

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E
COMUNICAÇÃO

VANESSA MENDES ROSADO

Mulheres curadoras: estratégias para manutenção de dissidências nas artes visuais

São Paulo
2020

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E
COMUNICAÇÃO

Mulheres curadoras: estratégias para manutenção de dissidências nas artes visuais.

Vanessa Mendes Rosado

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Gestão de Projetos Culturais.

Orientador: Profa. Ma. Cláudia Vendramini Reis

São Paulo
2020

Mulheres curadoras: estratégias para manutenção de dissidências nas artes visuais.¹
Vanessa Mendes Rosado²

Resumo: Este trabalho parte de um questionamento sobre a posição ocupada pelos curadores dentro do circuito das artes visuais e as possibilidades de atravessamento a partir da diversidade de feminismos. O objetivo é identificar como curadoras mulheres que assumem o feminismo podem se transformar em uma cadeia de difusão e resgate de artistas mulheres silenciadas historicamente. Para investigar esse questionamento, esta pesquisa se debruçou sobre fontes bibliográficas a respeito dos temas curadoria, feminismo e interseccionalidades, compondo com entrevistas semiestruturadas com curadoras que atuam de forma independente na cidade de São Paulo. Assim, a partir de suas trajetórias, questiona-se qual papel traçam as curadoras feministas podem ter na história das mulheres na arte.

Palavras-chave: Curadoria nas Artes Visuais. Feminismo. Protagonismo da mulher. Resgate histórico.

Abstract: This work starts questioning about the position occupied by the curators within the visual arts circuit and as possibilities of crossing from the diversity of feminisms. The goal is to identify how women curators who take on feminism can become a chain of diffusion and rescue of historically silenced women artists. In order to investigate this questioning, this research focused on bibliographic sources on the themes of curation, feminism and intersectionality, composing with semi-structured features with curators who work independently in the city of São Paulo. Thus, from their trajectories, it is questioned what role feminist curators play in the history of women in art.

Key words: Curation in Visual Arts. Feminism. Protagonism of women. Historical rescue.

Resumen: Este trabajo parte de un cuestionamiento sobre la posición que ocupan las curadoras dentro del circuito de las artes visuales y las posibilidades desde la diversidad de feminismos. El objetivo es identificar cómo las curadoras que asumen el feminismo pueden convertirse en una cadena de difusión y rescate de artistas históricamente silenciadas. Para investigar este cuestionamiento, esta investigación se centró en fuentes bibliográficas sobre los temas de curaduría, feminismo e interseccionalidad, comprendiendo entrevistas semiestructuradas con curadoras que trabajan de forma independiente en la ciudad de São Paulo. Así, a partir de sus trayectorias, se cuestiona qué papel tienen las curadoras feministas en la historia de la mujer en el arte.

Palavras-chave: Comisariado en Artes Visuales. Feminismo. Protagonismo de la mujer. Rescate histórico

¹ Trabalho de conclusão de curso apresentado como condição para obtenção do título de Especialista em Gestão de projetos culturais pelo CELACC – ECA/USP.

² Graduada em Letras, pós-graduanda em Gestão de Projetos Culturais e animadora cultural do Sesc 24 de maio.

INTRODUÇÃO

O termo ‘curador’ chegou à língua portuguesa vindo do latim *curare*, usado para designar processos de tutoria, cuidado e zeladoria. No campo das artes visuais, na atualidade, o termo tem sido atribuído aos profissionais de museus, de coleções públicas ou privadas, que atuam no processo curatorial, o qual envolve aquisição ou comissionamento de artefatos, seguido da catalogação, conservação, comunicação e extroversão. O termo também tem sido atribuído à figura do curador independente desde os anos 1960, sendo este aquele que prepara uma exposição de arte, geralmente de forma temporária, sem vínculo institucional, com foco nas últimas etapas do processo, que envolvem a comunicação e fruição (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2014).

A curadoria, nessas duas versões, articula-se com relações de poder, as quais abarcam disputas e subjetividades. Por tratar-se de um processo que envolve escolhas, a função do curador está ligada à construção das permanências dentro da história da arte ocidental, ao trabalhar em constante diálogo com a produção e a circulação de elementos significantes, os quais “[...] podem perfeitamente ter por objetivos ou por consequências efeitos de poder [...]” (FOUCALT, 1995, p. 11). Assim, pela lógica da contrariedade, o curador se envolve também no modo como as ausências são construídas e pode contribuir para a definição de caminhos que serão percorridos pelos artistas.

Nesse ambiente de disputas simbólicas, no qual “[...] a curadoria constrói certos tipos de narrativas históricas, ou, em alguns casos, intervém em narrativas já existentes [...]” (JONES, 2016, p. 365) mulheres atuam em funções de curadoria, seja em instituições ou de maneira independente. Ao mesmo tempo, ainda se discute por qual motivo, em exposições, existem mais figuras femininas retratadas em obras de artistas homens do que obras produzidas por artistas mulheres sendo exibidas. Partindo desse questionamento, o trabalho busca discutir os papéis que assumem as mulheres curadoras e a influências de conceitos feministas para a manutenção e resgate de vozes de mulheres artistas silenciadas.

Este texto parte, primeiramente, de uma tentativa em conceituar a trajetória do termo curadoria no Brasil, especificamente na cidade de São Paulo, entendendo a pluralidade inerente tanto à atividade, quanto ao uso do termo. Faz-se aqui uma tentativa de situar a baixa representatividade de mulheres executando a atividade de curadoria, na posição de curadoras-chefe, dentro das instituições.

Em um segundo momento, propõe-se uma reunião bibliográfica de três autores os quais se debruçam em concepções sobre discurso e poder, curadoria ativista e feminismos, sendo que este último termo será assinalado no plural sempre que for oportuno, por compreender a

diversidade de corpos presentes nesse conceito. A partir das pesquisas de Maura Reilly (2019), Michael Foucault (1995) e bell hooks (2019), há uma tentativa de situar a curadoria como espaço de poder e observar as possibilidades de sua subversão pelo feminismo, avistando isto como um objetivo, tendo em vista que “[...] a dominação de um ser humano por outro é o mal fundamental da sociedade. A dominação nas relações humanas é o alvo de sua luta [feminismo]” (hooks, 2019, p.131).

Unem-se à pesquisa bibliográfica, à luz da história oral, entrevistas com curadoras atuantes. Pensa-se assim fazer uso do conceito de que “[...] o que fascina em uma entrevista é a possibilidade de tornar a vivenciar a experiência do outro [...]” (ALBERTI, 2004, p. 18 – 19), entendendo que trazer a voz dessas mulheres contribuiria para construir sentido a partir daquelas que assumem espaços de curadoria no momento desta pesquisa.

Este trabalho não tem como intenção levantar respostas para os questionamentos colocados, mas sim, a partir da reunião de conceitos e da escuta de histórias de vida, discutir os processos que levaram mulheres a ocuparem a função de curadoria, além de entender se o feminismo define as linhas de trabalho e pesquisa que serão desenvolvidas por elas durante suas práticas. Assim, busca-se fomentar a discussão sobre o espaço das mulheres na arte, a partir das artes visuais, suas lutas, discursos e desejos de permanência.

1. HISTÓRICO

Curadoria é um termo utilizado em diversos campos do conhecimento, mas no universo da história da arte ocidental, ele é empregado para funções que incluem zelar, tratar, coletar e revigorar uma coleção de objetos/artefatos. Adota-se o termo também para o profissional de pesquisa e organização de bens simbólicos, ligado ao processo de desenvolvimento em torno de uma coleção, tema, acontecimentos artísticos, sociais ou políticos. Na área de artes visuais, o curador tem como escopo de trabalho desde a concepção das exposições e a aquisição de obras, até a concretização da mostra, a composição programática do educativo e difusão do conhecimento produzido/concebido (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2014).

Por uma perspectiva histórica, essa concepção de curadoria, assim como o uso do termo, é recente no Brasil e ocorre, primeiramente, no campo das artes visuais (CARVALHO, 2008). O termo ‘curador’ é mencionado em publicações de meados dos anos 80, quando o país passou por uma série de mudanças econômicas e políticas e abriu o campo da cultura ao financiamento

de empresas privadas. A Lei Sarney³, promulgada em 1986, foi a primeira a propor isenção fiscal, estabelecendo uma parceria entre poder público e o setor privado, a fim de dinamizar a produção cultural do país. Desse modo, “[...] este tipo de financiamento, ajudou a aumentar a produção cultural do país e demandou uma maior profissionalização do mercado. Foi neste contexto que se popularizou a profissão do curador [...]” (CARVALHO, 2014, p. 22).

A atividade era, naquele momento, de difícil acesso por conta dos campos de conhecimentos pelos quais essa figura deveria transitar. “No Brasil, embora o termo seja creditado em um ou outro catálogo nos anos 1990, a curadoria estava ainda longe de fornecer um horizonte profissional [...]” (LAGNADO, 2015, p. 88). Além do conhecimento de museus e coleções dentro e fora do país, o curador necessitava ter bases históricas, filosóficas e estéticas.

Dentro de grandes instituições, se limitarmos a busca à Bienal de São Paulo⁴, o termo aparece pela primeira vez em 1981, durante a 16^a. edição, registrando como curador-chefe o professor, historiador e crítico de arte Walter Zanini⁵. Antes dessa edição, outros termos eram empregados para funções com escopo de trabalho semelhante, como “diretor de arte”, “integrante do conselho artístico” e “assessor cultural.

Zanini propõe atualizar a mostra até então baseada em um modelo de representações nacionais, no qual cada país ocupava um espaço de acordo com as relações estabelecidas diplomaticamente. Isso resultava em espaços maiores para países com mais fundos dedicados a esses projetos. Como curador-chefe, Zanini procurou estruturar, na 16^a edição, uma maneira de agrupar as obras, assumindo a lógica de “analogia das linguagens” (CARVALHO, 2014, p. 33), um processo semelhante ao que já havia sido tentando pela 14^o edição, quando pela primeira vez, o regulamento apontava que as delegações deveriam encaixar os artistas em uma série de temas pensados previamente (WHITELEGG, 2013).

³ Esse tipo de lei de incentivo à cultura permanece em voga. Modificada para Lei Rouanet em 1991, e mais recentemente, em 2019, reformulada para Lei Federal de Incentivo à Cultura. Apesar de terem sofrido alterações em seus critérios, as reformulações dessas leis basearam-se no mesmo sistema: a partir de um mecanismo de incentivo, promover o investimento privado na esfera pública. Disponível em <http://leideincentivoacultura.cultura.gov.br/>. Acesso: 12 set. 2020.

⁴A Bienal de São Paulo foi criada em 1951, a partir de uma iniciativa do casal Francisco Matarazzo Sobrinho Matarazzo e Yolanda Penteado, fundadores do MAM-SP, ao qual o evento nasce ligado. A Fundação Bienal de São Paulo foi criada posteriormente, em 1962, também por Francisco Matarazzo Sobrinho Matarazzo. Disponível em < <http://www.bienal.org.br/fundacao>>. Acesso: 24 set. 2020.

⁵ Walter Zanini (1925-2013), historiador da arte, professor universitário, crítico e curador foi o primeiro diretor do MAC USP (1963-1978) e responsável pela estruturação do museu. Realizou exposições e pesquisas com ênfase em artistas modernos brasileiros e com a participação direta e constante de artistas, transformou o museu num território livre e experimental em plena ditadura militar. Desenvolveu atividades envolvendo cinema, música, arquitetura e vídeo, pensando sempre o museu como um espaço dialógico multimídia. Foi também curador da 16^a e da 17^a Bienais de São Paulo (1981 e 1983) e teve papel fundamental na formação de estudiosos da história da arte brasileira. Foi presidente e fundador do Comitê Brasileiro de História da Arte e organizador dos volumes referenciais da "História Geral da Arte no Brasil". Disponível em <<http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/biblioteca/jac.asp>> e < <http://www.bienal.org.br/post/563> > Acessos: 24 set. 2020 e 18 nov. 2020.

A mudança decisiva consistia em eliminar as representações nacionais e organizar a instalação dos trabalhos usando critérios de analogia, quanto à linguagem, à proximidade e ao confronto com o que os trabalhos de outros países tinham em comum. Tentamos, portanto, influenciar as escolhas dos comissários através de um regulamento que daria alguma orientação sobre a nossa ideia. (ZANINI apud OBRIST, 2010, p. 202)⁶.

Embora Zanini não tenha conseguido eliminar completamente as representações nacionais nas edições que organizou, ele iniciou a ideia da curadoria como processo criativo, ao transformar soluções para e além da organização do espaço expositivo. Assim, tem início o que foi chamado por alguns teóricos de a “era dos curadores” das bienais (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004), um dos momentos iniciais em que a curadoria aparece como interposto artístico no Brasil, oferecendo tanto à figura, quando ao termo, certo protagonismo no ambiente das artes visuais.

Esse destaque, no entanto, não foi oferecido tão rapidamente às mulheres. Na mesma instituição, a primeira mulher a ocupar o posto de curadora-chefe de uma Bienal de São Paulo, foi a crítica de arte Sheila Leirner⁷. Ela assumiu a função na 18ª e 19ª edições, respectivamente em 1985 e 1987, e conduziu um projeto curatorial no qual disposição, seleção e alinhamento das obras poderiam ser medidos do ponto de vista artístico. A composição contava com parte das obras disposta em grandes corredores, nos quais foram instaladas dezenas de quadros, lado a lado, em uma configuração nomeada pela curadoria de “A Grande Tela”.

A 27ª edição, dezenove anos mais tarde, teve novamente uma mulher nessa posição. Lisette Lagnado⁸ assumiu a mostra intitulada “Como Viver Junto”, em 2006. Vale ressaltar dois aspectos específicos desta edição. Pela primeira vez na história, uma edição da Bienal contou com um processo de seleção de projetos curatoriais para sua realização, vencido por Lagnado. Ela trazia já como proposta, o que viria a ser uma transformação radical para a segunda Bienal mais antiga do mundo, a anulação das representações nacionais. (PEDROSA, 2007)

Em 33 edições do evento, apenas três apresentam mulheres na posição de curadora-chefe. Há, nesse histórico, contudo, a presença de outras mulheres nomeadas como assistentes ou adjuntas, mas apenas duas assumiram o espaço de poder que se constitui na figura do curador-chefe.

⁶ ZANINI, W. Entrevista concedida a Hans Ulrich Obrist, Ivo Mesquita e Adriano Pedrosa. *In*: Uma breve história da curadoria. Trad. Ana Resende. São Paulo: BEI, 2010, p. 184 – 205.

⁷ Sheila Leirner (1948-) pesquisadora, crítica e curadora de arte. Formada em Sociologia do Urbanismo, Direção Cinematográfica e Sociologia da Arte, foi membra da Associação Brasileira de Críticos de Arte (APCA) e colaborou em cadernos de cultura do país. Foi curadora da 18ª e 19ª edições da Bienal de São Paulo e da 2ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul. (SOUZA, p. 2015).

⁸ Lisette Lagnado (1961-) é crítica de arte, curadora e escritora. Com doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (2003), foi coordenadora, docente e pesquisadora no Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina, onde criou a revista *marcelina*. De 2014 a 2017 esteve envolvida na governança da Escola de Artes Visuais do Parque Lage na cidade do Rio de Janeiro, como diretora e curadora de Ensino e Programas Públicos. Atualmente, é uma das curadoras da 11ª edição da Bienal de Berlim que acontece em 2020. Disponível em <<http://www.forumpermanente.org>>. Acesso: 18 nov. 2020.

É possível, a partir desse exemplo, vislumbrar um déficit de representatividade feminina em posições de poder, dentro de instituições, em um passado recente. Ainda que os principais cursos de graduação responsáveis pela formação de curadores sejam os cursos da área de ciências humanas, entre eles Filosofia, Jornalismo e Cinema (LAGNADO, 2008), e os censos aplicados à análise da educação superior⁹ no Brasil apontem para uma preponderância feminina nesses cursos, as mulheres não alcançavam a maioria dos cargos de curadoras-chefe.

Esses dados sinalizam, de maneira quantitativa, para um questionamento sobre as obras expostas em coleções e mostras temporárias e o gênero dos artistas que as produziram. Assim, é viável questionar ausências e silêncios, levantando a premissa, segundo a pesquisadora Maria Elisa Cevasco, de que “[...] a cultura é central para um projeto de mudança radical, já que é por meio de suas práticas e instituições que se exerce a hegemonia e onde se tem de lutar para suplantá-la [...]” (2003, p. 123).

A curadoria, vista sob a ótica da prevalência hegemônica, coloca as escolhas, novidades, descobertas, pesquisas e processos em um ambiente propício ao apagamento. Os corpos, classes e representações dissidentes têm acesso e representatividade dificultados dentro do sistema de artes e o “ser mulher” se fixa como uma dessas prerrogativas para o desaparecimento:

A realidade é que muito mais mulheres participaram da formação da arte do século 20 do que o número normalmente contabilizado. Essa desvalorização ocorre em parte devido ao sexismo e a um sistema que julga a qualidade do trabalho de um artista com base em sua visibilidade e seu sucesso, resultados que, com frequência, são negados às mulheres. (FAJARDO-HILL, 2018).

Logo, os locais de maior mídia e fomento viabilizados podem ser vistos como marcados por essa dialógica da escolha sobre a qual cabe questionar “[...] que ou quem tem o poder de conferir valor cultural [...]” (CEVASCO, 2003, p. 22). Dentro do ambiente das exposições de artes visuais, um menor número de mulheres em postos de curadorias pode significar histórias de mulheres artistas não contabilizadas, visto que:

[...] as exposições são o principal local de troca na economia política da arte, onde a significação é construída, mantida e ocasionalmente desconstruída. Em parte, espetáculo, em parte evento histórico-social, em parte dispositivo estruturante, as exposições – sobretudo, as exposições de arte contemporânea – determinam e

⁹ Referente ao ano de 2018. Disponível em < <http://portal.inep.gov.br/web/guest/sinopses-estatisticas-da-educacao-superior>> Acesso: 25 set. 2020.

administram os significados culturais da arte. (GREEMBERG; FERGUSON; NAIRNE apud OBRIST, 2010, p.16)¹⁰.

Porém, não se pode pressupor, automaticamente, que a ascensão de uma mulher ao cargo de curadora, seja determinante para que os espaços expositivos sejam tomados por artistas do mesmo gênero. Maura Reilly (2019), pesquisadora, curadora e ativista pelo papel da mulher nos espaços curatoriais, conta em artigo que quando Catherine David¹¹ foi a primeira diretora a organizar a Documenta¹², em 1997, menos de 18% dos artistas presentes na mostra eram mulheres “[...] o que nos faz lembrar que mulheres curadoras podem ser tão sexistas quanto seus colegas homens [...]” (REILLY, M, 2019, p. 436).

Pode-se assinalar, no entanto, que uma simbiose entre o do trabalho de mulheres artistas e o de curadoras que se aprofundem no ativismo, torna possível o resgate histórico e a maior permanência do gênero no ambiente visível. Nesse contexto, associam-se também demandas interseccionais¹³, de raça e classe agregadas à discussão sobre gênero. A curadora e estudiosa Beatriz Lemos (2019), em palestra intitulada “Práticas curatoriais e feminismos anticoloniais”, parte dos seminários oferecidos pelo Museu de Artes de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), menciona a necessidade de repensar os lugares hegemônicos da arte e de se encontrar uma curadoria como reinvenção dos espaços, subversão dos discursos de poder e prática política.

Entendendo, então, que o feminismo é um campo de atuação no qual cabem diferentes identidades, as curadoras que se identifiquem socialmente como feministas, dentro de uma visão do feminismo interseccional, poderiam utilizá-lo como ferramenta e como estratégia de busca histórica por corpos silenciados através dos tempos.

Para mim, o feminismo se torna uma ferramenta quando usado para compreender como nossa sociedade funciona, como analisar de onde vêm alguns problemas. Não só, mas especificamente para mulheres. Isso implica ser crítica e mostrar onde ainda temos fraquezas. Ao descobrirmos nossas fraquezas, abrimos possibilidades para trabalhar em soluções. Ele é, portanto, uma ferramenta, assim, como uma maneira de alcançar a emancipação. (KÜCÜKGOL apud KRANSNY, 2018, p.427)¹⁴

¹⁰ GREEMBERG, R; FERGUSON, B. W; NAIRNE, S. *Introduction. In: Thinking about exhibitions.* Londres e Nova York: Routledge, 1966.

¹¹ Catherine David (1954) é diretora do *Witte de With Center for Contemporary Art*, em Roterdã, nos Países Baixos. Foi diretora artística da 10ª *Dokumenta* de Kassel, em 1997. Disponível em http://www.forumpermanente.org/convidados/c_david_cv. Acesso: 18 nov. 2020.

¹² A *Documenta* é uma mostra que acontece desde 1955, a cada cinco anos, na cidade de Kassel, Alemanha. Disponível em <http://www.anpap.org.br>. Acesso em 18 nov. 2020.

¹³ Conceito sistematizado pela pensadora norte americana Kimberlé Crenshaw, trata de temas como gênero, raça, etnia e classe social, entre outros marcadores sociais, os quais interagem e influenciam nossa experiência de sociedade. Disponível em <https://www.geledes.org.br/o-que-e-interseccionalidade/>. Acesso: 29 set. 2020.

¹⁴ KÜCÜKGOL, D. *Salon Talk. In: MENDELSSOHN, A. Transcrição inédita.*

A curadoria, como todo espaço de poder, portanto, pode ser subvertida pelo contexto dos feminismos, utilizada como aparato, a fim de possibilitar o acesso e a passagem, dessas imagens e indivíduos femininos, a uma camada visível. Isso se tornaria parte de um procedimento de sororidade¹⁵, por mediar o campo das escolhas a partir da inserção e conhecimento dos elementos constitutivos do movimento, usando-o para trazer à luz artistas relegadas ao esquecimento pelo mundo das artes.

3. MARCOS TEÓRICOS E CONCEITUAIS

Para realizar a análise sobre a curadoria em diálogo com o feminismo, optou-se por iniciá-la conceituando o cânone e como ele consolida discursos de poder na sociedade. Um exame do cânone ocidental pode ser usado para diagnosticar a falta e o apagamento de corpos e vozes femininas no campo da arte, visto este ser tido como um padrão nivelador, um princípio absoluto do qual são retirados os modelos¹⁶, segundo os critérios hegemônicos, masculinos e heterogêneos, amparados por uma visão elitizada da cultura (REILLY, 2019).

A chamada “cultura de minorias” refere-se não aos produtos culturais realizados por grupos minoritários, mas à inversão da ideia de que uma determinada qualidade estética das obras seria o fator principal para alocá-las no grupo canônico, sendo assim destinadas a um público pequeno de cidadãos iniciados. Além do juízo de valor, uma série de mecanismos sociais são aplicados a fim de permitir que determinados lugares sejam ocupados por artistas escolhidos, assumindo que propriedades inerentes às obras fossem, exclusivamente, os marcadores necessários para eternizá-las na historiografia (CEVASCO, 2003)

Em artigo sobre a musealização tardia de obras realizadas por artistas mulheres do Modernismo, a pesquisadora brasileira Ana Paula Simioni questiona o critério da “qualidade das obras”, tratando-o como um “[...] parâmetro tantas vezes evocado por uma historiografia e uma crítica de arte formalistas como critério para explicar inclusões e exclusões que permeiam suas construções narrativas [...]” observando que esse elemento de subjetividade, quando confrontado com a obra de Tarsila do Amaral, “[...] encontra aqui um exemplo concreto de sua fragilidade [...]” (SIMIONE, 2019, p. 496).

¹⁵ A palavra “sororidade” vem do latim *soror*, que significa “irmã”. Sororidade seria uma espécie de pacto social que seria construído entre as mulheres, indicando apoio mútuo sem as distinções ligadas a classe, religião ou raça. Disponível em <<https://www.geledes.org.br/sororidade-o-valor-da-alianca-entre-as-mulheres/>>. Acesso: 29 set. 2020.

¹⁶ Definição de cânone adotada por Maura Reilly em *Curatorial Activism*.

A curadoria pode, nesse sentido, inserida pelo escopo de trabalho como elemento que integra todos os processos de uma exposição, incluindo a pesquisa e a escolha de artistas e seleção de obras, a partir de sua especificidade, criar diretrizes para potencializar os trabalhos a serem exibidos. Precedendo a crítica e a avaliação de público na tarefa de conceituar a importância histórica de permanência de uma obra, “[...] o trabalho do curador tem, portanto, a responsabilidade de conectar uma obra com o circuito artístico, assim como ampliar essa rede de circulação [...] e é devido a esta responsabilidade que se instaurou uma aura de poder na figura do curador de arte contemporânea [...]” (CARVALHO, 2008, p. 57). O espaço da curadoria é visto, dessa forma, como um espaço de poder, capaz de determinar permanências e ausências.

Nessa perspectiva, observa-se um tipo específico de curadoria que se desenvolve de maneira vertical, em um exercício de poder que pode ser identificado nas definições do pensador francês Michael Foucault. Para ele, trata-se de um “[...] modo de ação sobre as ações dos outros [...]” (FOUCAULT, 2009, p. 14), que parte de uma racionalidade política, colocando em jogo as relações entre pessoas ou grupos na sociedade, a fim de exercer elementos presentes nas tensões sociais. Foucault compreende que “[...] só há poder exercido por ‘uns’ sobre os ‘outros’; o poder só existe em ato, mesmo que, é claro, se inscreva num campo de possibilidade esparso que se apoia sobre estruturas permanentes.” (FOUCAULT, 2009, p. 13). Assim, surge uma disputa de diálogos entre o imaginário masculino e eurocentrado, e, portanto, hegemônico, e as demais ações que não se identificam com esse recorte. Como parte do processo desse confronto está um círculo lógico no qual os artistas são aceitos pelo cânone por serem pesquisados e exibidos, e os que não se adequam ao protótipo estabelecido, passam cada vez mais ao esquecimento.

Não se trata, entretanto, quando se observa a questão do poder colocado para curadoria, de relações individuais, mas sim do que Foucault chama de “governo”, a partir de um sentido mais antigo da palavra, como “[...] dirigir a conduta dos indivíduos ou de grupos [...]” (FOUCAULT, 2009, p. 16). Assim, ao atender as diferentes necessidades, elencadas de modo a incluir todos os espaços em que seus processos operam – instituição, estética, artistas, público, sociedade –, o trabalho do curador pode se estabelecer sobre bases dessa “[...] expressão de um eixo vertical de poder, com objetos e, por suas extensões, sujeitos sendo governados [...]” (KRASNY, 2018, p. 424).

A partir dessa definição das possibilidades do exercício de poder no espaço da curadoria, existe a viabilidade de um contexto de apagamentos de corpos, histórias e projetos artísticos.

A dicotomia das escolhas pode estar ligada ao processo de silenciamento histórico, quando se desdobra o pressuposto de qualidade estética ao mesmo tempo em que se visualizam apenas grupos predominantes. Nesse sentido, critérios como raça, classe e gênero são determinantes para a não inserção dessas identidades na historiografia. Maura Reilly, em sua obra *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating* (2018), retoma um ponto já anteriormente discutido por Linda Nochlin¹⁷, no qual a autora advoga não estar nos hormônios ou cor da pele se os artistas são mulheres ou pessoas de cor¹⁸, mas nos espaços determinados e conduzidos pelas instituições e pela educação empregada pelo Estado.

Naturalizar a escolha do padrão hegemônico é admitir que apenas aquilo que é exibido para poucos e compreendido por poucos alcança nível artístico. Adentrar esse perfil na história da arte e na cultura, reforça a necessidade de expandir esses locais por meio dos movimentos sociais. Ao contrário do que dita a “cultura da minoria”, erguida sobre os moldes do cânone e do exercício de poder, não há um espaço fechado para formas dissonantes, “[...] o domínio da cultura não é um campo dado nem estatístico, mas está aberto à contestação e à reapropriação [...]” (CEVASCO, 2003, p. 22). Essas conquistas, de maneira lenta, adentram o campo da arte e levantam nomes antes desconhecidos.

Como parte dessa abertura possível, neste trabalho, discutiremos como uma maneira verticalizada de se fazer curadoria, estabelecida pelos modelos hegemônicos, torna-se parte de um contexto que desemboca em espaços menores para mulheres artistas nos acervos e mostras. Ao passo que, assumindo e subvertendo o poder curatorial e a partir de sua versão baseada em processo e difusão e pautada por elementos dos feminismos ativistas, pode-se observar um quadro de busca pelas pautas de resgate histórico, em um caminho ainda por percorrer.

Para tanto, por ocasião da mostra “História das Mulheres, histórias feministas”, organizada pelo MASP, em 2019, Ana Paula Simioni lembra que a história desses apagamentos especificamente marcados através do recorte de gênero, passa também por pensar seu oposto, ou seja, o sucesso de algumas artistas. Ao analisar o caso de Tarsila do Amaral, a pesquisadora identifica que a resistência das mulheres na história da arte depende, entre outros fatores, desse momento de institucionalização dos seus trabalhos, que adentram esses espaços pelo

¹⁷Linda Nochlin (1931-2017) foi uma historiadora de arte norte americana. Publicou em 1973 o ensaio “Why Have There Been No Great Women Artists?” traduzido para “Por que não existiram grandes mulheres artistas na história?”. O artigo traz dos avanços de gênero da década de 1960, mais especificamente sobre o processo de autoconsciência feminista que as disciplinas adquiriram, para propor uma nova crítica aplicada à história da arte, que ainda conservava a prerrogativa e o monopólio masculinos. Disponível em <https://diplomatieque.org.br/por-que-nao-existiram-grandes-mulheres-artistas-na-historia/>. Acesso: 18 nov. 2020.

¹⁸No texto original, a autora utiliza a expressão *person of color*, utilizada pelos ativistas do movimento negro para se referir ao grupo de pessoas não brancas (REILLY, 2018, p. 15).

crivo da pesquisa curatorial. Em certo sentido, “[...] o caso de Tarsila demonstra o quanto a construção da notoriedade, aqui considerada a partir do processo de musealização de suas obras, mesmo em seu próprio país, não foi um processo linear ou cumulativo e, ainda, foi algo relativamente tardio [...]” (SIMIONI, 2010, p. 483). Assim, por meio de um caso que obteve a inserção no cânone da arte, ainda que tardia, nota-se a dificuldade contida no processo. Esta pode estar relacionada ao gênero com o qual a artista Tarsila se identificava.

Sem sombra de dúvidas, o mundo da arte ainda não está preocupado com a plena incorporação de vozes diversas no discurso mais amplo [...] O sexismo se entrelaçou de forma tão insidiosa ao tecido, linguagem e lógica institucionais do mundo artístico predominante, que acaba passando quase sempre despercebido. Porém, quando é posto à vista, não há como negar sua prevalência (REILLY, 2019, p. 434).

Para além de apontar os espaços de ausência, na busca por situar a função do curador em um plano subversivo de poder, nasce a possibilidade da curadoria ativista. O termo, cunhado por Linda Nochelin, nos anos 1970, trata de uma busca dentro do processo de curadoria com o objetivo de que a seleção e a estética das coleções e mostras estejam na contramão do hegemônico, abrindo espaço ao que não foi naturalizado pelo mundo da arte. Este tipo de curadoria pautada por causas de representatividade, seja de raça ou gênero, tem, portanto, um olhar para uma responsabilidade de romper com os padrões impostos “[...] é nesse sentido que a tarefa do curador não é dissociada de uma atitude crítica. E, para que se faça crítica, a pesquisa se impõe como primeira condição de um processo de aquisição e destruição de saberes e verdades.” (LAGNADO, 2008, p.14).

O ativismo se adapta, nesse sentido, a diferentes pautas e pode ser decisivo para o processo de resgate histórico mediante atitudes da curadoria. Com a ocupação dos espaços inseridos no contexto do poder, subverte-se a forma e pode-se usar a posição para fazer pesquisas contra as forças historicamente dominantes. Isto é, buscar por esses corpos silenciados no passado, ou no presente, abre caminhos para novas possibilidades de futuro, por potencializar as atividades de um curador com um ponto de vista político, no sentido de considerar imagens que se dissociem de um ensinamento de conduta masculino e europeizado.

A contínua curadoria de exposições que caminhem pela escolha de seus partidos por meio do gênero tem sido usada a favor desse movimento. Mesmo que levantem discussões em torno de si, a partir de uma visão da crítica como a de serem “separatistas” ou chamadas também de “exposições de guetos” (REILLY, 2019) elas são de grande importância para o movimento de trazer reconhecimento às mulheres na história da arte. Dessa forma, a movimentação é vista

como positiva por linhas de estudos feministas já que levam as discussões sobre os espaços e quem pertencem ou que podem pertencer a cada um deles.

[...] enquanto muitos afirmam que exposições estruturadas em torno de raça, gênero ou sexualidade são criadoras de guetos, eu defenderia que elas funcionam como corretivos curatoriais. Enquanto eu ainda estiver esperando por um momento em que não haja mais a necessidade de exposições com “mulheres artistas” “artistas LGBTQ”, por exemplo, significa que não chegamos lá. (REYLLE, 2019, p. 441).

Assim, o ato de ocuparem este espaço de poder curatorial, estando amparadas por movimentos identitários, pode significar uma maior absorção do trabalho de mulheres artistas contemporâneas, além de tornar possível um resgate de mulheres artistas não reconhecidas. Esse empoderamento, quando pautado pelas concepções e diretrizes dos feminismos, pode vir a ser uma chave de modificação de conceitos.

Desde o início, as curadoras feministas têm sido parte da formulação desse projeto intelectual [...] o formato de uma exposição representa as relações de poder entre gêneros como a economia entre gêneros sobre o patriarcado. A exposição tem sido objeto central para a formação de conhecimento no âmbito da história e da teoria da curadoria. Investigações feministas escrutinaram a violência da exclusão, em particular de gênero, de classe e de raça, causada pelos enredamentos império-coloniais no formato das exposições (KRASNY, 2019, p. 422-423).

Incluída a partir de uma concepção interseccionalista, essa movimentação adota a forma da palavra no plural “feminismos” e trata da diversidade nesses estudos. A pesquisadora estadunidense bell hooks define a pluralidade feminista como “[...] uma das frentes mais poderosas de luta por justiça social no mundo de hoje [...]” (hooks, 2019, p. 15). Os feminismos, a partir das suas diferentes abordagens, trazem hoje maiores possibilidades ao movimento de construção da memória e emancipação das mulheres. Como teoria, é “[...] capaz de mapear ideias e estratégias para um movimento das massas, uma teoria que examine a cultura de um ponto de vista feminista enraizado numa compreensão de questões de raça, gênero e classe social[...]” (hooks, 2019, p. 18), evidenciando a necessidade desse olhar na história da arte como ponto de partida na busca de torná-la inclusiva e com menos barreiras à permanência artística baseada em gênero.

Assim, ao adotar esses princípios, a autora afirma que “[...] o feminismo precisa se tornar um movimento político de massa para que possa ter algum impacto revolucionário, transformador, em nossa sociedade [...]” (hooks, 2019, p. 24). Entende-se que essa pluralidade está em constante diálogo com a justiça social e pode se desdobrar, assim, em uma menor exclusão. A partir da utilização dessas ferramentas de construção para uma nova história que

vise não só a inserção desses corpos dissidentes, como também a conduza de maneira a reconhecer a diversidade de perspectivas, seria possível transformar as estratégias de silenciamentos usadas para silenciar o grupo social das mulheres.

As mulheres são o grupo mais vitimado pela opressão sexista. Tal como outras formas de opressão de grupo, o sexismo é perpetuado por estruturas sociais institucionais; por indivíduos que dominam, exploram ou oprimem; pelas próprias vítimas, educadas socialmente para agir em cumplicidade com o *status quo* (hooks, 2019, p. 79).

As mulheres são afetadas dentro do sistema da arte com base em valores excludentes, adotados também pelas curadorias realizadas por seus pares. Quando mulheres não estão inseridas e amparadas pelos princípios do movimento feminista, pode-se encontrar uma ideia de reforço e fortalecimento do cânone masculino, branco e heterossexual, por meio da negação de mulheres que estão fora dessa esfera. Não é verdadeiro que, apenas por serem mulher, as curadoras abram espaço para outras mulheres: “[...] entre as mulheres, os valores supremacistas masculinos se manifestam por meio de desconfiança, postura defensiva e atitude competitiva [...]” (hooks, 2019, p. 85).

Ou seja, trata-se de uma reprodução dos valores sociais ensinados, os quais podem levar as mulheres a não valorizarem e não buscarem uma experiência empática para com o trabalho de outras mulheres. “O sexismo ensina as mulheres a odiarem a mulher, e, consciente e inconscientemente, somos guiadas por esse ódio em nosso contato diário umas com as outras [...]” (hooks, 2019, p. 85). Ao assumir uma postura de poder, baseada no governo de outros, uma atividade refletiva da sociedade pode ser o caminho adotado.

Entende-se que além de identificação de gênero, como pressuposto, essa movimentação necessita de marcas do ativismo. Mulheres que acendem ao poder absoluto dentro da estrutura existente provavelmente irão imitar os homens, e nesse processo, se tornam opressoras de outras pessoas, inclusive de outras mulheres. (CHESLER; GOODMAN apud hooks, 2019, p. 132)¹⁹

A partir desta visão, hooks chama atenção para o conceito de irmandade como chave nesse processo de reconhecimento do sexismo no mundo para passar a dar apoio às mulheres. Para a autora, esse processo se constrói quando mulheres se unem como “[...] base no somatório de suas forças e recursos [...]” (hooks, 2019, p. 83) e a partir de uma sólida referência aos preceitos feministas, apoiando a evolução e a existência plena umas das outras, capazes de se

¹⁹ CHESLER, P; GOODMAN, E. J. Women, Money, and Power. NovaYork: William Morrow & Co, 1976.

libertar da alienação construída pelo patriarcado, por anos de prática e reprodução de conceitos sexistas.

Isso, porém, necessitaria ser marcado também pela atenção à diversidade de possíveis feminismos. Pode-se observar, por exemplo, o papel da mulher negra em relação ao privilégio de mulheres brancas, as quais, por ocuparem um local em que se achem detentoras de poder, acabam sufocando e subjugando outras mulheres pelo domínio de raça e classe social.

Uma razão pela qual mulheres brancas engajadas no movimento feminista não se dispuseram a enfrentar o racismo foi a arrogância de achar que apelar à irmandade era um gesto não racista. Muitas mulheres brancas que me disseram que ‘queríamos mulheres negras e mulheres não brancas participando do movimento’ eram incapazes de perceber que agiam como as ‘donas’ do movimento, como as ‘anfitriãs’, enquanto nós seríamos suas ‘convidadas’ (hooks, 2019, p. 93).

A irmandade, vista como estratégia de fortalecimento para o grupo das mulheres, é uma das dinâmicas pelas quais uma curadoria ativista pode, portanto, ser responsável. Ao corromper com a ordem do poder e o transformar em força motriz, torna-se responsável pela descoberta de nomes que não tiveram espaço para se manter ou que tentaram se colocar como perenes no contexto da história da arte, amplia-se a conquista comunitária, do grupo de mulheres em sua diversidade.

Para fomentar a solidariedade política entre as mulheres, as ativistas feministas não devem se unir a partir de termos que são característicos da ideologia dominante da cultura. Temos de definir nossos próprios termos. Em vez de uma união com base na vitimização partilhada ou em resposta à falsa ideia de um inimigo comum, devemos nos unir com base no compromisso político de um movimento feminista que almeje o fim da opressão sexista [...] (hooks, 2019, p. 84).

Tal posicionamento da curadoria frente às mostras e às montagens de acervos é essencial para elencar artistas mulheres e inseri-las no contexto do mercado e da história da arte. A partir da conquista do espaço de curadoria pelo gênero, quando este é sensível aos diálogos com diferentes feminismos, conduz-se de dentro das instituições uma ocupação de direito ao espaço através de vozes excluídas.

4. METODOLOGIAS

Por entender que a tentativa de desestruturar uma visão hegemônica da história é dar voz a curadoras atuantes, este trabalho buscou se basear, para além da pesquisa bibliográfica, em aspectos da história oral, realizando entrevistas para compor o objeto de estudo. Ao analisar

a história de vida das entrevistadas, não se espera responder as questões fundamentadas sobre os conceitos de espaços de poder, curadoria ativista e irmandade, mas sim, rastrear uma linha que conecte as três esferas. Verena Alberti lembra que “[...] entender como pessoas e grupos experimentaram o passado, torna possível questionar interpretações generalizantes de determinados acontecimentos e conjunturas [...]” (2004, p. 26).

Há, no ato de realizar entrevistas, uma possibilidade de se destacar do princípio teórico e experimentar, por meio do discurso, o processo da prática curatorial das entrevistadas. A entrevista “[...] nos revela pedaços do passado, encadeados em um sentido no momento em que são contados e em que perguntamos a respeito. Através desses pedaços temos a sensação de que o passado está presente [...]” (ALBERTI, 2004, p. 15). A partir, portanto, da vivência das entrevistadas, espera-se poder recuperar, histórias de vida, visões sobre as inquietações presentes neste texto, “[...] biografias, histórias de vida, entrevistas de história oral, documentos pessoais, enfim, mostram o que é potencialmente possível em determinada sociedade ou grupo, sem esgotar evidentemente, toda as possibilidades sociais [...]” (ALBERTI, 2004, p. 23).

A adoção da história oral como método entende a necessidade de dar espaço para vozes construtoras de novas histórias, ainda pouco registradas pela literatura. É dizer que “[...] ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à ‘memória oficial’, no caso a memória nacional [...]” (POLLAK, 1989, p. 4).

As entrevistas aparecem, nesse contexto, também como proposta para analisar vozes diversas dentro dos feminismos. bell hooks (2019) explora essas visões do mesmo movimento e sinaliza a importância de se identificar as diferentes experiências feministas, visualizando que “[...] falta inteireza à teoria feminista, falta aquela amplitude analítica capaz de abarcar uma variedade de experiências humanas [...]” (hooks, 2019, p. 24). Isso posto, não há a intenção de se ver totalizador de um cenário feminista, mas sim de que a análise conecte mais de uma visão, proposta e pensamento dentro do mesmo movimento.

Para tanto, este trabalho utilizou-se de um questionário pré-estabelecido, com perguntas fixas, mas que permitiam o encaminhamento para outros espaços da conversa, segundo a naturalidade de cada um. As conversas foram realizadas em novembro de 2020, por videochamadas que foram gravadas e, posteriormente, transcritas. As perguntas estavam relacionadas às identidades como “curadora” e como “feminista” e buscavam retratar o caminho das entrevistadas dentro do processo da curadoria ativista. São elas:

1. O que você entende por curadoria?
2. Quais processos você considera relevantes na sua trajetória e que te levaram a se nomear como curadora?
3. Você se considera feminista?
4. Existe, na sua trajetória como curadora, um momento no qual você considere o feminismo como peça-chave?
5. Como você vê o papel das mulheres artistas dentro da história da arte?
6. Como você acha que o feminismo, inserido no processo curatorial, pode contribuir para as mulheres artistas?

Foram convidadas para as entrevistas uma curadora independente e um coletivo de curadoria, o qual nos ofereceu a entrevista por meio de duas representantes, e todas se manifestam publicamente dentro de diferentes identidades feministas. Optamos por, em alguns trechos, identificar as participantes com as iniciais em negrito, sendo a entrevistadora (**VMR**) e os entrevistados, a exemplo (**LR**). As curadoras escolhidas para serem entrevistadas foram Luciara Ribeiro²⁰ e integrantes do Coletivo Magenta²¹.

Julgamos importante registrar as integrantes do coletivo individualmente, pois em muitos momentos, as opiniões delas aparecem e são comparadas aos processos desenvolvidos no coletivo. Lembrando que um coletivo é uma das formas pós-modernas de produção cultural e que a intenção do coletivo é de formar-se a partir de diferentes individualidades, as quais dialogam sobre um conceito, causa ou projeto²².

Para a análise, partiremos da primeira pergunta feita sobre o entendimento do que é curadoria. Esta pesquisa coloca a curadoria como um campo amplo, com diversas possibilidades de desdobramentos e atravessamentos, baseado em realizar escolhas tanto de quem será exibido, quanto de quem não o será.

[...] curar envolve trabalhar com arquivos e construir histórias; envolve olhar para as obras de arte e fazer escolhas a respeito de quais delas incluir; a curadoria é orientada por concepções de importância, de como e o que deve ser visto, e o que vai acabar sendo encontrado no espaço do museu [...] (JONES, 2016, p. 265)

²⁰ Luciara Ribeiro é educadora, pesquisadora e curadora independente. Interessa-se por questões relacionadas à descolonização da educação e das artes e pelo estudo das artes não-ocidentais, em especial as Africanas, Afro-brasileiras e Ameríndias. Foi curadora da mostra Diálogos e Transgressões, no Sesc Santo Amaro, em 2017.

²¹ Coletivo Magenta foi formado em 2018 por educadoras que buscam repensar as artes visuais a partir de uma curadoria experimental em arte contemporânea. As representantes do coletivo que nos ofereceram a entrevista na ocasião foram Gabriela Costa e Larissa Souza.

²² Disponível em <https://jornal.usp.br/atualidades>. Acesso: 18 nov. 2020.

Encontra-se nas respostas das entrevistadas duas visões diferentes para conceituar o que seria curadoria. A primeira confere maior importância ao aspecto da pesquisa de conteúdo e que dialoga com a construção do trabalho realizando escolhas sobre o trabalho do outro.

LR: Eu acho que curadoria é sobretudo pesquisa, pra mim é pesquisa. Eu acho que é você pensar um projeto, só que ele vai envolver tanto a pesquisa [..]é olhar, organizar uma pesquisa e depois tornar isso um... transformar isso num, num projeto expográfico. Enfim, num projeto visual (informação pessoal).

A visão do Coletivo Magenta, coloca o processo curatorial como diálogo educativo, sinalizando desde o primeiro momento, uma preocupação com a coletividade, a diversidade e a desconstrução de modelos.

GC: [...] a gente concretiza a curadoria, como mais um ato de reivindicação educativa pro setor da cultura. E nesse sentido, a gente busca pensar também esse processo que é um processo bastante ainda masculinizado, muito iconicizado; pensar as formas coletivas e também como abarcar as coletividades, então num trabalho curatorial que a gente se dedica, a gente pensa justamente pra quem que vai ser e quem vai fazer parte sempre pensando que a gente não pode fortalecer esses vínculos institucionais; quando eu falo vínculos institucionais, eu quero dizer tanto no sentido das grandes instituições de cultura, quanto nas de pensamento que delimitam certas pessoas a certos lugares (informação pessoal).

Para além de um modelo de curadoria amparado pela figura do curador, as entrevistas trazem esse olhar para o campo do trabalho coletivo, sinalizando a importância de visualizar o processo de maneira horizontal e de abandonar, em certa medida, fetiches e ícones. Encontra-se um processo que vislumbra a necessidade de abandono das formas tradicionais, buscando não “se unir a partir de termos que são característicos da ideologia dominante da cultura” (hooks, 2019, p. 84), em uma tentativa de encontrar o trabalho a partir de termos próprios.

LR: [...] a gente nunca faz uma curadoria sozinho assim, uma coisa que eu tenho é pensado muito assim, debater, porque acho que coletividade... às vezes, essa coisa ainda tem um fetiche da assinatura da curadoria. Acho que isso é um ponto pra se desconstruir no mundo das artes, essa centralidade em algumas figuras, porque é isso que alimenta os egos, daí alimenta o individualismo e a gente não constrói um campo mais coletivo, tanto como curadores, quanto como artistas também [..] acho que a curadoria é sempre coletiva (informação pessoal).

Nesse sentido, observa-se nas falas das entrevistadas, uma visão de que o processo curatorial passa por uma cisão: estabelecido nos modelos e formatos emprestados das formas europeias, atualmente passa por uma movimentação lenta, mas que pode contribuir para a formação de um novo panorama à história da arte ocidental. Nas palavras de Larissa Souza, “[...] acho que essas mudanças permanentes, elas vão demorar muito pra acontecer, essa atualização. Que não é um novo cânone, seria um abandono do cânone [...]”. E complementa:

LS: O Magenta não quer estar exercendo poder sobre artistas emergentes, de escolher a dedo quem vai trazer algum retorno pro Magenta. “Ah, eu vou chamar, então, artista tal por que eu sei que ele tem uma certa fama e ele vai trazer uma certa fama pro Magenta” ou “ai, eu vou trazer artista tal por que, é, o Magenta precisa dar um check em outras coisas além de mulheres”, sabe? É uma posição de poder que afasta a gente desse mercado, que exclui a gente desse mercado, e ai, se a gente se propõe a ir contra isso, fazendo a mesma coisa? Por isso que essa coisa da palavra do ‘ser curador’ é um grande embate assim, ao mesmo tempo em que a gente tenta abrir esses diálogos pra outras formas de curadoria, é ainda uma palavra muito ameaçadora pra artistas, né, o curador. (informação pessoal).

Isso mostra, em partes, no entanto, já inserida nos trabalhos das entrevistadas, uma certa visão de poder que difere da construção do senso comum, estabelecida pelo critério de sobrepor-se ao outro. Caminham para tornarem-se “criativas e afirmarem a vida, definições que equiparam o poder à capacidade de agir, a força e a habilidade, a ações que geram a sensação de tarefa cumprida” (hooks, 2019, p.138). A situação aparece também quando perguntadas sobre o uso do termo para si mesmas.

GC: [...] a gente também tem um percurso de construção do que é curadoria dentro do coletivo que não é fechada com o fator da etiquetagem. Será que a gente tá interessada mesmo em criar essa etiqueta pra dentro, pra pessoalizar “ah, a Gabriela e a Larissa são as curadoras e a Rafaela é a fotografa”, não sei se a gente tem interesse nisso. (informação pessoal).

A curadora Luciara Ribeiro sinaliza ter passado por um processo de descobrir-se como tal a partir do reconhecimento de seus pares. Ela chama atenção o fato de que a necessidade de legitimação, muitas vezes dada pelas instituições, ainda pesar muito sobre os curadores independentes. Além disso, os recortes de raça e classe são, aqui, dados vibrantes.

LR: [...] quem legitima isso, quem, quem dá o título assim... aí eu acho que esse é um debate que a gente precisa fazer, é urgente, porque... eu acho que é aí que tá o problema, que tá uma questão pra pensar, as transversalidades desse campo. E as dificuldades de curadores negros, indígenas acessar a ele [...]parecia que se eu falasse que eu era curadora, alguém ia questionar, parecia que alguém ia me dizer... e aí eu acho que é o medo dessa, essa hegemonia branca, classista e de pequenos nomes, de alguns nomes que as artes criam, esse espaço que parece que se elas, que se eles não dizem que você é, você não é... e aí eu acho que a gente fica nessa espera da aprovação do outro. [...] eu hoje consigo dizer que eu sou uma curadora, mas ano passado não. Essa matéria da Adriana tá lá registrado, não diria que eu não era curadora, mas eu não tinha tanta firmeza em dizer isso então, eu sempre me colocava no lugar da pesquisadora, da arte, educadora, eu conseguia, mas a curadora parecia que eu não, que eu não tinha o reconhecimento sabe, eu ficava nessa espera. (informação pessoal).

Quanto à conexão entre os diversos feminismos e a área de curadoria, quando questionadas se se entendiam e se nomeavam feministas, todas as entrevistadas disseram se

encaixar dentro das propostas do movimento, desde que ele converse diretamente com a interseccionalidade. Essa seria uma maneira de construir um movimento político que observe e traga ao debate, além da questão do gênero, os diálogos sobre raça e classe social.

LR: [...] eu sim, sim, feminista, mas... aí também eu acho que tem as nossas vertentes de feminismo.. eu não sei se eu me colocaria, em uma vertente específica, mas eu também acho que só esse nome genérico ele não serve só, sabe, só feminista assim. Então também pensar “eu sou feminista mas eu dialogo com algumas teóricas”, algumas frentes desse feminismo também; é olhar que também feminismo é plural né, nós somos né, nós enquanto mulheres enfim[...]

VMR: A ideia de usar feminismos também, além de, de um só, porque existem vários.

LR: Sim, então, aí eu me vejo aí nesses feminismos (informação pessoal).

Esse feminismo, tratado de maneira política e plural, é peça-chave para atuação ativista, no campo da curadoria, mostrando que “[...] conquistas individuais impulsionam o movimento feminista quando servem ao interesse coletivo da luta feminista, ao mesmo tempo que satisfazem aspirações individuais.” (hooks, 2019, p. 143). Para além da luta focada nas mulheres, há ainda uma preocupação de abertura do movimento aos olhos de outros corpos, atravessados também pela exclusão do sistema de arte.

LR: [...] eu vejo que sempre tive muito preocupada... preocupada com muitas coisas assim, ao mesmo tempo. Desde o início da graduação, em história da arte, é, pensar em espaços dos corpos das mulheres, os corpos LGBTQ+, periféricos, pensar a parte não europeia, sempre foi uma questão pra mim assim, na mesma medida, sabe, então eu tava sempre transitando assim e desde ai, ai eu acho que na curadoria também é possível, eu não consigo não pensar em equidade, eu não consigo (informação pessoal).

LS: [...] eu acho que sim, por que é meio que passinhos assim. A gente começa a perceber que, por exemplo, ah, quando a gente sai da faculdade, a gente não tem a mesma abertura de espaço que um colega homem tem, por exemplo. Só que aí, a gente começa a dar outros passinhos e por exemplo, eu consigo entrar numa exposição, assim teoricamente falando, eu vejo que eu consigo entrar numa exposição e a Maria, que é uma mulher negra, não entrou nessa mesma exposição, sabe? A gente começa a ir ver exposições só de mulheres e a gente vê que só tem artistas brancas, tem uma ou duas artistas negras. Aí, você começa a ver outro probleminha, aí você fala “hum, acho que tem uma coisa errada aqui ainda, não é só uma questão de gênero”, aí você aplica raça. Aí, você chega numa exposição que tem mulheres brancas e mulheres negras, mas só tem mulheres cis, aí você começa a ver outra brecha por que você vê que tem artistas trabalhando, mas elas não estão chegando nesse “espaço seguro” que você está frequentando. Então, são várias coisas que vão se somando, assim. Ou eu vejo uma exposição que tem artistas mulheres e artistas homens na mesma quantidade. Aí, você fala “nossa que legal”, mas aí você vai ver e são todos artistas brancos. Aí, você fala “hum, tá faltando outros artistas aqui”, sabe? E aí, entender essas lagunas e essas micro-opressões, eu acho que é uma coisa que deveria estar em todos os feminismos, né? Porque ele parte de uma luta feminina, de mulheres, mas que engloba tantas outras coisas (informação pessoal).

Do ponto de vista do papel das mulheres, como grupo histórico, como desenvolvedoras de arte ao longo da historiografia, observa-se dois aspectos em diálogo, que permeiam, pelo perfil das entrevistadas, todo o contexto da entrevista. Luciara Ribeiro assinala o diálogo entre o resgate histórico, a pesquisa acadêmica e a importância de fomentar esse processo, a fim de proporcionar novos encontros e descobertas, além de manter vivas as personas artísticas ainda em desenvolvimento.

LR : [...] eu acho que é o movimento, é, não dá pra falar das mulheres artistas sem falar das mulheres pesquisadoras, porque eu acho que uma alimenta a outra né, por exemplo, né as mulheres do passado, elas só podem estar presentes porque as curadoras do presente, porque a gente tá olhando pra elas... então, eu acho isso bonito de pensar também essa sororidade né, entre nós assim, e como fazemos isso pra construir é, pra manter viva essa, a, essa memória tanto nossa quanto de quem veio antes e eu acho super importante assim, eu vejo as pesquisas sobre as mulheres nas artes, é, um debate que vem sendo construído, né já algum tempo, já tem algumas pessoas como referência (informação pessoal).

Nesse contexto, ao mencionar a sororidade, pode-se inferir de suas demais falas, o conceito de irmandade, tal como cunhado por bell hooks, indicando um somatório de forças e recursos para levantar o poder de uma memória coletiva. Assim, Luciara cita em seu discurso outras pesquisadoras, como Ana Paula Simioni, Ana Letícia Fialho e Maré de Mattos, como concretizando o processo de reconhecer trabalhos de outras mulheres a fim de fortalecer os laços e formar redes em torno do assunto.

Já o Coletivo Magenta coloca uma inquietação relacionada à fruição do processo educativo. Para elas, a movimentação de mulheres e outros corpos oprimidos, no espaço expositivo, é um objetivo, mas não é suficiente. Cabe ir além, com uma preocupação sobre como esse conteúdo se desdobra em sociedade.

GC: [...] porque do meu ponto de vista e acho que do ponto de vista do coletivo, a partir do momento em que você abre uma exposição, você tá abrindo para diálogo o trabalho que você fez, né? Não é, não deve ser, não tem que ser, um é... uma coisinha pra você botar no seu currículo, então, eu acho que o que até falta pra entender um pouco essa questão realizada de forma prática e coerente é um pouco a frente educativa, em abrir de fato o diálogo. Por que assim, não adianta trazer um monte de artista lá de 1800, jogar numa exposição com um monte de coisas e não trazer perspectivas, sei lá, para as escolas, saca? Que vão continuar lendo os livros de arte sobre os mesmos ícones, das mesmas escolas artísticas, sabe? (informação pessoal)

A última questão realizada referia-se a se o feminismo, inserido no processo curatorial, poderia contribuir para as mulheres artistas. Encontra-se, nessas falas, tanto o contexto da dificuldade do acesso dessas mulheres aos cargos de poder nas instituições, indicando que esses locais de poder, ainda são ocupados, majoritariamente, por homens.

LR: [...] só que, éé... eu acho que quando vai pra curadoria, eu não sei se as mulheres são maioria e se elas são maioria eu acho que elas são maioria trabalhando [de forma] independente... mas não maioria trabalhando nas instituições e em cargos de poder das instituições, porque se a gente for pensar as..as.. as equipes de curadoria aqui de São Paulo dentro das instituições... é.. poucas delas são, tem uma curadora chefe mulher assim, a maioria assim tem.. são homens sabe, ou elas estão éé... pode até ser que tem uma curadora-chefe mas as vezes ela tá submissa a uma diretoria que é masculina. (informação pessoal).

Há, em todo o discurso do coletivo Magenta, uma necessidade de não fechar o processo dentro de uma vertente feminista liberal²³ que não visualize outras questões sociais, quando pensa em resgate e inclusão. Trata-se de um posicionamento político trazer a discussão sobre equidade, além de questionar uma naturalização desse processo.

LS: Eu acho que vai permeando muitas coisas. Você falando isso, eu lembrei que, acho que foi no edital de exposição do MARP, que eu acho que sempre tem, o Museu de Arte de Ribeirão Preto, que na seleção deles você tinha meio que um número equilibrado entre homens e mulheres. E aí, você fala “Foi uma curadoria que pensou nisso? Foi uma curadoria que posso considerar feminista? Só que outros artistas pontuaram que não tinha quase ninguém negro, escolhido nem homens, nem mulheres. Ai, você fala “hummm, tá faltando alguma coisa aí”, assim. Eu acho que entra um pouco essa questão do feminismo de pensar, não é por que é uma exposição de mulheres, que necessariamente é uma exposição feminista, sabe? Que ela tem uma ação política de fato, ali. E ai, de repente, a ação política de fato está nesses artistas que tavam cobrando por que faltavam mulheres ou por que faltavam negros, sabe? [...] até onde esse lugar de fato vai estar constituído como um lugar como sempre vai ter exposição de mulheres acontecendo, sem ficar falando “ah, exposição de mulheres”, sabe? Quando vai ser naturalizado esse lugar. É... eu acho que o feminismo não pode se desligar dessa luta política. (informação pessoal)

Dentro dos desdobramentos possíveis do tipo de entrevista escolhida para essa pesquisa, nos chamaram a atenção dois conceitos que não apareciam nas perguntas, mas que levantam novas/outras possibilidades de debate. Há, na fala de Luciara, uma possibilidade de critério para o momento de escolha dos artistas com base na observação de grupos sociais minoritários:

LR: [...] aí eu acho que, perceber que você tá, que quando você faz essa escolha você deixou outras de fora e aí eu acho que é responsabilidade de porque eu faço essa escolha, no meu comprometimento e porque que eu excludo, né, a gente sempre vai excluir de alguma maneira, mas aí você ter consciência do que você tá excluindo e do que você tá privilegiando é super importante sim.. então, será que vale a pena, é, né, como que eu faço pra excluir menos, ou como eu faço pra não excluir quem sempre foi excluído. (informação pessoal)

²³ Feminismo liberal é uma vertente do movimento que luta por igualdade de condições ao invés de meramente igualdade de oportunidade. Recebe críticas por defender que se a igualdade formal e legal fosse concedida a todos, então os indivíduos deveriam se aproveitar das oportunidades disponíveis e ter sucesso na vida. A questão das diferenças de classe e seu efeito nas oportunidades disponíveis às pessoas não é levada em consideração.

Dialogando com esse mesmo contexto, dentro do processo de eleição daqueles que serão exibidos em exposição, aparece no discurso do Coletivo Magenta uma crítica a como isso seria estabelecido dentro das instituições:

LS: [...] eu acho que nas instituições, a questão hierárquica é muito forte, né. Então, você tem até curadoras bacanas, dentro de instituições culturais, é... mas que não conseguem cumprir esse papel de continuar levando, tipo “ah, fiz essa produção, agora vou continuar esse trabalho em outros momentos, em outras exposições”. Às vezes até a instituição fala “Não, para, já fez um só, já tá bom”, então, a gente fala muito de decolonizar as instituições e lá lá lá, mas a diretoria lá não tá muito afim de fazer isso de verdade. (informação pessoal)

GC: A diretoria não é decolonizada. (informação pessoal)

LS: Exato. É decolonizada até o educativo. A gente deixa entrar uma galera trans, uma galera negra, mas passou daí, aí cês já querem demais. (informação pessoal)

Assim, a partir das entrevistas realizadas, nota-se um contexto de assimilação do feminismo de maneira ampla, na qual o feminismo contribui para observar subjetividades dentro e fora do âmbito gênero. As curadoras demonstram utilizar o conceito de irmandade em relação a diferentes grupos oprimidos, muitas vezes subvertendo o espaço de poder da curadoria por meio da não submissão ao próprio termo. Com isso, observa-se uma tendência nesse espaço às posições ativistas, desenhadas sobre corpos dissidentes do sistema.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo tem como mote um incômodo nascido da experiência do trabalho cotidiano com gestão de projetos culturais e a produção de exposições. Esse incômodo nasce da observação de que, no âmbito de uma gestão passiva, na qual os muitos projetos recebidos, são assinados curatorialmente, em sua maioria, por homens. Da observação de que, mesmo quando consta uma assinatura feminina no lugar de curadoria, o resultado do processo pode não corresponder a uma ação inclusiva, se observarmos gênero, raça e classe. Da observação de que, algumas vezes, as assinaturas eram femininas e o número de mulheres ou se equilibrava ou era maior que o de homens artistas. Da observação de que muitas curadoras conhecidas se dedicavam a curar mostras com protagonismo feminino.

Foi visto que uma das possibilidades de curadoria, estabelecida no espaço de poder, cunhada por processos hegemônicos e conceitos europeus, acaba por afastar, muitas vezes artistas emergentes e em formação. É válido pensar em como são criados e a quem são destinadas as marcas canônicas. Sempre pensar em por que algumas obras permanecem na

historiografia e outras não? Quais juízos regem e que podem conferir valor a uma obra, decidindo o que pode ser exposto e o que não pode?

Presenciamos, porém, por meio das entrevistas aqui expostas, um movimento contrário a esse conceito. Por meio da adoção de uma forma de curadoria ativista, a qual se dispõe a justificar discussões em torno das minorias silenciadas historicamente, é possível visualizar o importante papel que a atividade pode cumprir quando se coloca frente às questões contemporâneas.

Esse ativismo não se desdobra apenas sobre o critério de gênero, no entanto. Ele se desloca para um processo marcado pela pesquisa e pela abertura de espaços em contextos não hegemônicos, estabelecendo uma versão horizontal de curadoria. Frente ao movimento feminista, adota a interseccionalidade, incluindo outras vozes de minorias silenciadas historicamente e suas representações como identidades políticas, para repensar os padrões e se colocar à disposição de outras formas de fazer.

Assim, ampliamos o entendimento sobre o protagonismo das mulheres feministas enquanto curadoras. Ele não é só fundamental para que mulheres artistas tenham seus trabalhos resgatados e expostos ou garantam a permanência no contexto da história da arte. Ele é fundamental também como luta política frente às diversas opressões possíveis, que nos são aplicadas pela sociedade ocidental.

REFERÊNCIAS

- ALAMBERT, F.; CANHÊTE, P. **As Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALBERTI, V. O lugar da história oral: o fascínio do vivido e as possibilidades de pesquisa. In: **Ouvir contar**. Textos em história oral. São Paulo: Editora FGV, 2004.
- CARVALHO, A. **Redes curatoriais: procedimentos comunicacionais no sistema da arte contemporânea**. Tese de doutorado. 2008. PUC.
- CEVASCO, M. E. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.
- COSTA, G; SOUZA, L. Entrevista com integrantes do coletivo Magenta. Entrevistadora: Vanessa Mendes Rosado. São Paulo, 12 nov. 2020. Entrevista realizada pela plataforma Microsoft Teams, em chamada de vídeo.
- DESVALLÉES, A; MAIRESSE, F. **Conceitos-chave de museologia**. Comitê Internacional para Museologia do ICOM; Comitê Nacional Português do ICOM. Florianópolis: FCC, 2014.
- FAHARDO-HILL, C. Mundo das artes é sexista. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 de agosto de 2018. Ilustríssima. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/08/mundo-das-artes-e-sexista-diz-curadora-de-exposicao-sobre-mulheres.shtml>>. Acesso em: 15 set. 2020.
- FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L; RABINOW, Paul. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica (para além do estruturalismo e da Hermenêutica)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- hooks, b. **Teoria feminista**. Da Margem ao centro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.
- JONES, A. Temas feministas versus efeitos feministas: a curadoria de arte feminista (ou seria a curadoria feminista de arte?) In: **Histórias das mulheres, histórias feministas: antologia**. São Paulo: Editora Masp, 2019.
- KRASNY, E. Reunindo feministas resistentes: curadoria de salões e de jantares. In: **Histórias das mulheres, histórias feministas: antologia**. São Paulo: Editora Masp, 2019.
- LAGNADO, L. **As tarefas do curador em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina**. Revista Marcelina, São Paulo, ano 1, v. 1, 2008.
- _____. **Por uma revisão dos estudos curatoriais**. Revista Poiésis, n 26, p.81-97, dezembro de 2015.
- LEMOS, B. **Práticas curatoriais e feminismos anticoloniais**. São Paulo: MASP Palestras, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Yhzn_qRgybM> Acesso em: 14 ago, 2020.

OBRIST, H. U. **Uma breve história da curadoria**. Trad. Ana Resende. São Paulo: BEÏ, 2010.

PEDROSA, A. Como curar junto. *In: 27ª Bienal de São Paulo. Como Viver Junto*. Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal, 2006

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. *In: Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

REILLY, M. Ativismo curatorial: resistindo ao masculinismo e ao sexismo. *In: Histórias das mulheres, histórias feministas: antologia*. São Paulo: MASP, 2019.

_____. **Curatorial Activism**. Towards an ethics of curating. Londres: Thames & Hudson; 2018.

RIBEIRO, L. Entrevista com pesquisadora e curadora. Entrevistadora: Vanessa Mendes Rosado. São Paulo, 12 nov. 2020. Entrevista realizada pela plataforma Microsoft Teams, em chamada de vídeo.

SOUZA, T. M. **18ª e 19ª Bienais de São Paulo: curadoria entre a prática e o debate no Brasil**. Tese de doutorado. 2015. UFJF.

TRIZOLI, T. Crítica de Arte e feminismo no Brasil dos anos 60 e 70. *In: MONTEIRO, R.H.; ROCHA, C. (Orgs.). Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, V*. Goiânia: UFG, 2010.

WHITELEGG, I. **The Bienal Internacional de São Paulo: a concise history, 1951-2014**. *Revista Perspective*. 2013. Disponível em < <http://journals.openedition.org/perspective/3902>>. Acesso em: 05 jan. 2021.