transformando-as em tema para as artes plásticas. As esculturas mostram a objetificação da sexualidade feminina na sociedade moderna. Esta questão é apresentada com muita ironia e, conforme salientou McCarthy, a partir de um ponto de vista masculino e heterossexual, resultando em uma interpretação misógina.

Acredito que a repercussão polêmica desta proposta é decorrente da estratégia conceitual escolhida pelo artista. Jones colocou na mesma obra, em situação de contraste, alusões que simbolizam mulheres tanto como sujeitos quanto como objetos sexuais. Pensando a partir do contexto da época, as imagens das "dominatrices", sexualmente ativas, agressivas e transgressoras, foram escolhidas como modelo, deixando de lado outros tipos de representações mais passivas, como as *playmates*. Temos, aqui, a apropriação de figuras que, segundo Buszek, podiam ser percebidas como representações de mulheres na condição de sujeitos sexuais. Além disso, as *pin-ups* ligadas ao imaginário sadomasoquista também sugeriam o rompimento com noções patriarcais da sexualidade feminina.

Porém, no momento em que elas são dispostas como objetos utilitários, as características potencialmente emancipadoras são confrontadas com o significado oposto. As referências ao domínio sobre a ação e à transgressão são imobilizadas e transformadas em algo de que se pode dispor, quando

desejado. A própria postura física das imagens distancia-se da sua referência inicial, aproximando-se das posições características das *playmates*. A sexualidade feminina agressiva e transgressora, fora dos padrões e das normas, é transformada em um objeto de uso, criando uma atmosfera de tensão. Ao contemplar as imagens das esculturas, as associações por elas provocadas oscilam entre este par de oposições. E, na minha opinião, é esse jogo de contradições que confere à obra seu aspecto irônico, sua complexidade e, também, seu potencial ofensivo.

Referências:

ARWAS, Victor. Allen Jones. In: *Allen Jones*. U.S.A., New York: Academy Editions, 1993, p. 34-43.

BUSZEK, Maria Elena. *Pin-Up Girls: Feminism, sexuality, popular culture*. U.S.A., Durham: Duke University Press, 2006.

FRIEDAN, Betty. *The Feminine Mystique*. U.S.A., New York: Dell Publishing Co., 1970.

HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos: O breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JENKS, Charles. The Intellectual-Erotic-Sculpted-Paintings of Allen Jones. In: *Allen Jones*. U.S.A., New York: Academy Editions, 1993, p. 7-8.

LAMBIRTH, Andrew. *Allen Jones Works*. U.K., London: Royal Academy of Arts, 2005.

MCCARTHY, David. *Arte Pop*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

OSTERWOLD, Tilman. *Pop Art*. Alemanha, Colônia: Taschen, 1999.

REICHERT, Tom. *The Erotic History of Advertising*. U.S.A., New York: Prometheus Books, 2003.

SCOTT, Joan. Gênero: Uma categoria útil de análise histórica.
Revista Educação e Realidade, v. 20, n. 2, jul./dez. 1995, p. 71-99.