

Mulheres Artistas em Revolução:  
Museologia, feminismo e arte

Julia Moura Godinho





Julia Moura Godinho

**MULHERES ARTISTAS EM REVOLUÇÃO:  
MUSEOLOGIA, FEMINISMO E ARTE**

Trabalho de Conclusão de Curso  
submetido à Universidade  
Federal de Santa Catarina como  
parte dos requisitos necessários  
para a obtenção do Grau de  
Bacharel em Museologia.

**Orientadora:** Profa. Dra. Miriam  
Pillar Grossi

FLORIANÓPOLIS/SC  
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pela autora através do  
Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da  
UFSC.

Godinho, Julia Moura

Mulheres artistas em revolução : museologia, feminismo e arte / Julia Moura Godinho ; orientadora, Miriam Pillar Grossi - Florianópolis, SC, 2014.

119 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -  
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de  
Filosofia e Ciências Humanas. Graduação em Museologia.

Inclui referências

1. Museologia. 2. Museologia. 3. Gênero. 4. Feminismo.  
5. Arte. I. Grossi, Miriam Pillar. II. Universidade  
Federal de Santa Catarina. Graduação em Museologia. III.  
Título.

Julia Moura Godinho

**MULHERES ARTISTAS EM REVOLUÇÃO: MUSEOLOGIA,  
FEMINISMO E ARTE**

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Grau de Bacharel em Museologia, e aprovado em sua forma final pela Coordenadoria do Curso de Graduação de Museologia.

Florianópolis, 18 de julho de 2014.

---

**Prof.<sup>a</sup> Luciana Silveira Cardoso**  
Coordenadora do Curso

**Banca Examinadora:**

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Miriam Pillar Grossi**  
Orientadora  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

**Prof.<sup>a</sup> Ms.<sup>a</sup> Thainá Castro Costa Figueiredo Lopes**  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

**Prof. Dr. Rafael Victorino Devos**  
Universidade Federal de Santa Catarina



## AGRADECIMENTOS

“Aqueles que passam por nós não vão sós.  
Deixam um pouco de si, levam um pouco  
de nós”.

Antoine de Saint-Exupéry

Para aquelas/es que deixaram um pouco de si, e levaram um pouco de mim; para aquelas/es me ensinaram, acreditaram em mim, compartilharam felicidades, momentos de ternuras e, principalmente, inspiraram-me, ofereço os meus sinceros agradecimentos. Agradeço também às pedras no caminho, os desencontros, desafios e momentos de desânimo e frustração que, acima de tudo, me motivaram.

Em seguida, estendo minha mão em especial agradecimento:

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) que me concedeu uma Bolsa de Iniciação Científica logo no início de minha graduação e depositou esperanças em mim. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela oportunidade de realizar um intercâmbio na UFBA. Sem este apoio institucional não teria sido possível desenvolver minhas pesquisas.

Aos meus pais que, antes de tudo, me deram motivo e motivação, luz e encanto. Sem minha mãe e meu pai, não teria recebido as ferramentas para desbravar este mundo-grande tão colorido e instigante. A gratidão que sinto por vocês é inexprimível.

Ao Mateus, meu irmão. Teu, brilhas tão alto, como me és precioso. Espero que um dia saibas o quanto eu te amo!

À Bettina pela paciência, apoio e companheirismo, mas principalmente por ter inundado meu caminho de samba e amor.

À minha Tia Rosa quem primeiro me mostrou o dom da humildade e da benevolência. Gratidão! Desculpe-me se não te disse isso o suficiente. Ao Mauro, Mari, Tia Bola e demais familiares, perdoem a distância. E aos meus avôs e às minhas avós que inspiram na ausência.

À minha mestra e orientadora, Miriam Pillar Grossi. O que mais ficará marcado são suas caras e bocas, expressões que

denunciam e tanto confortam. Fonte inesgotável de paciência, vontade de ensinar, e também de aprender; admiro tanto sua disciplina, perseverança e estima com que trata a todo mundo. Aos teus cuidados eu cresci como pesquisadora, e principalmente como pessoa. Levo-te com grande e indescritível carinho.

À “equipe-família” do Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades (NIGS/UFSC): Alex Gonçalves, Aline Nascimento, Anahí Guedes, Ana María Mujica, Anna Amorim, Angela Medeiros, Bruna Klöppel, Bruno Cordeiro, Camila Laurindo, Carmen Ramos, Crishna Correa, Cláudia Franco, Claudia Nichnig, Cláudio Leandro, Cristhian Cajé, Felipe Fernandes, Geni Núñez, Gicele Sucupira, Giovana Pansera, Giovanna Triñanes, Kathilça Lopes, Kessila Maria, Laís Novo, Laura Martendal, Letícia Barreto, Luisa Naves, Isadora Vier, Izabela Liz, Izabele Silva, Jefferson Virgílio, Jimena Massa, Mareli Graupe, Melissa Barbieri, Natália Souza, Natan Kremer, Nattany Rodrigues, Raruilquer Oliveira, Rosa Blanca, Simone Ávila, Sophia Caroline, Tânia Welter, Vinicius Ferreira, Virginia Nunes, Vítor Gomes, Yuri Neves e miei carissime italiane Arianna Sala e Caterina Rea. Criei laços inquebrantáveis durante esses anos de convívio, aprendizados e apreço. Cada um/a de vocês me são especiais e agradeço pela oportunidade de ter trabalhado e crescido junto a vocês.

Às/aos minhas/meus queridas/os professoras/es: Alícia González, Gabriel Barbosa, Jeremy Deturche, Letícia Nedel, Luciana Cardoso, Maria Eugenia Dominguez, Rafael Devos, Renata Cardozo, Renilton Assis, Thainá Castro, Valdemar Lima, e Wagner Damasceno; pilares fundamentais, não somente para a minha formação como também para a construção do Curso de Graduação em Museologia. Espero que este meu trabalho faça jus aos teus ensinamentos!

Às/aos colegas da UFSC, e, principalmente à minha turma pelos quatro anos de amizade, aprendizados, angústias, conflitos, conquistas e tempos de paz! Às/aos inspiradoras/es companheiras/os do Centro Acadêmico Livre de Museologia (CAMUS/UFSC), e da Executiva Nacional de Estudantes de Museologia que cotidianamente lutam em prol do movimento estudantil da Museologia. Força!

Às/aos trabalhadoras/es do Museu Histórico de Santa Catarina, que me acolheram tão bem e me fizeram sentir uma alegria inexplicável por trabalhar com algo que amo.



Às/aos camaradas do Estágio Interdisciplinar de Vivência Santa Catarina que se dedicam a fortalecer a necessária luta entre o campo e a cidade, e que sabem da viabilidade de um modelo societário diferente do capitalista que imprime marcas tão violentas a nós trabalhadoras/es; Às famílias do Movimento dos Pequenos Agricultores (MPA), do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST), do Movimento das Mulheres Camponesas (MMC), e do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB) que abriram as portas de suas casas para que eu pudesse vivenciar um pouco de sua realidade. Arriba las/os que luchan!

Às minhas caras amigas Anaíra Sarmento, Beatriz Remor, Carolina de Azevedo, Daniela Calvó, Heloisa Budal, Isadora Dutra, Maria Caroline Scopel, Marília Rotili, Michelle Malkiewiez, Rafaela Fujii e Samuel Rocha, que há anos me acompanham nesta caminhada e compartilham comigo momentos tão ternos; sem vocês não estaria aqui. Obrigada por tudo. Eu amo vocês.

Deixo aqui, por fim, um pouco de mim na esperança de que alguém me leve por aí...



To survive the Borderlands  
you must live sin fronteras  
be a crossroads.

(Gloria E. Anzaldúa, 1987)



## RESUMO

Este estudo, inserido em um quadro de pesquisas desenvolvido no Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades, da Universidade Federal de Santa Catarina, analisa as intersecções entre o movimento feminista na arte e o pensamento contemporâneo em Museologia através da ótica de gênero. Tanto o movimento feminista na arte – surgido nos meados da década de 1960, com a chamada segunda onda do feminismo –, quanto os princípios base da Museologia Social e da Nova Museologia – elaborados durante a Mesa-Redonda de Santiago do Chile em 1972, e da Declaração de Quebec em 1984, respectivamente –, estão inseridos no pano de fundo dos movimentos pelos direitos civis das/os negras/os nos Estados Unidos, dos movimentos anti-guerra, o Movimento Homossexual e a resistência aos regimes ditatoriais na América Latina. Contexto este marcado por uma nova ordem geopolítica com profundas desigualdades sociais, políticas, culturais e econômicas acirradas pela regionalização do espaço geográfico mundial durante o período da Guerra Fria (1945 – 1991). Esta localização espaço-temporal nos permite pensar sobre a forma na qual a produção contemporânea feminista tem sido incorporada, ou não, nas instâncias de transmissão de conhecimento e formação da ciência museológica e seus espaços de atuação, instrumentalizando o surgimento de novos atores sociais, instituições culturais e novos paradigmas teórico-práticos dentro do contexto global.

**Palavras-chave:** Museologia. Gênero. Feminismo. Arte



## **ABSTRACT**

This study, set in a research framework developed at Federal University of Santa Catarina's Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades (Center for Gender Identities and Subjectivities), examines the intersections between the feminist art movement and contemporary thought in Museology in the light of gender studies. Both the feminist art movement – which emerged in the mid-1960s with the so-called second-wave feminism – and the guiding principles of Social Museology and New Museology - established during the Roundtable of Santiago do Chile in 1972, and the Declaration of Quebec in 1984, respectively – are interweaved in a background pronounced by the movements for civil rights of African Americans, the anti-war movement, the gay liberation movement and the resistance to dictatorial regimes in Latin America. This context is marked by a new geopolitical order with profound social, political, cultural and economic inequalities incited by the regionalization of the global geographic space during the Cold War period (1945-1991). This spatio-temporal localization allows us to think about the way in which the feminist contemporary production has been incorporated or not, in the instances of transmission of knowledge and training of museological science and its field of action, instigating the emergence of new social actors, cultural institutions and new theoretical and practical paradigms within the global context.

**Keywords:** Museology. Gender. Feminism. Art.





## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 Rodolfo Bernardelli. Faceira, 1880. Escultura em Bronze 200 x 72 x 72 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. **23**
- Figura 2 Manifesto Visual Trans Day NIGS 2013. Fotografia: Ana María Mujica, 2013. **30**
- Figura 3 I Exposição Internacional Arte e Gênero, 2013. Fotografia: Rosa Blanca. **33**
- Figura 4 Nancy Spero letter to Lucy R. Lippard, 1971. Lucy R. Lippard papers, Archives of American Art, Smithsonian institution. **61**
- Figura 5 The Advantages of Being a Woman Artist, Guerrilla Girls, 1988. Offset, 43 x 56 cm, Paris, Bibliothèque Kandinsky, AP. **69**
- Figura 6 *The Dinner Party* (Mary Wollstonecraft and Sojourner Truth place settings), Judy Chicago, 1974–79. Brooklyn Museum, Elizabeth A. Sackler Foundation, 2002. **74**
- Figura 7 Do Women Have to be Naked to Get into the Met. Museum?. Guerrilla Girls, 1988. Disponível em: <<http://www.guerrillagirls.com/posters/index.shtml>> Acesso em: 15 de junho de 2014. **80**
- Figura 8 Dear Art Collector, Guerrilla Girls, 1986. Disponível em: <<http://www.guerrillagirls.com/posters/index.shtml>> Acesso em: 15 de junho de 2014. **81**
- Figura 9 Top Ten Signs that You're an Art World Token. Guerrilla Girls, 1995. Disponível em: <<http://www.guerrillagirls.com/posters/index.shtml>> Acesso em: 15 de junho de 2014. **82**
- Figura 10 Got Equality? Guerrilla Girls on Tour, 2012. Disponível em: <<http://guerrillagirlsontour.com/posters/>> Acesso em: 15 de junho de 2014. **83**



## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CalArts	California Institute of the Arts
CAMUS	Centro Acadêmico Livre de Museologia
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CFH	Centro de Filosofia e Ciências Humanas
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
EXNEMUS	Executiva Nacional de Estudantes de Museologia
ICOFOM	Comitê Internacional de Museologia
ICOM	Conselho Internacional de Museus
IEG	Instituto de Estudos de Gênero
IMOW	International Museum of Women
LGBTQI	Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Queer, Questioning and Intersex
MARquE	Museu de Arqueologia e Etnologia Oswaldo Rodrigues Cabral
MINOM	International Movement for a New Museology
NIGS	Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFRB	Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina



## SUMÁRIO

### **INTRODUÇÃO**

<i>Dos caminhos da pesquisa</i>	<b>25</b>
<i>Do objeto de pesquisa</i>	<b>37</b>
<i>Da metodologia</i>	<b>39</b>

### **CAPÍTULO 1 - MUSEUS/ MUSEOLOGIA**

<i>Dos gabinetes de curiosidades</i>	<b>45</b>
<i>Dos horizontes epistemológicos</i>	<b>48</b>
<i>Da exposição, representação e encontro</i>	<b>54</b>

### **CAPÍTULO 2 - FEMINISMO E ARTE**

<i>Do feminismo na teoria social contemporânea</i>	<b>63</b>
<i>Do movimento feminista na arte</i>	<b>68</b>
<i>Das táticas de Guerrilla</i>	<b>78</b>

### **CAPÍTULO 3 - MUSEOLOGIA, GÊNERO E FEMINISMO**

<i>Da prática feminista na museologia</i>	<b>85</b>
<i>Do re.act.feminism</i>	<b>94</b>

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

**101**

### **REFERÊNCIAS**

**105**

### **APÊNDICE**

<i>APÊNDICE 1 – Revistas de arte feminista ainda em produção</i>	<b>118</b>
<i>APÊNDICE 2 – Revistas de arte feminista cuja produção já se encerrou</i>	<b>119</b>



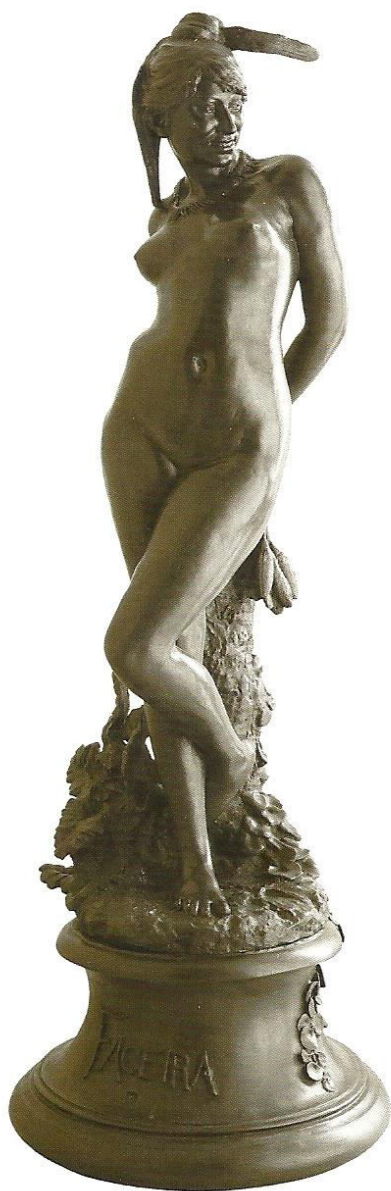


Figura 1 Rodolfo Bernardelli. Faceira, 1880.





## INTRODUÇÃO

### *Dos caminhos da pesquisa*

Ao caminhar pelas amplas e alvas salas expositivas da Pinacoteca do Estado de São Paulo, deparei-me com a escultura de bronze “Faceira” (Figura 1), obra de Rodolfo Bernardelli, escultor oficial da Primeira República. Timidamente assentada em um canto da sala, a “Faceira”, índia esguia, em toda sua nudez, convida a/o espectador a se aproximar. De

(...) contornos opulentos e sedutores, de seios redondos e grandes, de olhar lascivo e desafiante, com o corpo arqueado sobre um tronco a pedir adorações, a provocar sensualidades que se casem com a sensualidade que de seu corpo dimana: aquela mulher índia, em plena nudez, deixando ver a descoberto as mil bellezas, os mil segredos que ela não teme desvendar, provoca do visitante todas as atenções. (NIMIL, 1884, apud. SILVA, 2009, p.3).

À época em que a estátua tomou forma, Bernardelli fora bastante elogiado pela obra retratada enquanto escultura de gênero. Durante o processo de consolidação institucional da Academia Imperial de Belas Artes (ARAÚJO et al., 2011), a busca de uma arte verdadeiramente nacional posicionava o índio como o herói mítico da formação da nação brasileira. No entanto, a temática indianista imprimia sobre o corpo da índia marcas hipersensualizadas, tais quais se via em outras referências da época, como na descrição acerca da “virgem dos lábios de mel”, imortaliza no livro “Iracema” (1865), de José de Alencar. Assim como na obra Alencariana na qual nos deparamos com o encontro entre natureza, expressa pela figura da índia tabajara, e a civilização, incorporada por Martim, guerreiro branco amigo dos potiguaras, foi então, ao me aproximar das leituras acerca da “Faceira” durante o segundo ano de pesquisas como bolsista de Iniciação Científica, que a clara dicotomia entre natureza e cultura tão familiar às representações ocidentais (ORTNER, 1979) se materializou.

Instigada a compreender esse novo campo que se abriu ao me engajar com a militância feminista, busquei me aprofundar nas relações entre arte e gênero a partir de estudos sobre representação, sexualidade e modernidade. Foi, então, na ocasião da disciplina “Relações de Gênero” – ofertada como optativa no Curso de Graduação em Museologia e ministrada pela professora de Antropologia Dra. Miriam Pillar Grossi –, que tive o primeiro contato acadêmico com os Estudos de Gênero. Ainda no segundo semestre de 2011 ingressei como bolsista de Iniciação Científica CNPq no Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades (NIGS), vinculado ao Laboratório de Antropologia Social do Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFH) da UFSC.

Entre para o curso de Museologia da UFSC com a pretensão primeira de me dedicar à pesquisa no campo das artes, uma vez que buscava me aprofundar nos estudos que havia iniciado em Londres quando fiz meu *AS Level*<sup>1</sup> em Artes, Fotografia e Alemão. O então currículo do Curso de Graduação em Museologia oferecia um amplo cargo de disciplinas antropológicas, e foi, então, através de disciplinas como “Antropologia da Arte” e “Antropologia dos Objetos”, ambas ministradas pelo professor Dr. Jeremy Paul Jean Loup Deturche, que fui apreendendo a proximidade entre arte e antropologia, e de que maneira elas realizam interlocuções e apropriações uma com a outra. Na mesma época comecei a desenvolver pesquisas no NIGS sobre a intersecção destes dois campos com o recorte de gênero no quadro do projeto de pesquisa “Um olhar de gênero sobre a história e a transmissão das antropologias contemporâneas em diferentes países do mundo”.

No início desse projeto no segundo semestre de 2011, realizei uma incursão na história das mulheres na antropologia a partir de leituras sobre antropólogas britânicas, como a Jean La Fontaine e Monica Wilson, e antropólogas brasileiras, como Berta Gleizer Ribeiro, Heloísa Alberto Torres e Lux Boelitz Vidal. Essa primeira aproximação com as mulheres antropólogas fundamentaria minha entrada para o campo Gênero e Ciências, dentro do qual realizo pesquisas até os dias atuais. O estudo dessas mulheres antropólogas

---

<sup>1</sup> O Advanced Subsidiary Level, ou AS Level, corresponde ao primeiro ano – de dois anos – de estudos do sistema “General Certificate of Education Advanced Level”, qualificação acadêmica das instituições educacionais do Reino Unido para estudantes do ensino secundário, pré-universitário.

é importante na medida em que confirma e dá visibilidade ao colocado por Miriam Grossi (2009) ao dizer que, diferentemente do que o cânone ensina, as mulheres estiveram presentes na História da Antropologia desde o século XIX, tanto como pesquisadoras de campo quanto como íntimas colaboradoras (na maior parte dos casos enquanto esposas) de alguns dos expoentes da disciplina.

Coordenado primeiramente pela mestre Gicele Sucupira e pelo Prof. Dr. Felipe Bruno Martins Fernandes em 2011, e depois pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Caterina Rea entre 2012 e 2013, e em 2014 pelo mestre Vinicius Kauê Ferreira, o Grupo de Estudos “Gênero, Feminismo e Ciências”, vinculado aos projetos de pesquisa CNPq da Profa. Dra. Miriam Pillar Grossi e parte de projetos institucionais de pós-doutorado (PNPD/CAPES), foi um dos espaços mais importantes de minha formação. Nele tive a oportunidade de enriquecer a minha pesquisa e aprofundar debates sobre temas como “epistemologia feminista”, “sexualidades e nação”, “feminismos pós-coloniais”, “deficiência”, “masculinidades”, entre outros temas. Outro momento importante de formação para a minha formação acadêmica foi o Grupo de Estudo “Gênero, Antropologia e Educação”, coordenado pela Profa. Dra. Mareli Eliane Graupe, o qual me despertou interesse para a esfera educacional (GRAUPE et al, 2014), posteriormente me direcionando ao movimento da pedagogia crítica que desempenhou um papel fundamental no surgimento de linhas emancipatórias na Museologia.

Além do projeto supracitado, durante meu período como bolsista no NIGS participei de outros projetos, tais como: “Avaliação do II Plano Nacional de Políticas para Mulheres e acompanhamento da III Conferência Nacional de Políticas para Mulheres” – financiado pela Secretaria de Políticas para Mulheres –; “PROEXT - Oficinas de Gênero, Sexualidade e Violências”; “Papo Sério: discussões sobre Gênero, Homofobia e Prevenção com jovens do entorno da Universidade Federal de Santa Catarina” – financiamento PROEXT MEC e Pró-Extensão UFSC –, onde realizei com a equipe NIGS oficinas sobre Gênero, Sexualidade e Violências em escolas públicas na Grande Florianópolis; “Teoria Feminista, Teoria Queer ou Teorias Sociais Contemporâneas? O campo dos estudos de gênero e sexualidade no Brasil”, e “PROCAD UFSC-UFBA Gênero e Ciências: Feminismos, Sexualidades e Violências”, dentro do qual realizei um intercâmbio institucional, com financiamento da CAPES, para a

Universidade Federal da Bahia, firmado entre o Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares Ciências Humanas (PPGICH/UFSC) e o Programa de Pós-Graduação em Estudos sobre a Mulher – (NEIM/UFBA), para desenvolver pesquisas sobre arte e gênero.

Na primeira etapa de minha pesquisa de Iniciação Científica de cunho mais autoral, decidi me debruçar sobre o campo “arte e gênero”, desta vez com enfoque nos museus, fato este que possibilitaria um aprofundamento das muitas reflexões que vinha fazendo durante as disciplinas de meu curso. A aproximação se deu a partir de um estudo sobre as *Guerrilla Girls* (1998), um coletivo de artistas feministas que advogam contra as desigualdades étnico-raciais e de gênero dentro das instituições museais e galerias de arte. Munidas com máscaras de gorila, sua marca registrada – devido a uma feliz confusão por parte de uma das artistas sobre a pronúncia similar entre as palavras *guerrilha* e *gorila* –, e um desejo de desconstruir os cânones que invisibilizavam as mulheres no mundo da arte, as *Guerrilla Girls* me inspiraram a aplicar seu manifesto teórico-político aos museus brasileiros.

Destarte, com o intento de verificar a validade das reivindicações das *Guerrilla Girls* na realidade dos museus brasileiros, conduzi em 2012 um mapeamento e levantamento do acervo artístico da Pinacoteca do Estado de São Paulo que está reunido na exposição de longa duração: “Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca do Estado de São Paulo”, que “ocupa todo o segundo andar do edifício na Avenida Tiradentes e está dividida em onze salas expositivas, e em outras quatro que abrigam exposições temporárias”. (GODINHO, 2013). Esta primeira etapa de minha pesquisa (2011–2012), intitulada “Táticas de Guerrilla: Antropologia, Feminismo e Arte na Pinacoteca do Estado de São Paulo” (GODINHO, 2013b), permitiu com que eu problematizasse o lugar das mulheres artistas e as representações de gênero e raça/etnia nos museus brasileiros, partindo da histórica relação entre a antropologia e a constituição dos museus no mundo ocidental.

A exposição reúne 326 obras - apresentadas em uma diversidade de pinturas, gravuras, desenhos, fotografias e esculturas – e se propõe a representar mais de 300 anos de produção artística, indo desde o período colonial até os meados da década de 1930. Das 326 obras nesta exposição, apenas 13 (4%) foram feitas por

mulheres artistas, enquanto 291 (89%) foram feitas por homens, e 22 (7%) obras não possuem autoria identificada. As treze obras foram produzidas por sete mulheres artistas, a saber: Anita Malfatti (1889–1964), Berthe Worms (1868–1937), Carmela Gross (1946-), Georgina de Albuquerque (1885–1962), Henriette Morizot (1881–1940), Marilá Dardot (1973 -) e Tarsila do Amaral (1886-1973).

A partir desse levantamento pude perceber uma grande “marcação de gênero” que perpassa todo o acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, corroborando com as denúncias do coletivo feminista estudado em relação aos museus das grandes capitais ocidentais. Ao observar a diferença exponencial entre a produção e a exposição de peças feitas por homens e mulheres artistas nessa exposição, compreendi a relevância de problematizar a (in)visibilidade das mulheres no sistema artístico para deslindar as assimetrias de gênero na consolidação do pensamento contemporâneo em Museologia, apontando para a necessidade de reexaminar e reestruturar o modo em que sujeitos são representados nas instituições museais.

A segunda etapa de minha pesquisa como bolsista de Iniciação Científica, intitulada “Antropologia, Feminismo e Museus: engendrando novas narrativas museológicas”, desenvolvida sob o quadro do projeto “Feminismo, Ciências e Educação - relações de poder e transmissão de conhecimentos”, em 2012/2013 foi marcada pela ampliação da revisão bibliográfica iniciada na etapa anterior e na realização de experiências concretas de organização de exposições, principalmente através de minha participação na curadoria de uma exposição museológica feminista para refletir teoricamente sobre as interfaces entre as relações de gênero e a Museologia.



Figura 2 – Manifesto Visual Trans Day NIGS 2013. Fotografia: Ana María Mujica, 2013.

Além de minha participação na elaboração dos manifestos visuais (BLANCA, 2011) nos eventos anuais organizados pelo NIGS, como o “Concurso de Cartazes sobre Lesbofobia, Transfobia, Homofobia e Heterossexismo nas Escolas”<sup>2</sup> e o “Trans Day NIGS –

---

<sup>2</sup> O “Concurso de Cartazes sobre Trans-Lesbo-Homofobia e Heterossexismo nas Escolas” vem sendo organizado pelo NIGS desde 2007 e objetiva incentivar o debate entre estudantes e professoras/es e a comunidade escolar sobre as violências sofridas por homossexuais, lésbicas, transexuais e travestis nas instituições de ensino público da Grande Florianópolis. De seu início até 2013, o Concurso contou com a “participação de 74 escolas, 97 docentes e mais de 2000 estudantes de Ensino Fundamental, Ensino Médio e Educação de Jovens e Adultos de escolas da rede pública da Grande Florianópolis”. Disponível em: <<http://nigs.paginas.ufsc.br/concurso-de-cartazes/>> Acesso em: 16 de maio de 2014.

Seminário Transfobia, Cidadania e Identidades Trans” (Figura 2)<sup>3</sup>, participei, enquanto assistente de curadoria, da I Exposição Internacional Arte e Gênero (Figura 3)<sup>4</sup> <sup>5</sup> que aconteceu entre os dias 16 de setembro e 30 de outubro de 2013, dentro do quadro das Atividades Culturais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 10<sup>6</sup>.

A exposição, com curadoria de Rosa Maria Blanca<sup>7</sup>, ocupou a sala de exposições do Museu de Arqueologia e Etnologia Oswaldo Rodrigues Cabral (MARQUE/UFSC). A exposição foi em homenagem à artista Tamires Schmidt que foi vítima da violenta ação policial na

---

<sup>3</sup> Em 2013 o Trans Day NIGS – Seminário Transfobia, Cidadania e Identidades Trans, organizado por Simone Ávila, Miriam Pillar Grossi e Jimena Massa, completou sua quarta edição. O evento faz parte do circuito internacional de atividades que marcam a luta pela despatologização das identidades trans\* ao redor do mundo através da campanha *Stop Trans Pathologization*.

<sup>4</sup> Através do edital da I Exposição Internacional Arte e Gênero, foram selecionadas/os artistas pelo Júri de Seleção composto por Rosa Maria Blanca (Pinacoteca Feevale), Ana Maria Navarrete Tudela (Facultad de Bellas Artes de Cuenca da Universidad de Castilla-La Mancha:), Luciana Gruppelli Loponte (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), Teresa Lenzi (Universidade Federal do Rio Grande), e Yuderkys Espinosa Miñoso (Grupo Latinoamericano de Estudio, Formación y Acción Feminista - GLEFAS). As/os seguintes artistas tiveram suas obras expostas: Ale Mello, Alexandra Eckert, Alexandra Martins, Addressa Rosa, Barbara Bublitz, Cristhian Cajé, Consuelo Schilchta e Marília Diaz, Edla Eggert e Ivone Junqueira, Elisa Riemer, Elo Vega, Glauco Ferreira e Carlos Eduardo Henning sob o pseudônimo de Fagnah Puñal, Isabel Sommer, Junior Ratts, Kethlen Kohl, Lehw Castro, Lucia Gorosito Guajardo, Marcela Garcia Orenstein Alvim e Manuela Machado Ribeiro Venancio, Marcelo Chardosim, Milena Costa, Nadia Senna, Roberta Stubs, Rosana Bortolin, Sylvana Lobo, Talita Trizoli e Vera Junqueira.

<sup>5</sup> Uma visita mediada à exposição também fez parte das atividades do IV Trans Day NIGS.

<sup>6</sup> A Comissão de Atividades Culturais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 – Desafios Atuais dos Feminismos, que elaborou a Programação Arte e Gênero, bem como a I Exposição Internacional Arte e Gênero, fora composta por Gabriela Miranda Marques, Julia Moura Godinho, Marie-Anne Stival Leal e Rosa María Blanca Cedillo.

<sup>7</sup> Coordenadora da Pinacoteca Feevale (Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul) a quem agradeço profundamente pela ajuda e incentivo que tem me dado desde o início de minha graduação.

Universidade Estadual de Maringá em setembro de 2013. Além da exposição, a “Programação Arte e Gênero” contou com *performances*<sup>8</sup>, um teatro feminista<sup>9</sup> e apresentações musicais da grupe de música eletrônica lesbofeminista Visiona (São Paulo), do coral Giracoro (Florianópolis) e da musicista feminista Ochy Curiel (Colômbia). Inserida no quadro da arte contemporânea, a exposição marcou uma inédita abertura receptiva às dissidências estéticas que tratam das visualidades trans\*, memórias (trans)feministas e críticas às violências de gênero e lesbo-homo-bi-trans-fóbicas em um evento de porte internacional, fato este que possibilitou dar merecida visibilidade às propostas artísticas e artistas que têm como temática central os estudos feministas, gênero e sexualidade, e outras questões LGBTQI<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> *banquete, uma PERFORMANZine*, de Tatiana Nascimento, Sabrina Lopes e Bruna Araujo; *As sobras da casa da Alice II*, de Alice Monsell; *Pronta para o Baile*, de Lia Jupiter; *mULhEr*, de Nizael Almeida e Stélio Constantino; *Há uma flor no meu sapato*, de Patricia Giseli; *Mulher*, de Rosa Maria Costa Santos, Aldenora Marcia Pereira Castro dos Santos, Daiana Roberta Silva Gomes, Nardylla Cristine Ribeiro Correia e Rosenilde de Jesus Arouche Durans; *Projeto sobre:viventes - rompendo silêncio sobre violência entre lésbicas*, de Janaina M. Rossi e Lina Alves Arruda; *Corpo nosso de cada dia*, de Tati Bafo; *Dos meus poros*, de Guilherme Henderson.

<sup>9</sup> *Teatro Feminista: Uma mulher diferente*, e *Toda Cama, Casa e Igreja*, do Grupo (Em) Companhia de Mulheres (Rosimeire Da Silva Andréia Paris, Cássia Miranda, Fabiana Lazzari, Priscila Mesquita, Vera Collaço e Vivian Coronato).

<sup>10</sup> Da sigla inglesa “Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Queer, Questioning and Intersex”.



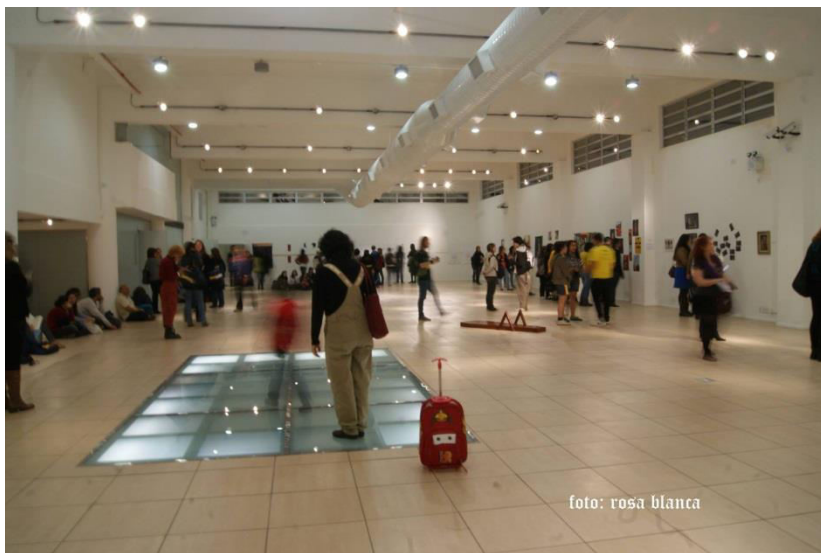


Figura 3 – I Exposição Internacional Arte e Gênero, 2013. Fotografia: Rosa Blanca.

Durante a segunda etapa de minha pesquisa percebi a necessidade de fazer com que a minha militância feminista permeasse de modo qualitativo outros espaços em que atuava, como, por exemplo, minha conduta em relação à prática e à teoria museológica e à minha militância no movimento estudantil.

No ano de 2013 fiz parte da primeira gestão do Centro Acadêmico Livre de Museologia (CAMUS/ Gestão Nova Musa 2013 – 2014)<sup>11</sup>, fundação do mesmo que consolidou um posicionamento crítico e combativo das/os estudantes frente a um longo processo de conflitos e lutas no Curso de Graduação de Museologia. A oportunidade de participar do CAMUS abriu muitos caminhos e permitiu com que eu refletisse criticamente sobre minha própria

---

<sup>11</sup> Durante a primeira gestão do CAMUS, dela fizeram parte, em maior e menor grau de atuação, Darwin de Assis, Katia Maria Widholzer Bordinhão, Leonardo Hermes Lemos, Lucia Seara Berka Valente, Maria Eugênia Gonçalves de Andrade, Maristela dos Santos Simão, Saulo Moreno Rocha, Thainara Marcolino. A estas pessoas tenho a oferecer minha gratidão por sua inspiração e força em defender as melhorias necessárias para nosso curso e para a universidade.

formação, fazendo com que eu assumisse uma posição frente ao projeto de curso e universidade em que acredito. Dentre um largo escopo de atividades que o CAMUS assumiu na primeira gestão<sup>12</sup>, a “I Semana Acadêmica de Museologia UFSC: Museu, Museologia e Patrimônio em Ação”<sup>13</sup> se destacou por ser um espaço de ricas trocas entre estudantes, docentes e a comunidade museológica; foi também o primeiro espaço do curso em que as/os estudantes puderam apresentar seus trabalhos e pesquisas<sup>14</sup> para suas/seus colegas. Objetivando abrir um campo de diálogos onde fosse possível debater acerca do museu e a Museologia como instrumentos de transformação tendo em vista a necessidade de uma revisão crítica da função do museu voltada para a realidade local, o evento também contou com a palestra “Relevância, Ressonância, Engajamento – a Museologia e o Patrimônio em ação”, de Dra. Maria de Lourdes de Alencar Parreiras Horta, percussora da Educação Patrimonial.

Com a aproximação da Avaliação de Regulação do curso pelo Ministério da Educação, surgiram debates e reflexões sobre o perfil do curso almejado pelas/os estudantes, e, ainda no âmbito do CAMUS, outra iniciativa importante foi a criação do Grupo de Trabalho “Currículo, Formação e Atuação - Museologia/UFSC”<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> O CAMUS também se posicionou em relação a outras importantes pautas da universidade e da comunidade museológica, como contra à Empresa Brasileira de Serviços Hospitalares (EBSERH) e à regulamentação das Empresas Juniores no CFH, bem como a favor de uma discussão ampla e democrática sobre o Museu de Arqueologia e Etnologia Prof. Oswaldo Rodrigues Cabral – MarquE/UFSC e a função social que os museus universitários deveriam desempenhar na comunidade. Tais ações indicam um posicionamento autônomo, crítico e atuante das/os estudantes do curso que, atentas/os à conjuntura da educação em nível local e nacional, ensejam a melhoria das condições do curso criado sob o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais – REUNI.

<sup>13</sup> O evento realizado entre os dias 19 e 21 de novembro de 2013, foi organizado por Julia Moura Godinho, Katia Maria Widholzer Bordinhão, Lucia Seara Berka Valente, Maria Eugênia Gonçalves de Andrade, Maristela dos Santos Simão e Saulo Moreno Rocha.

<sup>14</sup> O caderno de Resumos está disponível no blog usado para a divulgação do evento: <http://samuseologiaufsc.wordpress.com/caderno-de-resumos/>

<sup>15</sup> Disponível em: <<http://chapanovamusa.wordpress.com/grupo-de-trabalho/>> Acesso em: 16 de maio de 2014.

Desta maneira, o Grupo de Trabalho proporcionou a construção de um espaço em que se debata acerca do Projeto Político-Pedagógico e o currículo do curso, bem como o perfil do egresso e seu campo de atuação a partir da perspectiva da/o estudante.

Percebi por minhas experiências o quanto o fortalecimento das iniciativas estudantis é imprescindível para a articulação das/os estudantes de Museologia em nível nacional, uma vez que o movimento estudantil da Museologia se encontra ainda em fase embrionária. O recente surgimento do engajamento estudantil pelo país – seja através da fundação de Centros e Diretórios Acadêmicos, seja de eventos e ações organizados pelo corpo discente –, revela-nos o desejo de oxigenar a teoria e prática museológica, possibilitando, assim, novos rearranjos e debates consoantes com a realidade atual do campo.

Exemplo do surgimento de novos diálogos frutíferos dentro da nova geração da Museologia foi a série de Grupos de Discussões (GD) sucedidos na programação do “VI Encontro Nacional de Estudantes de Museologia – Museologia Social e Patrimônio Integral: museu para quem?”, realizado na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, na cidade de Cachoeira, entre os dias 22 e 25 de agosto de 2013. Os três GDs foram os seguintes: “Movimento Estudantil”, “Amarras que nos amarram: a questão do uso de drogas e do vegetarianismo” e “Diversidade Sexual e Etnicidade” – no qual fui convidada para participar enquanto facilitadora da discussão.

No mesmo encontro foi formada a quarta gestão<sup>16</sup> da Executiva Nacional de Estudantes de Museologia (EXNEMUS), composta por 19 estudantes de 10 universidades distribuídas nas cinco regiões do país. Entendendo a necessidade de fomentar e aprofundar debates acerca de temáticas ainda poucos tratadas –

---

<sup>16</sup> O movimento estudantil organizado da/na Museologia teve início em 2004 com a criação da Rede Nacional de Estudantes de Museologia (RENEMU). Houve mais uma gestão da RENEMU em 2006, e em 2008 as/os estudantes sentiram a necessidade da criação de uma entidade máxima de representação e organização das/os estudantes, e assim surgiu a Executiva Nacional de Estudantes de Museologia. Em 2009, na ocasião da Conferência Nacional dos Estudantes de Museologia, durante a comemoração dos 40 anos da Escola de Museologia da Universidade Federal da Bahia, não houve a composição de uma nova gestão. Foi apenas em 2011 que a EXNEMUS foi reativada, e, desde então, houve mais três gestões a frente da Executiva (2011, 2012 e 2013).

mas não menos importantes – dentro do campo museal, deu-se continuidade à Coordenação Temática de Diversidade Sexual, Etnicidade e Sustentabilidade (CTDSES/EXNEMUS)<sup>17</sup>. Foi sob este contexto que entrei para a CTDSES/EXNEMUS, junto com Camila Ribeiro da Silva (UFRGS) e Paulo Ricardo Bosque (UFRB), na gestão 2013/2014 da Executiva. Ao mesmo tempo tive contato com integrantes da Rede LGBT de Memória e Museologia Social e fui convidada a colaborar, enquanto membro do corpo editorial, da Revista Memória LGBT, revista bimestral apoiada pela Rede e pelo Programa de Extensão em Defesa do Patrimônio Comunitário Comunidades (FURG/COMUF). Estes dois momentos foram importantes marcos na minha formação e atuação enquanto futura museóloga, e pude, assim, colocar em perspectiva e coadunar minha militância feminista à minha atuação no movimento estudantil geral e específico.

A interdisciplinaridade da Museologia permite o desabrochar de campos férteis e receptivos ao debate e à experimentação acerca de temas ainda pouco explorados. No entanto, a literatura acerca da intersecção entre a Museologia e os Estudos de Gênero e Sexualidades no Brasil ainda é muito incipiente, e quando se trata de aprofundar e sistematizar essas questões, principalmente a do feminismo em relação à Museologia, pouco tem se produzido em âmbito nacional. Nota-se que a pouca produção existente se volta ao “coleccionamento feminino”, à indumentária e aos estudos de públicos<sup>18</sup>. Entretanto, devemos reconhecer as iniciativas conciliatórias que têm despontado no campo museal, em sua maioria advindas de agentes ligados aos movimentos sociais em instâncias institucionais ou autônomas frente à abjeção histórica, desempenhando um fundamental papel de trazer à tona uma rede de vidas e narrativas marginalizadas para o centro das discussões – a exemplo das temáticas propostas pela 5ª e 7ª Primavera dos

---

<sup>17</sup> A primeira iniciativa deste tipo ocorreu na gestão de 2011 sob o nome “Coordenação Temática de Gênero, Sexualidade, Etnicidade e Sustentabilidade”, com a estudante Ana Carolina Lourenço Santos da Silva (UNIRIO) como integrante da Coordenação.

<sup>18</sup> A única linha de pesquisa dedicada à relação entre gênero e Museologia no Brasil é “Museologia, Museus e Gênero” da Universidade Federal de Ouro Preto. Porém, nota-se que esta intersecção tem sido mais problematizada em Portugal, onde há uma maior produção sobre a temática na língua portuguesa (RECHENA, 2011).

Museus: “Mulheres, Museus e Memórias” e “Museus, Memória e Cultura Afro-brasileira”, respectivamente, organizadas pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram/MinC).

Em suma, ao levar em conta minha trajetória acadêmica na UFSC, apresento este Trabalho de Conclusão de Curso enquanto um esforço de sistematizar as reflexões que tenho feito durante minha graduação no anseio de trabalhar e estimular debates acerca da Museologia e as questões de gênero e sexualidades, raça/etnia, e de classe, de maneira interseccional.

### ***Do objeto de pesquisa***

O campo que pretendo estudar – a relação entre os movimentos feministas e as novas vertentes do pensamento museológico – está inserido no pano de fundo da Guerra Fria (1945 – 1991), do Movimento pelos Direitos Civis, anti-guerra e Homossexual, momento no qual surgiram o movimento feminista na arte nos meados da década de 1960, com a chamada segunda onda do feminismo (CHADWICK, 2002; LIPPARD, 1981; NOCHLIN, 1988), e os princípios bases da Museologia Social e da Nova Museologia, elaborados durante a Mesa-Redonda de Santiago do Chile em 1972, e da Declaração de Quebec em 1984, respectivamente (CÂNDIDO, 2003, DECARLI, 2003). Ambos os movimentos surgiram em um contexto global de uma nova ordem geopolítica com profundas desigualdades sociais, políticas, culturais e econômicas acirradas pela regionalização do espaço geográfico mundial durante o período da Guerra Fria (1945 – 1991).

Neste momento de efervescência política, principalmente emanada dos Estados Unidos e derramando pelo globo em intensidades e formas diversas, onde, principalmente “(...) desde os anos 70, tanto o alcance quanto o ritmo da integração global aumentaram enormemente, acelerando os fluxos e os laços entre as nações” (HALL, 2001, p. 68 – 69), realizou-se eventos que marcaram e trouxeram à tona a luta das mulheres em nível internacional, como o Ano Internacional da Mulher decretado pela ONU em 1975, a I Conferência Mundial da Mulher na Cidade do México no mesmo ano, e a consequente decretação da Década da Mulher (1976 – 1985). Outros momentos também marcaram esta cena como a adoção da “Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de

Discriminação contra a Mulher, frequentemente descrita como uma Carta Internacional dos Direitos da Mulher<sup>19</sup>, a II Conferência Mundial sobre a Mulher em Copenhague, Dinamarca em 1980, e a Conferência Mundial para a Revisão e Avaliação das Realizações da Década das Nações Unidas para a Mulher: Igualdade, Desenvolvimento e Paz em Nairóbi, Quênia, em 1985. Embora atualmente ainda enfrentamos inúmeros desafios em relação às opressões que imprimem suas marcas cotidianamente sobre as mulheres, tais momentos refletem um movimento internacional em prol da igualdade de gênero através da promoção de estratégias e o fortalecimento da autonomia das mulheres.

Neste breve panorama, suscita-se a indagação acerca do papel que essas ações internacionais têm influenciado no campo museológico, uma vez que este também se constituiu dentro de uma conjuntura internacional, especialmente através de organizações como o Conselho Internacional de Museus (ICOM) e o Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM). Desta intersecção podemos localizar algumas iniciativas que têm surgido com o intuito de analisar o lugar das mulheres na sociedade sob uma ótica museal, como o *International Museum of Women* (IMOW) fundado em 1985 como o *Women's Heritage Museum*, e outras iniciativas de práticas artísticas e pedagógicas feministas como o *Womanhouse* e o *A.I.R. Gallery* – ambos do início da década de 1970.

Neste trabalho busco contribuir para as discussões de um campo sempre em transformação. A pretensão de analisar o movimento feminista a partir de suas expressões no campo artístico é devida às férteis leituras possíveis de se fazer acerca de gênero, sexualidade e representação na Museologia. Espero de alguma maneira contribuir para um campo ainda incipiente, cuja literatura se concentra em sua maioria nos países de língua inglesa. Fora as problemáticas envolvendo a tradução da produção voltada ao encontro entre museologia, feminismo e arte, a interdisciplinaridade da Museologia bem como suas idiossincrasias de acordo com sua localização espaço-temporal fazem com que

---

<sup>19</sup> Disponível em: <<http://www.onu.org.br/a-onu-em-acao/a-onu-e-as-mulheres/>> Acesso em: 20 de fevereiro de 2014.

diferentes leituras e experimentos desabrochem e fomentem diálogos transnacionais<sup>20</sup>.

### ***Da metodologia***

Uma pesquisa é uma incursão em madrugadas a fora de leitura e escrita, caminhos sinuosos, becos sem saída e desencontros que abrem caminhos. Meu trabalho não foi diferente. Nessas retas e curvas encontrei pistas e pessoas que me orientaram e apontaram trajetos antes fora de vista, iluminando rotas obscurecidas, e abrindo janelas (d)e pensamentos.

Até chegar ao meu atual trabalho, percorri outros caminhos como, por exemplo, os estudos sobre a deficiência (MELLO e NUERNBERG, 2012), devido ao meu interesse na acessibilidade frente aos museus. Em dado momento da jornada, cheguei à intersecção entre a Museologia, o feminismo e a arte. Dessa encruzilhada surgiu este trabalho, onde proponho analisar o movimento feminista na arte e o pensamento contemporâneo em Museologia através da ótica de gênero, buscando examinar de que forma esses movimentos instrumentalizaram o surgimento de novos atores sociais, instituições culturais e novos paradigmas teórico-práticos dentro do contexto global – bem como sua relação com o local –, e o que essas mudanças têm ocasionado em relação à Museologia.

Debrucei-me sobre alguns pontos nodais de investigação de modo a possibilitar o desenvolvimento da pesquisa proposta. Comecei por investigar as relações de gênero e o lugar das mulheres nos espaços de produção de conhecimento relacionados ao campo museal contemporâneo (GODINHO, 2013b) para então refletir sobre a forma na qual a produção contemporânea feminista tem sido incorporada, ou não, nas instâncias de transmissão de conhecimento e formação da ciência museológica e seus espaços de atuação.

---

<sup>20</sup> A ressonância que a Museologia Social, por exemplo, teve e ainda tem para o campo museal no território latino-americano é certamente diferente daquela no norte global; podemos dizer o mesmo em relação ao feminismo dentro das artes.

O trabalho que aqui apresento é resultado de uma jornada de uma imersão na bibliografia voltada ao movimento feminista na arte e à Museologia Social e Nova Museologia. Além da revisão bibliográfica e da oportunidade de participar da organização de uma exposição museológica feminista, também realizei visitas a exposições que trataram de minha temática de pesquisa, de modo a analisar a conjunção entre teoria e prática na Museologia, buscando compreender o que significava na prática aquilo que lia em livros, ouvia na sala de aula e nas reuniões de estudos do NIGS. Destaca-se a exposição que reúne obras de mulheres artistas da coleção do Centro Georges Pompidou/ *Musée National d'Art Moderne*, "ELLES: Mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou" que visitei no Centro Cultural do Banco do Brasil, no Rio de Janeiro em junho de 2013.

No campo da Museologia, realizei leituras que principalmente se inspiraram nas linhas guiadas pelos princípios contidos em documentos como: i) a Declaração da Mesa-redonda de Santiago do Chile (1972), que estabelece os princípios de Base do Museu Integral; ii) a Declaração de Quebec (1984), que dá princípio à base de uma Nova Museologia; iii) a Declaração de Oaxtepec (1984), que versa sobre a relação entre ecomuseus, território, patrimônio e comunidade; iv) a Declaração de Caracas (1992), que refletiu sobre a missão dos museus no território latinoamericano; e a Declaração da Cidade de Salvador, Bahia (2007), enquanto instrumento de fomento e articulação da Museologia iberoamericana<sup>21</sup>.

A literatura voltada para o movimento feminista na arte é, em sua maioria, em inglês. Pelo fato do movimento ter despontado nos Estados Unidos, os primeiros indícios teóricos foram traçados por consagradas historiadoras e críticas da arte como a Linda Nochlin, que tratou de refletir sobre as mulheres artistas em seu artigo germinal "Why Have There Been No Great Women Artists?" (1988).

---

<sup>21</sup> Outra importante diretriz que tem impacto sobre o campo museal e que utilizei para embasar minhas reflexões é a Convenção Sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (UNESCO, 2005), que versa sobre a importância da diversidade cultural frente à valorização da humanidade e de seu patrimônio para o desenvolvimento de uma sociedade democrática que reconheça os direitos e liberdades fundamentais de todas/ cidadãos. O documento pode ser acessado na íntegra através do link:

< <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224por.pdf> >



Encontrar produções nacionais sobre a temática não tem sido uma tarefa fácil. Pesquisadoras como Ana Paula Simioni e Luciana Loponte se destacam nesta área por sua extensa produção dedicada à supressão dessa lacuna. Desta maneira, durante meu processo de revisão bibliográfica, tenho conciliado literatura inglesa e portuguesa.

Durante essa busca, realizei um levantamento sobre portais online de livre acesso e instituições museológicas dedicados ao movimento feminista na arte<sup>22</sup>. Apesar de ter me defrontado com o difícil acesso às publicações internacionais, encontrei a *n.paradoxa - international feminist art journal*, uma revista que se dedica desde 1998 ao feminismo nas artes e que disponibiliza em seu site as revistas na íntegra. Para além da *n.paradoxa*, realizei em março de 2013 um levantamento sobre outras publicações em formato de revistas, periódicos, boletins etc. especificamente sobre Arte Feminista<sup>23</sup>. Vale ressaltar que as publicações voltadas para os museus e museologia a partir do recorte feminista da arte são poucas, não existindo algum periódico específico a esta temática.

Através da *Stanford University Digital Collections* tive acesso a cinquenta e duas entrevistas disponíveis sobre o movimento feminista na arte. Este material se tornou disponível em 2010 através de uma estreita parceria entre *Stanford's Art and Architecture Library*, o *Department of Special Collections*, e o *Stanford Media Preservation Lab*. As entrevistas compõem o trabalho minucioso de Lynn Hershman Leeson que coletou nos últimos quarenta anos centenas de horas de gravação de artistas, historiadoras, curadoras e críticas/os da arte. Como resultado final dessas gravações, o documentário “!Women Art Revolution” apresenta o desenvolvimento do movimento feminista na arte, bem

---

<sup>22</sup> Uma grande quantidade do material sobre a arte feminista foi encontrada online na *Stanford University Digital Collections*, no *Smithsonian Archives of American Art*, na *The Fales Library and Special Collections*, do *Elmer Holmes Bobst Library* em Nova York, no *Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art*, e nos portais *No Turning Back: The Feminist Resources Website*, *New York Feminist Art Institute*, *The Woman's Building*, *The Feminist Art Project* e *A.I.R. Gallery*.

<sup>23</sup> Para sistematizar a relação das revistas de arte feminista, produzi duas tabelas que estão nos anexos deste trabalho: Anexo 1 – Revistas de arte feminista que ainda em produção; Anexo 2 - Revistas de arte feminista cuja produção já se encerrou.

como as primeiras iniciativas feministas de programas educacionais, organizações políticas, espaços de protesto e proposições alternativas para a arte contemporânea.

Apesar da esparsa literatura sobre Museologia, feminismo e arte, encontrei uma bibliografia que fundamentou a minha pesquisa e que possibilitou a emergência de diálogos produtivos entre esses campos. Por conseguinte, guiei a revisão bibliográfica que realizei no intuito de coadunar e sistematizar as reflexões feitas em diferentes áreas tanto no campo nacional quanto internacional.

Desamarrar as vozes, dessonhar os sonhos: escrevo querendo revelar o real maravilhoso, e descubro o real maravilhoso no exato centro do real horroroso da América.

Nestas terras, a cabeça do deus Elegguá leva a morte na nuca e a vida na cara. Cada promessa é uma ameaça; cada perda, um encontro. Dos medos nascem as coragens; e das dúvidas, as certezas. Os sonhos anunciam outra realidade possível e os delírios, outra razão.

Somos, enfim, o que fazemos para transformar o que somos. A identidade não é uma peça de museu, quietinha na vitrine, mas a sempre assombrosa síntese das contradições nossas de cada dia.

Nessa fé, fugitiva, eu creio. Para mim, é a única fé digna de confiança, porque é parecida com o bicho humano, fodido mas sagrado, e à louca aventura de viver no mundo.

(Eduardo Galeano, 2002)



## CAPÍTULO 1 MUSEUS/ MUSEOLOGIA

### *Dos gabinetes de curiosidades*

Embora surgissem no século XV os primeiros indícios daquilo que pode ser considerado como conhecimentos teóricos específicos ao campo museológico (MAIRESSE e DESVALLÉS, 2005), foi a partir do século XVIII, época marcada pelo conhecimento enciclopédico, que, sob o olhar dos naturalistas, os gabinetes de curiosidades foram transformados em instituições de produção e disseminação de conhecimentos. Estes gabinetes, oriundos de ideários renascentistas surgidos a partir do século XVII, associaram-se ao fenômeno social do colecionismo e perfilaram características fundamentais da institucionalização do museu como o entendemos nos dias atuais.

Com o enfraquecimento do domínio colonial, junto ao surto de nacionalismo promovido pelas nascentes Estados-Nação – que atrelou ideias de progresso e civilização a essas instituições –, os museus, nos moldes modernos, apresentaram-se como expressão institucional das ciências naturais a partir do século XIX. Os museus, “(...) profundamente vinculados aos parâmetros biológicos de investigação e a modelos evolucionistas de análise” (SCHWARCZ, 1993, p.57), desempenharam um papel imprescindível no surgimento da antropologia como disciplina científica. Essa consolidação positivista – expansão dos paradigmas das ciências naturais para as ciências humanas e sociais – incentivou a primeira “(...) conformação científica do campo [que] aproxima-se mais da noção de museografia: um conjunto de práticas, de técnicas, a serem aplicadas junto aos acervos guardados nas instituições museais” (ARAÚJO, 2012, p.35, grifo do autor).

Las colecciones y los museos no han sido ajenos al movimiento político de las naciones. De esta manera, los grandes museos del mundo occidental, si bien surgen y se justifican en el desarrollo de las ciencias, su desenvolvimiento e importancia están vinculados a la expansión imperialista europea que culmina en el siglo XIX, cuando las naciones del norte del Atlántico

imponían su voluntad y su explotación al mundo enterro. (DECARLI, 2003, p. 3).

Com a natureza custodial, patrimonial e tecnicista (SILVA, 2006, apud ARAÚJO, 2012, p.35) dos museus, embasado em uma série de conhecimentos normativos preocupados na aquisição, acumulação e preservação das coleções, conheceu-se uma relativa autonomização do museu em relação às outras disciplinas científicas que nele se apoiavam, permitindo a construção de um campo científico específico ao campo museal – a Museologia.

Ao levar em conta que,

(...) como poderosas instituições de controle de políticas, de concepções científicas, de práticas comunicacionais, os museus sobrevivem há séculos em uma aparente continuidade, à espera das necessárias análises contextuais, temporais, diferenciadoras (...). (LOPES, 2009, p.9),

as postulações mais recentes na Museologia vêm no sentido de agregar a diversidade de teorias e práticas em vigência ao longo do século XX. Configurou-se um aparato do saber-fazer museológico que, a partir dos desdobramentos contemporâneos, permitiu entender e conferir uma maior abstração à compreensão do fenômeno museal. Ao levar em consideração que a identidade dos museus modernos tem ganhado forma conforme se fazia por entender a função social dos mesmos (BITTENCOURT, 1996), ao longo do processo de sua consolidação, os museus têm se estabelecido como locais de construção de culturas científicas, aparelhadas por especificidades institucionais e territoriais. Por seu caráter inter e multidisciplinar, a Museologia – ciência social aplicada – dialoga com um espectro de realidades e temáticas ainda pouco exploradas.

O museu, como hoje o conhecemos, assegurou as funções de coletar, categorizar e conservar objetos e conhecimento, muitas vezes racional e objetivamente. Os instrumentos heteronormativos da cultura e da política asseguraram, ao longo da história, que os privilégios do modelo *homem-branco-burguês-colonial* fossem perpetuados nos espaços museais, onde a historiografia oficial dos “grandes homens” permanece suntuosamente regendo muitas dessas instituições culturais ao longo do globo. Entendendo que

Museum organization can follow a hierarchical order in which the spatial distribution of the objects attributed to men and women is the reflection of the symbolic representation of the places adjudicated to each in social spaces (HERNÁNDEZ, 2013, p. 149),

podemos, então, sob tal perspectiva, entender o museu enquanto instrumento e tecnologia de representação social e cultural, problematizando as consequências que assolam esta instituição ao se assentar em estruturas e processos históricos como o elitismo, colonialismo, androcentrismo, e outras questões que permeiam a teoria, prática, e espaço museológico e fazem com que os museus sirvam a uma restrita parcela da sociedade.

Marília Xavier Cury aponta que o distanciamento histórico que os museus apresentam em relação à sociedade se deve ao fato de que tornar um museu público não significa necessariamente democratização de seu acesso, uma vez que o próprio movimento que inaugura a abertura dos museus à sociedade é regido pela institucionalização de coleções privadas. Coleções estas que perfilavam características e valores específicos de seu proprietário inicial, cujas intenções ao colecionar eram pessoais, reflexos de seu lugar no e visão do mundo, como aponta a Cury (2008). Em meio a tais questões se problematiza do mesmo modo a legitimidade e autoridade das instituições museológicas em classificar e determinar quais objetos serão expostos publicamente, de que modo serão ordenados e quem os contemplará.

Inferimos, assim, que o ato social do colecionismo é, sumariamente, um ato político, e, por este motivo, sujeito a uma trama de relações bastante subjetivas e particulares, orientando-se pelo "(...) gosto pessoal, gerando o desmesurado acúmulo e obsessão pelo quantitativo e pelas raridades" (LOURENÇO, 1999, p.13 apud. CURY, 2008, p.35). Já a institucionalização dessas coleções é marcada por uma mudança na nomenclatura, onde o "acervo" passa, dentro de determinado quadro epistemológico e metodológico, a coadunar diversas coleções, traçando entre elas uma proposital relação, embora essa não necessariamente tenha sido a intenção inicial de sua formação inicial.

Central a essa mudança foi a maneira na qual o museu começou a refletir seu distanciamento em relação ao público, uma vez que

(...) o processo de musealização, da aquisição à exposição, foi orientado durante muito tempo por uma centralização, capaz de imprimir em todo o processo uma visão única e auto-centrada, desconsiderando a participação e os conhecimentos prévios do público e descompromissada com a inteligibilidade e com os códigos culturais do visitante ao apresentar as coleções. As exposições públicas, ou melhor abertas ao público, refletiam sistemas de pensamento fechados em si mesmos, compreensíveis apenas para os iniciados e/ou interessados, integrantes de uma elite cultural. Os objetos continuavam sendo venerados e contemplados, por poucos de forma passiva, e os museus seguiam sendo templos. (CURY, 2008, p. 36).

Longe de ter democratizado o acesso aos museus – cujo desafio permanece central nos dias atuais –, este olhar crítico em relação à institucionalização do museu moderno assentada em específicas relações sociais (econômicas, políticas, culturais...) permanece mais pertinente do que nunca para pensar qual é, afinal, a função social dos museus.

### ***Dos horizontes epistemológicos***

O redimensionamento de ordem teórico e social que tem acarretado no exponente crescimento de museus no último quartel do século XX é fruto da necessidade que as instituições museológicas têm diagnosticado em se aproximar do(s) público(s), reavivando sua função social (CURY, 2008; POULOT, 2013). A passagem marcada também pela “mudança dos museus como templos do patrimônio burguês para o espaço crítico de discussão, debate e interação” (CURY, 2008, p. 36) é “resultado de consideráveis investimentos – públicos e privados – que permitiram



a emergência ou a renovação de prédios; a multiplicação de exposições; e o surgimento de novos serviços, dedicados às diferentes categorias de público” (POULOT, 2013, p. 11), e tem corrido paralelamente à tão crescente incerteza estatística em definir o número de instituições museológicas em nível mundial devido à constante expansão e reformulação das definições existentes para o “fenômeno museu” (SCHEINER, 1998).

Esse panorama aponta para a continuação daquilo que Mário Chagas interpretou como o processo que culminou na “problemática dos museus em crise” (CHAGAS, 1996, p. 18) ao final da década de 1980 e início da década de 1990, que, junto às mudanças paradigmáticas no campo museológico, foi identificada como uma crise de identidade institucional (CÂNDIDO, 2003, p. 189). Essa problemática está diretamente ligada aos novos empreendimentos de delinear uma teoria da Museologia enquanto campo científico (CERÁVOLO, 2004) que tomaram forma em um plano internacional, principalmente nas décadas de 1970 e 1980; época esta em que se localiza a criação, por iniciativa de Vиноš Sofka e Jan Jelínek, do Comitê Internacional da Museologia (ICOFOM), vinculado à UNESCO, no ano de 1977, o qual – embora seja considerado politicamente conservador – desempenhou um importante papel na consolidação do campo da Museologia enquanto uma disciplina autônoma, e mesmo acadêmica; e do Internacional Movement for a New Museology – MINOM (Movimento Internacional para uma Nova Museologia) em 1985.

Destarte, a crise é resultante do constante embate entre as formas tradicionais e alternativas de compreender o fenômeno museu, e da “própria indefinição ainda existente da Museologia enquanto campo científico” (CÂNDIDO, 2003, p. 166), onde “Desde 1965, a diversidade de visões em relação ao conteúdo da museologia parece ter proliferado enormemente, ao invés de cristalizar-se em poucas e bem definidas escolas de pensamento” (MENSCH, 1994, p. 1). Essas novas alternativas se materializaram em um esforço conjunto da comunidade museológica em nível mundial principalmente através de marcos como a Declaração da Mesa-redonda de Santiago do Chile (1972) – que definiu os Princípios de Base do Museu Integral –, a Declaração de Quebec (1984) – que instituiu os Princípios de Base de uma Nova Museologia, e a Declaração de Caracas (1992) – “que realizou uma avaliação crítica desse percurso, reafirmando o museu como canal

de comunicação” (CÂNDIDO, 2003, p. 17). Embora muitas vezes utilizados à exaustão e sem uma reflexão crítica, esses documentos firmaram o desejo e compromisso de reverter a estagnação dos velhos modelos do fazer museológico e permanecem até hoje como fortes pilares do pensamento contemporâneo em Museologia, servindo como base para novos pressupostos teórico-práticos. No entanto, como apontado por Mário Chagas e Peter Van Mensch (Apud. CÂNDIDO, 2003), a coexistência contemporânea de múltiplos paradigmas museológicos – complementares e antagônicos –, assinala a chamada “crise de paradigmas na Museologia”, e caracteriza um dos dilemas atuais do campo. Por outro lado, há autoras/es que defendem que esta coexistência não pode ser considerada uma crise, mas sim, um “alargamento de horizontes epistemológicos” (Idem, p. 165), onde novos modelos teórico-práticos podem ser aplicados aos museus tradicionais.

Em “Museologia e Museu” (RÚSSIO, 1979, apud. OLIVEIRA, 2010, p.78), Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, referência nos estudos museológicos – cuja abordagem “determinou a formulação da definição de museologia adotada internacionalmente” (CURY, 2008, p. 29) –, indica o objeto de estudo do campo disciplinar da Museologia como sendo o fato museal, ou o fato museológico. Nascida da Museografia – “(...) mera descrição do fato museológico e soma de conhecimentos práticos servindo à finalidade de montagem de exposições e apresentação de objetos” (ibid.) – a Museologia, ciência em construção,

(...) vai se libertando da mera observação e descrição dos fenômenos, para considerar o fato museológico, desde a sistematização do objeto exposto dentro de uma semântica que o torna inteligível em si e dentro de um contexto, passando pela relação “Homem-Objeto” e chegando à mais profunda reflexão sobre o relacionamento “Museu-Homem-Sociedade”. (Ibid.).

Mais adiante, Rússio define o fato museal como sendo a “(...) relação profunda entre o homem – sujeito conhecedor -, e o objeto, parte da realidade sobre a qual o homem igualmente atua e pode agir”. No entanto, para a autora, o objeto de estudo da Museologia “(...) se estabelece no recinto institucionalizado do museu” (Idem, p.

124). Complementarmente, Mário Chagas compreende o fenômeno de modo mais abrangente, onde “(...) o espaço/cenário denominado museu para dar conta das possibilidades do olhar museológico, deve ser compreendido do ponto de vista conceitual e não do institucional” (1994, p. 53). Ou seja, como um fenômeno cultural em processo, não mais como outrora tradicionalmente entendido, o engessado museu-templo. Para Peter Van Mensch, esse enfoque pressupõe que “(...) as atividades não são vistas como aquelas executadas exclusivamente dentro do contexto de uma instituição museológica. Em outras palavras: há também uma museologia extra-museus” (MENSCH, 1994, p. 7).

Em consonância com o museu enquanto fenômeno cultural em processo, segundo Heloisa Barbuy, a Nova Museologia – movimento inaugurado a partir da Declaração de Quebec em 1984 – é “uma filosofia guiada pelo sentido de dessacralização dos museus e, sobretudo, de socialização, de envolvimento das populações ou comunidades implicadas em seu raio de ação” (1995, p. 209). Desta maneira, nota-se uma nova perspectiva em relação tanto à teoria quanto à prática museológica. O museu passa a ser um museu-fórum, um espaço de valorização do cotidiano, com uma produção voltada à educação patrimonial, ao debate, experimentação e colaboração dos diversos atores envolvidos nesse processo, onde se torna necessária a “(...) identificação de um público que não apenas responda aos museus, mas que, ao contrário, seja criado, em partes, pelos museus e instituições correlatas” (APPADURAI e BRECKENRIDGE, 2007, p. 13). Assim, com o advento de novos modelos conceituais e novas ações e propostas no âmbito museal, criou-se um novo sujeito – integrante e conhecedor da realidade – e um novo museu – também elemento constituinte da mesma realidade. Marília Xavier Cury pontualmente coloca que

Os museus e a museologia – como conjunto de postulados teóricos e metodológicos – já respondem ao fato de que cabem aos museus contemporâneos interrogar a Realidade, permitir que o público, simultaneamente, também a interogue e interogue a forma como ela está sendo apresentada pelos museus. Para tanto, torna-se fundamental que os museus não sejam instrumentos de dominação. (CURY, 2008, p. 30).

Por conseguinte, foi no cenário de “crises” que foi possível apresentar alternativas às formas institucionais já instituídas no setor museológico. Segundo o teórico *queer* Jack Halberstam – que lançou o livro como Judith Halberstam – em “The Queer Art of Failure” (2011), a possibilidade de alternativas aos modelos em estagnação, e as consequentes transformações disciplinares que resultam na construção de novas formas de saber-fazer, residem na contra-intuição das situações negativas – neste caso, da crise de identidade institucional. O potencial criativo do fracasso pode ser entendido como

An argument for antidisciplinarity in the sense that knowledge practices that refuse both the form and the content of traditional canons may lead to unbound forms of speculation, modes of thinking that ally not with rigor and order but with inspiration and unpredictability. We may in fact want to think about how to see unlike a state; we may want new rationales for knowledge production, different aesthetic standards for ordering or disordering space, other modes of political engagement than those conjured by the liberal imagination. We may, ultimately, want more undisciplined knowledge, more questions and fewer answers. (HALBERSTAM, 2011, p. 10, grifo do autor).

O que essas novas formas de saber-fazer indicam é que, desde então, passa-se a valorizar questões relacionadas às dinâmicas produzidas na relação Território-Patrimônio-Comunidade (APPADURAI e BRECKENRIDGE, 2007; ARAÚJO e BRUNO, 1995; DECARLI, 2003), principalmente em decorrência da instabilidade das formas institucionais antecedentes. Sob a égide da Nova Museologia, despontam iniciativas em âmbito global: em “(...) países europeos y Canadá, con el nombre de ecomuseos; en USA surgen los museos vecinales o de barrio” (DECARLI, 2003, p. 9), e os museus comunitários se desenvolvem no território latino-americano largamente inspirados pelos pressupostos do Museu Integral, herdeiro do movimento iniciado oficialmente em 1972.

Em larga medida, esta tentativa de superação das estruturas tradicionais através de experimentos contra-institucionais a partir da gestão comunitária do patrimônio permitiu a emergência de espaços da diferença, da coexistência de diversas narrativas sociais. Em suma, trata-se de criar uma nova forma de institucionalidade (YÚDICE, 2010) que parte de diálogos (com conflitos e negociações) entre o museu, os movimentos sociais e a comunidade, e que pensa nesse movimento de superação não somente de dentro do museu para fora, mas, em especial, de fora para dentro.

De igual importância, Chagas aponta que atualmente

O museu está passando por um processo de democratização, de ressignificação e de apropriação cultural. Não se trata apenas de democratizar o acesso aos museus já instituídos, mas sim de democratizar o próprio museu compreendido como tecnologia, como ferramenta de trabalho, como dispositivo estratégico para uma relação nova e criativa com o passado, o presente e o futuro. É nesse sentido que o museu pode se transformar – e isso já está acontecendo – numa prática cultural de grande interesse para os movimentos sociais, uma vez que os registros de memória desses movimentos podem contribuir para a luta em que estão empenhados. (2008, p. 60).

Desta maneira, é salutar reconhecer o papel que os movimentos sociais desempenharam em desencadear processos de ruptura para com o modelo do museu enquanto local privilegiado de fabricação e teatralização do poder e da memória associados ao tradicionalismo conservador. Paralelamente – e em lugar – a esses espaços historicamente associados à perpetuação da contradição entre a ideologia do desenvolvimento moderno e a sacralização do patrimônio histórico-cultural, essas forças sociais organizativas possibilitaram a emergência de “fontes geradoras de criatividade e inovações socioculturais” que deram “sentido às lutas do presente” (GOHN, 2003, p. 14). Em uma estreita ligação com o global e o local, entre solidariedade e ação – e em oposição ao museu enquanto aparelho ideológico do Estado que serve para subjugar e

invisibilizar certas memórias e narrativas em detrimento de outras –, novos modelos de museus surgiram enquanto dispositivos de transformação social, empenhados em “(...) afirmar o poder dos museus como agências capazes de servir e de instrumentalizar indivíduos e grupos de origem social diversificada para o melhor equacionamento de seu acervo de problemas” (CHAGAS, 2006, p. 33).

### ***Da exposição, representação e encontro***

Parte fundamental do tripé da ação museológica, a Comunicação Museológica – junto com a Preservação e a Pesquisa –, é temática central da teoria museológica desenvolvida dentro de um quadro da Museologia paulista, inegavelmente inspirado pela Waldisa Rússio, principalmente através de sua ação no curso de Especialização em Museologia da Fundação Escola de Sociologia e Museologia de São Paulo, implantada em 1978, e mais tarde no Instituto de Museologia de São Paulo, fundada em 1985 (BRUNO, 2010). Segundo Marília Xavier Cury, a comunicação museológica é a denominação que se dá à materialização dos conhecimentos *lato sensu* – artigos científicos, material didático, oficinas etc. – e *stricto sensu* – a exposição sendo a principal forma de extroversão de comunicação – acerca dos museus (2008, p. 34). Assim, a unidade de análise da museologia seria, para a autora, a Exposição, uma vez que é nesta em que o fato museal, objeto da museologia, se dá. E, embora a análise de Cury sobre o objeto de estudo da Museologia se mantém focado na comunicação museológica dentro de um cenário expositivo ligado a um contexto institucionalizado (museu), a autora traz importantes apontamentos sobre o desenvolvimento das relações entre o museu e o público dentro do espaço expositivo, fator este nodal para as reflexões que busco fazer neste trabalho. Em consonância com o fato museal de Rússio, Cury ressalta que a exposição por si só não tem importância, mas que sua relevância reside justamente no encontro entre o museu (autor), a exposição e o(s) público(s); é, “a exposição que viabiliza o *fato*, a relação *homem-objeto*” (RÚSSIO, 1986, p. 138 apud. BRUNO, 2010). Essa noção acarreta no entendimento de que

(...) os museus não são somente fontes de informação ou instrumentos de educação, mas espaços e meios de comunicação que servem ao estabelecimento da interação da comunidade com o processo e com os produtos culturais. (DECLARAÇÃO DE CARACAS, 1995, p.39, apud. CURY, 2008, p.37).

O que nos mostra a historiografia voltada aos museus e à Museologia é que a “representação” é um conceito chave que caminha intrinsicamente ao desenvolvimento do campo museal, revelando-nos sua íntima relação com as discussões travadas acerca da museografia e da expologia. Observa-se que as diferentes áreas de estudo da museologia passam a incorporar significativamente questões relativas à agência do público do museu dentro de suas análises. Deslocando-se das grandes narrativas oficiais em direção aos desvios diferenciais acerca da noção antropológica de alteridade (PEIRANO, 1999), passa-se a incorporar reflexões acerca das dinâmicas do patrimônio cultural e da memória social, temáticas estas determinantes para debates contemporâneos acerca da identidade, subjetividade e representação no espaço do museu. As reflexões aqui produzidas acerca da exposição convergem a um espaço mútuo, ao interstício: o momento do contato, do encontro.

George Yúdice, em “Museu Molecular e Desenvolvimento Cultural” (2010), nos traz um significativo estudo de caso dos Programas Públicos do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA), onde se realizam oficinas junto aos movimentos sociais para o desenvolvimento daquilo que Yúdice chama de “nova institucionalidade” dos museus. Em meio à crise institucional dos museus, preconizado por Mário Chagas (Apud. CÂNDIDO, 2003), os experimentos contra-institucionais propostos pelo museu em parceria com os movimentos sociais se propõem a entender o museu como “lugar de encontro e intermediação de múltiplos atores, para a experimentação de formas de auto-organização e autoaprendizagem” (YÚDICE, 2010, p.23) através da negociação e tentativa de superação da “(...) contradição entre reciprocidade e imposição dando agência ao públicos que se formam em seu espaço” (Idem, p.29). Este encontro, descentralizado, seria, então, um momento de superação dos limites impostos pelas “(...) divisões tradicionais entre ator e espectador, produtor e consumidor” (Ibid.).

A partir do momento em que se diagnostica a necessidade da “tomada de consciência dos museus” (ARAÚJO e BRUNO, 1995, p. 20) em relação às demandas da sociedade – principalmente frente ao “museu integral”, indicada pela Mesa Redonda de Santiago do Chile em 1972 –, inicia-se uma abertura receptiva aos diálogos que têm por objetivo romper com a homogeneidade do discurso. A partir da criação de novos modos de agência, resistência e reconhecimento em contextos micropolíticos,

It is the emergence of the interstices – the overlap and displacement of domains of difference – that the intersubjective and collective experiences of *nationness*, community interest, or cultural value are negotiated. How are subjects formed ‘inbetween’ or in excess of, the sum of the ‘parts’ of difference (usually intoned as race/class/gender, etc.)? How do strategies of representation or empowerment come to be formulated in the competing claims of communities where, despite shared histories of deprivation and discrimination, the Exchange of values, meanings and priorities may not always be collaborative and dialogical, but may be profoundly antagonistic, conflictual and even incommensurable? (BHABHA, 2004, p.2, grifo do autor).

Estas reflexões partem dentro do quadro de novos paradigmas proposto principalmente por autoras/es que surgiram dos movimentos políticos que marcaram o “pós 1968”, contribuindo com novas teorizações (a história da arte inclusa) influenciada pelo Marxismo, estudos culturais ligados ao pensamento de Antonio Gramsci, Pós-estruturalismo, Feminismo e Psicanálise. Os novos movimentos sociais que surgiram nessa época introduziram uma política das minorias não necessariamente aparelhada à homogeneizante lógica do Estado, configurando-se enquanto um espaço de conflitos e negociações em torno em uma, ou várias, formas de cidadania, não mais sujeitas aos condicionamentos do Estado (BHABHA, 2004) ou à governamentalidade (FOUCAULT, 2011).



Sob estas novas óticas, principalmente dentro do escopo das teorias pós-coloniais<sup>24</sup> e feministas, o espaço museal ganha novos contornos. Sob a égide do museu enquanto zona de contato – postulado por James Clifford (1993) inspirado nas formulações teóricas de Mary Louise Pratt (1992) –, a exposição passa a ser não meramente um lugar de representação elencada ao regime de visualidade/visibilidade, mas sim, um espaço de encontro – não meramente física, mas sim, como um espaço discursivo de diálogo. Em encruzilhadas museais que encurtam mais distâncias sociais que geográficas, Clifford entende que

En la medida em que los museos entienden que interactúan con comunidades específicas a través de tales fronteras y que no se limitan simplemente a educar o edificar a un público, comienzan a intervenir – en forma consciente y a veces autocrítica – em historias de contacto. (1993, p.253).

O encontro, o contato, é também momento de conflito e disputa, principalmente quando se trata de instituições histórica e politicamente localizadas nos marcos da dominação e hierarquização do estado nacional burguês, como os museus. Desta maneira, os museus como zonas de contato partem de uma perspectiva onde

(...) “contact zone” is an attempt to invoke the spatial and temporal copresence of subjects previously separated by geographic and historical disjunctures, and whose trajectories now intersect. By using the term “contact,” I aim to foreground the interactive,

---

<sup>24</sup> Assim como a teoria feminista, a teoria pós-colonial se desenvolve através da chamada “epistemologia da alteridade”: o resgate das experiências invisibilizadas, silenciadas ou construídas como um Outro da modernidade ocidental” (ADELMAN, 2004, p.20). Um marco germinal dos estudos pós-coloniais no campo acadêmico foi o livro “Orientalismo”, de Edward Said, que passa a analisar o ocidente em relação aos países por ele colonizados a partir dos efeitos dessa ação subordinadora ao historicamente buscar representar o Outro colonizado através dos sistemas ocidentais de conhecimento e representação.

improvisational dimensions of colonial encounters so easily ignored or suppressed by diffusionist accounts of conquest and domination. A “contact” perspective emphasizes how subjects are constituted in and by their relations to each other. It treats the relations among colonizers and colonized, or travelers and “travelees,” not in terms of separateness or apartheid, but in terms of copresence, interactions, interlocking understandings and practices, often within radically asymmetrical relations of power. (PRATT, 1992, p.7).

Griselda Pollock – uma das poucas teóricas que buscam analisar a intersecção entre museologia e feminismo –, baseada nos escritos sobre imagem e arquivo de Sigmund Freud, Aby Warburg e Julia Kristeva – bem como as postulações sobre a “Matrixial Theory” de Bracha Ettinger que pensa a subjetividade enquanto um encontro –, cunha o termo *Virtual Feminist Museum* (VFM) em 1988 para propor um modo feminista de ler a contrapelo dos sistemas classificatórios da história da arte (nacionalista, heroica e formalista por excelência). Ressalta-se que o VFM não é um museu digital ou como

(...) the modernist museum, about mastery, classification, definition. It is about argued responses, grounded speculations, exploratory relations, that tell us new things about femininity, modernity and representation. (POLLOCK, 2007, p.11).

Embora Pollock acredite que a análise feminista seja impossível de ser realizada devido às relações sociais e econômicas de poder dominantes no museu (2007, p.9), este gesto analítico e propositivo marca “(...) a *poïesis* of the future, not a simple programme of corrective demands” (Idem, p.10, grifo da autora). Embora pareça que em parte tenha se apoiado nos escritos de André Malraux sobre o Museu Imaginário (2011), Pollock, que se diz distante das postulações do mesmo, propõe para o VFM uma (re)visão crítica do museu na contemporaneidade, onde exposição

significa mais encontro, e menos representação, sabendo que, como nos ensina Michel Foucault (2011), no interstício criado a partir do encontro não há neutralidade, há conflito e negociação entre relatos e narrativas hegemônicos e subalternos.

Através de seus escritos, Pollock nos traz uma importante indagação: o que de fato mudou nestes últimos trinta, quarenta, anos? Apesar dos substanciais avanços, a história da arte ainda se alicerça sobre o modelo civilizatório do “homem branco”, ela ainda é cronológica, colonizada, hierárquica e largamente orientada sobre classificações e rotulagens (JÕEKALDA, 2013). Devemos nos perguntar se o deslocamento paradigmático proposto pelos movimentos da Museologia Social e Nova Museologia provocaram significativos avanços na teoria e prática museológica, ou se a mera evocação das velhas-novas vertentes, consequência de seu uso exaustivo, apresentam apenas pontuais reajustes na disciplina. Uma das análises aqui defendida é que é sob o signo do *encontro* que as análises feministas permitem um qualitativo alargamento das fronteiras acerca do espaço do museu e do campo da Museologia. Análises essas principalmente propícias para propor novas leituras ao entender em retrospecto as atuais conjunturas desse campo que em larga medida está – para retomar uma colocação de Maria Margaret Lopes anteriormente citada neste trabalho – “à espera das necessárias análises contextuais, temporais, diferenciadoras (...)” (LOPES, 2009, p.9).



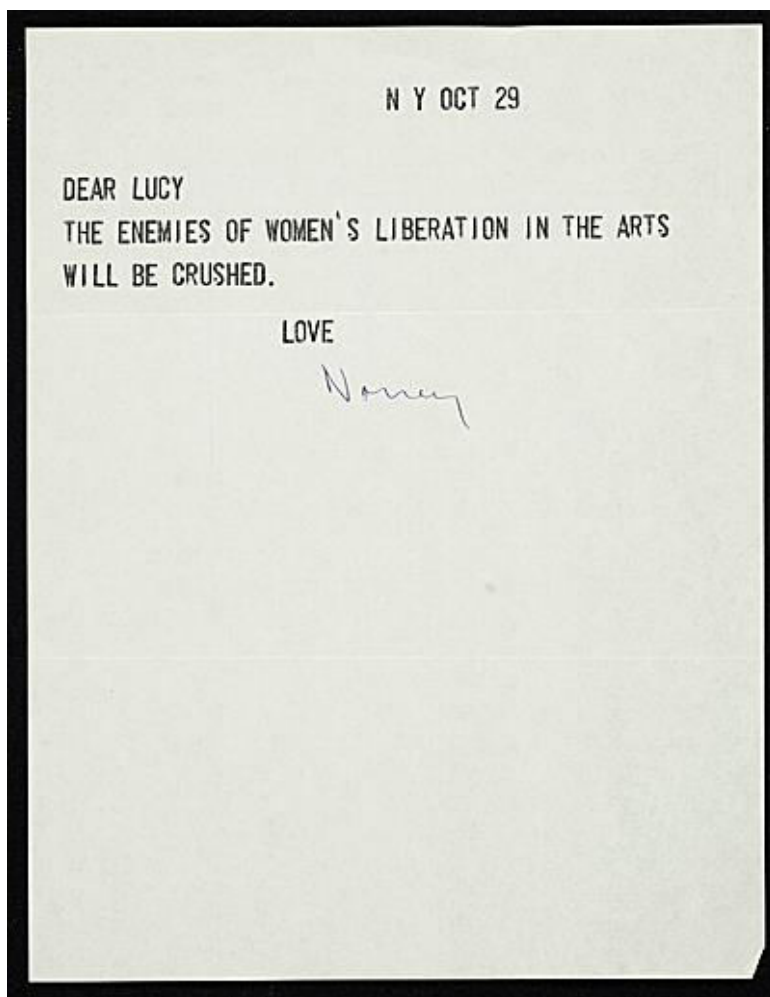


Figura 4 – Nancy Spero letter to Lucy R. Lippard, 1971. Lucy R. Lippard papers, Archives of American Art, Smithsonian institution.



## CAPÍTULO 2 FEMINISMO E ARTE

### *Do feminismo na teoria social contemporânea*

A produção intelectual feminista está especificamente devotada à elucidação do alcance das ideias sobre gênero e a influência do gênero sobre as ideias em toda a cultura ocidental. Refletir sobre o lugar das mulheres na sociedade leva a questionar o fundamento da própria sociedade, e essa indagação é marcada pelo conceito altamente carregado de patriarcado. As convenções sociais são vistas como muito impregnadas pelos valores apropriados e criados mais propriamente por um sexo que pelo outro, revelando uma dupla arbitrariedade: a sociedade é convenção, e é convencional que os homens nela sejam proeminentes. (STRATHERN, 2006, p. 70).

O panorama que marca o surgimento dos movimentos feministas contemporâneos na década de 1960, posteriormente conhecido como a *segunda onda do feminismo* (PEDRO e PINSKY, 2012), em larga medida se assenta sobre a nova ordem geopolítica caracterizada por profundas desigualdades sociais, políticas, culturais e econômicas acirradas pela regionalização do espaço geográfico mundial durante o período da Guerra Fria (1945 – 1991). Neste marco temporal se localizam importantes movimentos principalmente nos Estados Unidos e na Europa que repercutiram ao longo do globo provocando uma série de mudanças sociopolíticas, como o Movimento pelos direitos civis das/os negras/os nos Estados Unidos<sup>25</sup>, o movimento anti-guerra surgido através da intensificação da intervenção militar estadunidense no Vietnã, o movimento em defesa dos direitos civis LGBT\* (que iniciou como o movimento gay), marcado principalmente pela Rebelião de Stonewall em Manhattan, Nova York no dia 28 de junho

---

<sup>25</sup> Movimento em prol do fim da segregação e discriminação racial entre as décadas de 1950 e 1960, a partir do qual surgiu o movimento político Black Power que teve grande respaldo global sobre as instituições político-culturais.

de 1969, bem como os movimentos de resistência aos regimes ditatoriais na América Latina. Essa época também influenciou grandes mudanças comportamentais – como o uso recreativo de drogas psicoativas, o surgimento do movimento hippie, e a emancipação sexual – que fizeram parte do chamado movimento de contracultura da década de 1960.

O feminismo, enquanto um movimento social, e a teoria feminista contribuíram em larga medida para o avanço da teoria social e das ciências humanas a partir da metade do século XX através das rupturas propositivas do conhecimento moderno, “(...) cujo maior efeito, argumenta-se, foi o descentramento final do sujeito cartesiano” (HALL, 2001, p. 34). O impacto da crítica feminista sobre o deslocamento e subversão do sujeito do Iluminismo (o indivíduo abstrato e universal influenciado pelo paradigma cartesiano) apontava que essa universalização não contemplava os sujeitos sociais em sua heterogeneidade, mas dizia respeito a um modelo de sujeito bastante específico a quem se facultava a plena cidadania e os direitos políticos derivados de tal posição: o homem branco, heterossexual, ocidental, burguês, colonial. Marcos estes, como nos mostram as epistemólogas feministas, permearam e estruturaram o saber-fazer científico ao longo da história (SCHIEBINGER, 2001) e cujas práticas “(...) conferiram ao Homem a faculdade e as capacidade para inquirir, investigar e decifrar os mistérios da Natureza”(HALL, 2001, p. 26). Essa posição só passou por um processo de desnaturalização quando se reconheceu a existência de um “outro” negado e silenciado, neste caso, a mulher (SCOTT, 1995).

O reconhecimento da subalternidade das mulheres em relação ao que significava “ser sujeito” trouxe à tona a latente necessidade de reivindicar uma voz para si, transformando as mulheres em objetos e sujeitos de sua própria História. Slogans como “o pessoal é político” refletiam os grandes questionamentos advindas das feministas acerca da separação que se fazia das esferas do privado e do público onde, antes, as mulheres eram relegadas ao privado, o espaço doméstico, sem qualquer possibilidade de projeção política e social no outro espaço (o espaço público), que era destinado, por excelência, aos homens. Essa contestação abriu uma arena para questionar papéis sociais antes “naturais” e “inerentes” às mulheres, como a maternidade, a sexualidade, a divisão sexual do trabalho e outras questões.



No plano da História, pensar nas categorias de análise “mulher” e “mulheres” foi possível a partir das incursões críticas feministas na historiografia (por muito tempo feita por e para homens) através do chamado “Estudos sobre as Mulheres” (PEDRO e PINSKY, 2012). Resultante dos movimentos sociais e culturais que despontaram a partir da década de 1960 principalmente através do feminismo das diferenças, da chamada segunda onda do feminismo, o processo de afirmação das mulheres enquanto sujeitos tem passado pelo reconhecimento de seus direitos e o constituir-se como narradoras e emissoras de sua própria memória. A ótica feminista para com a historiografia se empenha a inserir e enfatizar as mulheres como protagonistas de sua historicidade e dos “processos históricos e, conseqüentemente, de uma escrita da história comprometida com a necessidade e possibilidade de pensar a pluralidade e a alteridade no âmbito da historiografia” (ANDRADE, 2008, p.1). Legitimadas/os por costumes e a cultura, narradoras/es e narrativas são alvos de disputa entre memória e esquecimento, fato este que reforça que

(...) as historiadoras das mulheres deram prova de engenhosidade em descobrir a experiência das mulheres no passado e em oferecer uma interpretação crítica. Elas fizeram um trabalho de pioneiras ao redescobrir a importância de fontes históricas como as biografias e os testemunhos pessoais. As mulheres como atores da história, suas atividades, suas diferenças de raça, de classe e de origem nacional, suas concepções de si e do mundo ao redor são, de agora em diante, fatos da história. Este processo de reabilitação teve um grande peso não somente no desenvolvimento geral dos objetos da história, mas também na formação da consciência feminista e numa maior compreensão, por parte do público, da desigualdade dos sexos. (TILLY, 1994, p.59).

A partir do surgimento de novas posições de sujeito, os estudos acerca da “questão da mulher” iniciam investigações em diferentes disciplinas para então encontrar o lugar das mulheres que até então era invisível (GROSSI, 1998). É a partir da década de

1970 (nos Estados Unidos e Europa) que o termo “gênero” surge nas análises sobre a questão da diferença sexual enfatizando o caráter social e cultural “coletiva dos atributos de masculinidade e feminilidade” (GROSSI, 1998, p. 12) e se afastando da hierarquização das relações entre homens e mulheres a partir da naturalização das diferenças biológicas (FACINA e SOIHET, 2005). A ampliação desse uso indicou um novo esforço “(...) no sentido de articulação de abordagens sistemáticas sobre um aspecto da vida social que havia sido pouco reconhecido ou apenas relegado às margens do pensamento social” (ADELMAN et al, 2010, p. 25). É também a partir desse contexto que as análises passam a ganhar mais profundidade com o entendimento da interseccionalidade entre as categorias “gênero”, “classe” e “raça/etnia”, indicando não apenas o compromisso “(...) com a inclusão da fala dos oprimidos, como da convicção de que as desigualdade de poder se organizam, no mínimo, conforme esses três eixos” (FACINA e SOIHET, 2005, p. 10).

No campo “Gênero e Ciências”, ao lançar mão da análise crítica feminista da ciência, entendemos que toda produção é um conhecimento “situado” e permeado por relações de poder (FOX KELLER, 2001; HARDING, 1987; HARAWAY, 1995). Essas relações de poder são muitas vezes invisibilizadas nos discursos hegemônicos que as normalizam e legitimam instituições, indivíduos e paradigmas dentro de determinado campo de produção e circulação de saberes. Aproximando-se a uma construção de saber (tido como científico ou não) relacional e comunitário, Donna Haraway (1995) aponta que a perspectiva feminista se propõe a desconstruir dualismos estruturantes do pensamento moderno e que permeiam a ciência como “subjetivo-objetivo”, “natureza-cultura”, “construtivismo-realismo”, entre outros. Desta maneira, a autora reivindica uma objetividade feminista, um saber localizado que, apesar de sua parcialidade, não renunciaria a um conhecimento propriamente científico.

Um marco denso e radical do pensamento feminista dentro de um quadro teórico e epistemológico foi a “(...) ruptura com formas convencionais ou ‘canônicas’ de se conceber a realidade social” (ADELMAN et al, 2010, p. 26). A crítica feminista entendia os cânones enquanto estruturas arraigadas em privilégios muito resistentes à mudança paradigmática que operavam a partir da associação hegemônica entre o pensamento científico e a

masculinidade (BANDEIRA, 2008); associação esta que implicava na exclusão de experiências no feminino – invisibilizando as mulheres enquanto produtoras de conhecimento – e na institucionalização da dominação masculina nesse processo.

Através das contribuições feministas ao campo “Gênero e Ciências” – que iniciou como um projeto político e intelectual do feminismo da Segunda Onda –, aponta-se que a produção de conhecimento não se dá somente nos lugares instituídos para tal (como as escolas e universidades), mas que outros espaços, como os museus, também são lugares de produção de saberes, comunicação e representação passíveis de reificar o poder masculino. Entendendo que os diferentes modos de conceber, praticar e organizar os discursos dentro da instituição museal são cultural e historicamente localizados, faz-se necessário analisar se as dinâmicas de “(...) exhibitions follows the identifying pattern of the processes of patriarchal ideology within the didactic function of museums, so favouring the interests of gender subordination” (HERNÁNDEZ, 2013, p. 148).

O espaço físico dos museus e galerias de arte passa a ganhar significativas análises enquanto um produto social e histórico de inclusão e exclusão, onde a organização espacial, um ato eminentemente político, é sinal de controle, de poder (FOUCAULT, 1979; O'DOHERTY, 1986)<sup>26</sup>. Tal premissa tem respaldo direto sobre regimes epistemológicos visuais e sobre as próprias diretrizes classificatórias que são reproduzidas na Museologia e as formas nas quais o museu sustenta estruturas heteronormativas<sup>27</sup> – seja na

---

<sup>26</sup> Doreen Masey, em “Space, Place and Gender” (1994) contribui para uma significativa reflexão sobre a organização do espaço ao apontar para a arquitetura como o reflexo do não-lugar da mulher.

<sup>27</sup> A heteronormatividade legitima e diz respeito a valores, padrões e modos de ser e viver que estabelecem relações sociais e sexuais que são tidas como normais. Segundo a visão biológica da sexualidade, onde só existem “machos” e “fêmeas” (que respectivamente correspondem automaticamente ao gênero masculino e feminino), a heterossexualidade é a norma, e tudo aquilo que se encontra fora desse padrão é tido como anormal. Esse caráter regulatório que é legitimado por instituições, discursos e práticas (como a escola, a medicina,...) sustenta as violências dirigidas contra as pessoas que nele não se enquadram, como lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis e todas as pessoas que são oprimidas, negadas e silenciadas por essa normatividade.

teoria museológica, aqui incluindo as técnicas de restauração/conservação, seleção, documentação e acondicionamento do acervo, seja na museografia, ligada aos processos de representação, exposição e identificação.

### ***Do movimento feminista na arte***

Consider the position of an artist in a society that perceives art as decorations or status symbol, investment or entertainment.

Consider the position of a person making impermanent objects of no fixed values in a time of inflation and hoarding.

Consider the position of an artist labouring under the delusion that individuality is respected in an age of bland, identical egos.

Perhaps most Surrealist of all, consider the position of a feminist/ socialist/ populist artist in a patriarchal capitalist marketplace.

(LIPPARD, 1980, p.10)

Na conjuntura marcada pelos movimentos sociais e culturais que floresceram a partir da década de 1960 surgiu o movimento feminista na arte que, profundamente influenciado pela segunda onda do feminismo, foi considerado como “the most influential international movement of any during the postwar period”<sup>28</sup>.

Ao entender que a desigualdade de gênero nas instituições artísticas é reflexo do modo não equitativo que, historicamente, as questões de gênero foram tratadas tanto naquelas instituições voltadas “(...) à formação dos artistas, como àquelas dedicadas à consagração de sua atividade, tais como a crítica de arte, a imprensa, o mercado e, finalmente, os espaços expositivos e os museus” (SIMIONI, 2011, p. 376), as primeiras análises que partiram das críticas e historiadoras da arte feministas se basearam no modo em que as instituições e discursos artísticos organizaram as dinâmicas

---

<sup>28</sup> Disponível em: <<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/04/20/AR2007042000400.html>> Acesso em: 21 de abril de 2014.

sociais e subordinaram as mulheres aos homens artistas (CHADWICK, 2002).

Essas análises trataram, então, de trazer à tona as mulheres artistas e suas produções, visando combater a ausência das mesmas nas instituições culturais e nos livros didáticos sobre a arte. No entanto, ao tentar responder ao questionamento “por que não tem havido grandes mulheres artistas?” (NOCHLIN, 1971), acaba por se reforçar tacitamente suas implicações negativas uma vez que, *se* as mulheres *são* iguais aos homens, por que estas não têm produzido à altura dos homens? Segundo Linda Nochlin, a questão da equidade das mulheres no campo artístico não depende da boa-vontade dos homens artistas de as considerarem como merecedoras de igual reconhecimento, muito menos do desenvolvimento de uma arte propriamente feminina. A autora sugere que devemos evitar a armadilha de “resgatar” mulheres artistas relegadas ao longo da história da arte no ensejo de mostrar que se igualam aos “grandes mestres”, ou como não foram suficientemente apreciadas. O problema reside justamente no entendimento do que seja a arte e quais as dinâmicas das estruturas institucionais que a sustenta.

# THE ADVANTAGES OF BEING A WOMAN ARTIST:

Working without the pressure of success  
 Not having to be in shows with men  
 Having an escape from the art world in your 4 free-lance jobs  
 Knowing your career might pick up after you're eighty  
 Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled feminine  
 Not being stuck in a tenured teaching position  
 Seeing your ideas live on in the work of others  
 Having the opportunity to choose between career and motherhood  
 Not having to choke on those big cigars or paint in Italian suits  
 Having more time to work when your mate dumps you for someone younger  
 Being included in revised versions of art history  
 Not having to undergo the embarrassment of being called a genius  
 Getting your picture in the art magazines wearing a gorilla suit

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD  
 www.guerrillagirls.com

Figura 5 – The Advantages of Being a Woman Artist, Guerrilla Girls, 1988.

Uma questão central para o movimento feminista na arte foi a desmistificação da produção artística enquanto uma expressão individual, relacionada pela figura do artista “gênio” (um artista recluso em seu estúdio trabalhando em obras-primas) como exclusivamente masculino. A crítica feminista buscou desconstruir a genialidade artística, uma vez que esta foi historicamente vista como uma prerrogativa masculina ligada aos conceitos de individualidade, prodigalidade e transcendentalidade. Apontou-se que o *modus operandi* do mito da genialidade no campo artístico era incompatível às mulheres, uma vez que estas eram associadas à maternidade, função esta que demandava delas seu tempo integral e que, portanto, não poderiam desenvolver produções artísticas dignas de serem taxadas como obras-primas. Como apontaram as *Guerrilla Girls* em seu pôster “The Advantages of Being a Woman Artist”, 1988 (Figura 5), as mulheres artistas podiam então se sentir aliviadas por “não ter de passar pelo constrangimento de ser chamada de gênio”, ou “ter a oportunidade de escolher entre carreira e maternidade”. Sobre a genialidade e o sistema canônico que por muito tempo a sustentou, Cynthia Freeland aponta que

poderíamos dizer que as condições sociais em muito mudaram para facilitar maior participação feminina nas artes e maior reconhecimento dos méritos de mulheres artistas. Porém, algumas pessoas podem suspeitar que se tenha diluído ou alterado velhas noções de grandeza e genialidade. (FREELAND, 2003, p.88, tradução nossa).

A partir da crítica feminista sobre os cânones artísticos, aponta-se para duas das abordagens mais comuns que desafiam a exclusão das mulheres no sistema artístico. A primeira, utilizada pelas *Guerrilla Girls*, aproxima-se ao método “*add women and stir*” (adicione mulheres e agite), que busca incluir as mulheres dentro dos cânones já presentes na dita “alta cultura”. Já a segunda abordagem, como defendida por Nochlin, propõe uma revisão crítica da própria noção de cânone. Busca-se desvelar as relações de poder e dominância que, ao formular os sistemas canônicos, criam falsa objetividade e valor que regem a produção artística. Estas duas

abordagens se mostram efetivas quando se analisa o impacto causado pela crítica feminista na história e teoria da arte. Fruto da primeira tática pode-se citar a crescente inclusão de mulheres artistas em livros didáticos de história da arte e a recuperação das biografias e produções sobre mulheres artistas ao longo da história – como o livro *The Guerrilla Girls' Bedside Companion to the History of Western Art*, lançado pelas *Guerrilla Girls* em 1998. Já os efeitos da crítica feminista sobre os cânones fundamentaram uma série de reflexões sobre o sistema artístico que não deixou nenhum pressuposto desvirado ao desafiar os “(...) values of a masculinist history of heroic art which happened to be produced by men and which had so powerfully transformed the image of women into one of possession and consumption”. (CHADWICK, 2002, p. 8).

Enquanto musas, modelos, esposas, amantes, mães e filhas, mas raramente enquanto artistas<sup>29</sup>, ao longo da história as mulheres se viram representadas por homens artistas, mas não tiveram o merecido reconhecimento enquanto produtoras de imagens. No entanto, isso não significa que não houve mulheres artistas ao longo da história. A partir das primeiras análises feministas na história da arte, muitas artistas foram tiradas da sombra dos homens artistas possibilitando novas releituras sobre a história da arte em relação a diferentes períodos desde a Pré-história<sup>30</sup>, passando pela Antiguidade, a Idade Média, o Renascimento até os dias atuais.

---

<sup>29</sup> Para apenas citar alguns exemplos em que as mulheres artistas eram mais conhecidas por sua associação a homens artistas do que por sua produção: Maria Robusti, filha de Jacopo Tintoretto; Berthe Morisot, sobrinha-neta de Jean-Honoré Fragonard e cunhada de Édouard Manet; Camille Claudel, amante de Auguste Rodin; Lee Krasner, esposa de Jackson Pollock, entre muitas outras.

<sup>30</sup> Uma recente pesquisa da Pennsylvania State University revelou que três quartos das inscrições rupestres de figuras de mãos sobre as paredes de cavernas foram feitas por mulheres, e não por homens, como antes se acreditava. Esta constatação é de fundamental importância e provoca um grande deslocamento nos papéis que antes se acreditava às mulheres e aos homens do período paleolítico. A pesquisa, realizada em oito sítios arqueológicos na Espanha e França, foi encabeçada pelo arqueólogo Dean R. Snow em parceria com o National Geographic Society's Committee for Research and Exploration e resultou na publicação do artigo “Determining the Sexual Identities of Prehistoric Cave Artists using Digitized Handprints”. No entanto, há algum tempo que a crítica feminista permeou o campo da arqueologia com análises contundentes em relação ao

O que essa primeira (re)incursão na história das mulheres na arte nos revela é que até o final do século XIX, as mulheres enfrentavam o acesso restrito ao treinamento formal nas instituições de belas-artes e nos ateliês, bem como a improbabilidade de receber patrocínio para aprender e desenvolver técnicas artísticas<sup>31</sup>. Uma vez que, como a crítica feminista nos mostra, a arte é produto de aprendizado e treinamento, e não de uma qualidade transcendental atribuída a poucas pessoas consideradas “gênios” (ligadas ao sistema de “grandes mestres” e “obras-primas”), esperava-se no máximo que as mulheres desenvolvessem alguma produção artística utilitária e doméstica apenas por lazer.

Sob este contexto, observa-se que a produção das mulheres artistas ao longo da história da arte tem sido associada a qualidades ligadas a estereótipos dos papéis desempenhadas pelas mulheres como “decorativo”, “delicado”, “sentimental”, “amador”, entre outras. Essas qualidades socialmente ligadas à feminilidade ressaltam no campo artístico questões centrais à teoria feminista como as oposições binárias do pensamento ocidental, como “natureza/cultura”, “análise/intuição”, e, principalmente, a concernente às discussões travadas sobre a construção social da diferença sexual em oposição ao determinismo biológico (CHADWICK, 2002). Discussões essas que levaram muitas teóricas a debater se essa diferença sexual de fato diferenciava o tipo de

---

androcentrismo das pesquisas arqueológicas principalmente em relação a uma mitologia e marcação de gênero das mesmas; isto é, mostrou-se a maneira na qual a arqueologia tem fundamentado a disciplina sobre determinados pressupostos acerca do que significa ser mulher ou homem, e os papéis designados a estes (CONKEY e SPECTOR, 1984). Disponível em: <<http://news.nationalgeographic.com/news/2013/10/131008-women-handprints-oldest-neolithic-cave-art/>> Acesso em: 12 de dezembro de 2013.

<sup>31</sup> Até os meados do século XX, os artistas das academias de belas-artes buscavam a perfeição de suas técnicas através da incorporação e aperfeiçoamento das características da arte da Antiguidade greco-romana que possuía uma forte ligação com a figuração do corpo humano. Premissas estas que sistematicamente excluía mulheres do ensino acadêmico das artes, uma vez que por muito tempo as mulheres estavam expressamente proibidas de frequentar aulas de desenho com modelos-vivos, impedindo com que estas desenvolvessem o estudo do nu, ferramenta esta que auxiliava o desenho da figura humana.



produção artística das mulheres na escolha de técnicas, estilos ou materiais, como a associação que a história da arte tem feito entre as mulheres e as artes menores (tapeçaria, cerâmica, gravura) em contraposição às artes ditas maiores (pintura, escultura, desenho) dominadas pelos homens; ou se há certas formas de arte que apelam mais para homens ou para as mulheres.

Whitney Chadwick aponta que “sexuality, class, race, and ethnicity mediated women’s attempts to define what it meant to be a woman, to experience life from within a woman’s body and to understand one’s subjectivity as feminine” (CHADWICK, 2002, p. 366) e, desta maneira, referências à anatomia feminina e a experiência das mulheres com seu corpo passaram a colocar em xeque a relação entre sexualidade e representação. Marco dessa relação são as leituras acerca das pinturas de Georgia O’Keefe (1887 – 1986) – primeira mulher a ter uma retrospectiva no The Museum of Modern Art –, cujos motivos florais foram sempre associados à libido feminina, taxando-a como uma mulher obcecada por sexo, como nos mostra uma crítica de Lewis Mumford:

The show is Strong...one long blast of sex, sex in youth, sex in adolescence, sex in maturity, sex as gaudy as *Ten Nights in a Whorehouse*, sex as pure as the vestal virgins, sex building, sex opening, sex tumescent, sex deflated...Perhaps only half the sex is on the walls, the rest is probably in me. (MUMFORD apud GIRLS, p. 74, 1998).

A obra icônica do movimento feminista na arte, “The Dinner Party” (1979) (Figura 6) de Judy Chicago também foi altamente criticada por sua referência explícita à genitália feminina. Uma mesa triangular formada por três bancadas de 14,6 metros cada se assenta sobre o Heritage Floor (“piso patrimonial”, em português) onde, sobre o mesmo, estão inscritos em folha de ouro os nomes de 999 mulheres que desempenharam um importante papel na história. Em um banquete cerimonial sobre a mesa, trinta e nove mulheres são homenageadas. Além da mesa central, há também seis bandeiras de procissão que convidam o público a ver a obra, sete painéis sobre as vidas das mulheres ali representadas e outros

painéis de agradecimento às 129 pessoas que ajudaram na produção do *The Dinner Party*.

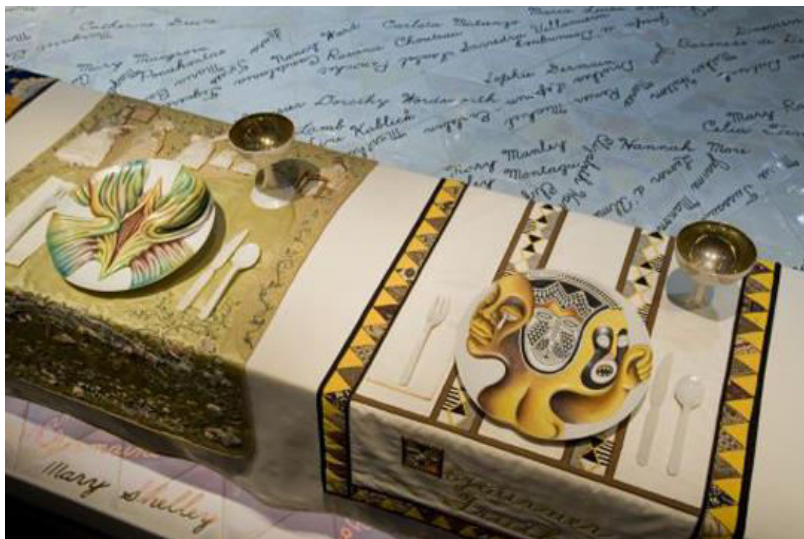


Figura 6 – *The Dinner Party* (Mary Wollstonecraft and Sojourner Truth place settings), Judy Chicago, 1974–79.

Um ponto nodal da análise feminista da arte tem sido refletir o porquê de insistirmos em dizer “mulheres artistas”, enquanto para os homens artistas não se utiliza tal classificação, referindo-se a eles apenas como artistas. Ou mais, por que a questão de gênero surge invariavelmente enquanto elemento de análise quando se há mais de duas mulheres artistas em alguma exposição, ao passo que, não raro, uma exposição que reúne apenas obras de homens artistas é organizada por qualquer outro princípio, como estilo artístico, localização geográfica, entre outras temáticas? Whitney Chadwick aponta para o caráter relacional dessa questão, onde “The category ‘woman artist’ remains an unstable one, its meanings fixed only in relation to dominant male paradigms of art and femininity” (CHADWICK, 2002, p. 10)<sup>32</sup>. Ademais, ao entender que se forja uma

<sup>32</sup> Tradução nossa: “A categoria ‘mulher artista’ permanece instável, seus significados sendo fixados apenas em relação aos paradigmas masculinos dominantes de arte e feminilidade”.

posição essencialista ao reunir mulheres artistas sob qualquer rubrica (ISAAC, 1997), Jo Anna Isaak propõe um “essencialismo estratégico” (ao invés de predeterminado) de maneira a “(...) to push the issue of gender past the point where it can be used to ghettoize women” (Idem, p. 3). Essa estratégia implica na agência das práticas artísticas feministas para desestabilizar e intervir em qualquer posição predeterminada e fixa atribuída às mulheres artistas.

O movimento feminista na arte surge na década de 1960 em um contexto efervescente da ação feminista voltada à emancipação das mulheres na esfera política nos Estados Unidos. Neste período se localiza a inclusão do gênero enquanto uma cláusula anti-discriminação na Lei dos Direitos Civis em 1964, e a primeira candidatura de uma mulher à presidência do país no mesmo ano. Nos anos seguintes, surge um rol de organizações voltadas às mulheres, como o *National Organization for Women*, o *New York Radical Women*, o *Guerilla Art Action Group*, o grupo *Women Artists in Revolution* que em 1969 se separou do *Art Workers' Coalition* pela dominância dos homens no mesmo, e, no ano seguinte, o *Women Students and Artists for Black Art Liberation*.

O movimento feminista organizado no campo artístico floresceu na década seguinte transformando a visão de “arte pela arte”, herdeira da abstração modernista, em uma arte crítica e engajada onde tanto o meio quanto a mensagem importam para a produção da mesma. Um marco da intervenção feminista na arte foi a performance “Cut Piece” (20 de julho de 1964) da artista japonesa Yoko Ono, onde a mesma se ajoelhou no chão do Yamaichi Concert Hall em Kyoto, Japão, e convidou as/os espectadores a cortar partes de suas vestimentas. “Cut Piece” faz parte da *performance art* que em larga medida se desenvolveu através das ações do grupo artístico *Fluxus*, do qual Ono fazia parte, e que foi um meio amplamente usado pelas artistas feministas para se afastar da “síndrome da moldura e pedestal”, termo cunhado por Lucy Lippard, através do uso do corpo enquanto espaço de discurso e contestação à representação das mulheres enquanto objetos em uma sociedade patriarcal.

Ao se materializar em diferentes mídias (como a pintura, escultura, tapeçaria, *performance art*), o movimento se caracterizou por sua heterogeneidade de manifestações e não por seguir um determinado estilo ou movimento artístico, fato este que permitiu indagar se a arte feminista é “(...) a shorthand term for valuing art by

women in a culture which marginalises them?”, ou se é um forma específica de “cultural intervention by women which speaks about and challenges women’s situation in the status quo?” (DEEPWELL, 2010, p. 14). Embora o movimento feminista na arte não tenha sido considerado por algumas teóricas, como a filósofa Beatriz Preciado, enquanto um estilo ou um movimento artístico, “mais plutôt un ensemble hétérogène d’opérations de dénaturalisation des relations entre sexe, genre, représentation et pouvoir” (PRECIADO, 2013), entendemos, assim, a intervenção feminista na arte como uma postura consciente e politizada capaz de transformar lugares como a universidade e o próprio museu em espaços de emancipação sexual e política.

No início da década de 1970, adotando metodologias revolucionárias características da segunda onda do feminismo (PEDRO e PINSKY, 2012), a prática feminista passou a se valer dos *grupos de consciência* para compartilhar vivências pessoais de maneira a se empoderar individualmente e coletivamente enquanto mulheres e acabou por desmistificar a arte enquanto um trabalho individual através desses métodos colaborativos e coletivos de trabalho.

Fruto dessa visão, o *Feminist Art Program* foi fundado no final de 1970 por Judy Chicaco no *Fresno State University* na Califórnia com o intuito de ser a primeira disciplina de arte feminista específico às mulheres para que não fizesse parte do já consolidado sistema educacional androcêntrico. Um ano depois, o programa se transferiu para o *California Institute for the Arts* (CalArts), em Los Angeles, onde Miriam Schapiro assumiu a posição de vice-diretora. Logo após a mudança para Los Angeles, Chicago, Shapiro e mais um grupo de vinte e cinco alunas do CalArts produziram, por sugestão da historiadora da arte Paula Harper, o projeto *Womanhouse*, considerada por muitas historiadoras como a mais destacada iniciativa artística e pedagógica feminista. “Allégorie politique ou mauvaise blague de l’histoire” (PRECIADO, 2013), uma casa abandonada de dezessete quartos em uma rua residencial de Hollywood, Los Angeles, transformou-se em um projeto artístico colaborativo feminista que sediou a primeira exposição de arte

feminista que, mais tarde, se transformaria em uma galeria efêmera, restando apenas os registros de sua breve estadia<sup>33</sup>.

O “lar”, um espaço privado historicamente naturalizado e reservado às mulheres, “(...) se voit ainsi politisé et dénaturalisé à travers le langage, la peinture, l’installation ou la performance”, através de “stratégies « d’empowerment » et les séances de prise de conscience” (ibid.), onde as participantes puderam coletivamente construir narrativas autobiográficas de suas experiências enquanto artistas e mulheres, tratando de temáticas como estupro, maternidade, lesbianismo, aborto, etc. Entendendo que as discussões feministas das décadas de 1960 e 1970, em consonância com a nova esquerda e a contracultura do mesmo período, compartilhava de uma visão da esfera política que “(...) priorizava a ação fora dos contextos institucionais estabelecidos, o que não iria impedir um posterior movimento no sentido de reavaliar as relações entre o Estado e os movimentos sociais” (ADELMAN et al, 2010, p.33), essa experiência feminista impôs uma crítica institucional, problematizando quatro espaços distintos, porém intimamente ligados: a universidade, o museu, o espaço doméstico e o corpo (ibid.). A crítica feminista aqui se apropria e coaduna reflexões acerca da crítica institucional feita por outras/os autoras/es, porém estendendo sua análise ao espaço doméstico e sua relação com outras instituições educacionais e museais.

Em um sistema em que as poéticas visuais em diálogo com as teorias feministas são consideradas questões de militância e não artísticas, as artistas feministas tomaram um firme posicionamento em fazer política e arte. Afastando-se de uma arte, em primeiro plano, despolitizada, a partir da apropriação entre arte e política (e vice-versa), observa-se maiores questionamentos sobre quem e para quem se produz arte. Um/a artista politizado/a constrói uma consciência e responsabilidade entre sua produção e a comunidade, ao invés de se isolar em um restrito mundo artístico, e se volta a uma justaposição entre “arte e sociedade, artista e público” (LIPPARD, 1980, p. 11). Lucy Lippard antecipa que, ao passo que o movimento feminista na arte trouxe importantes avanços em favor da mudança dos públicos e novos paradigmas de produção e

---

<sup>33</sup> A exposição, que recebeu grande cobertura midiática, foi aberta ao público entre 30 de janeiro e 28 de fevereiro de 1972 e recebeu no período cerca de 10,000 visitas.

recepção da arte contemporânea, qualquer nova prática artística que surgir não terá condições de emergir senão, pelos menos parcialmente, fora desse espaço restrito do mundo da arte; territórios estes menos circunscritos, mas não menos perigosos.

Ao analisar a trajetória do movimento feminista na arte, é imprescindível reconhecer a transformação ocorrida com a força crítica das feministas em relação aos pressupostos sobre a arte, a história da arte e o papel das/os artistas. Um grande marco do movimento que permanece fundamental nos dias atuais é o entendimento de que a democracia/democratização da arte, ao atingir novos territórios/públicos, seria uma maneira de forjar uma significativa mudança na arte contemporânea, provocando artistas a pensar menos estreitamente no sistema dentro do qual (re)produzem e se responsabilizarem ideologicamente por suas produções. Projetos como o *Womanhouse* nos mostram a possibilidade do desenvolvimento de iniciativas críticas e criativas que se desenvolvem fora das instâncias institucionais e que buscam proximidade e colaboração com a sociedade; princípios estes que mais tarde fundamentariam outras ações que instrumentalizariam o desabrochar de novos atores sociais, paradigmas teórico-práticos e uma nova institucionalidade em relação ao campo cultural.

### ***Das Táticas de Guerrilla***

Nos meados de 1985, no bairro SoHo, em Nova York, um grupo anônimo de mulheres artistas, que se autodenominaram *Guerrilla Girls*, dedicou-se à luta contra as desigualdades raciais e de gênero no mundo das artes<sup>34</sup>. O grupo foi formado em resposta à exposição "An International Survey of Recent Painting and Sculpture", com curadoria de Kynaston McShine no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), que apresentou 169 artistas, dos quais apenas 13 eram mulheres. Desde então as *Guerrilla Girls* realizam levantamentos acerca das mulheres artistas nos museus e em galerias de arte, trazendo à tona estatísticas que explicitam as

---

<sup>34</sup> O coletivo sentiu maior necessidade de atuação depois de perceber que os efeitos do movimento feminista na arte durante as décadas de 1960 e 1970 não tiveram tanto respaldo na década de 1980, quando as mulheres artistas estavam perdendo visibilidade no campo artístico.

desigualdades raciais e de gênero dentro destes espaços. Além dessas denúncias, o grupo, que surgiu sob a conjuntura do mandato presidencial de Ronald Regan, também atenta sobre questões políticas e a discriminação econômica no campo museal e na sociedade em geral, como, por exemplo, os pôsteres que produziram sobre a Guerra do Golfo e o direito ao aborto.

Em 06 de março de 1986, ocasião da morte da artista Georgia Totto O'Keeffe, as *Guerrilla Girls* fizeram sua primeira fala à mídia. Com a necessidade de distinguir cada integrante, decidiram por usar os nomes de mulheres artistas já falecidas para reforçar sua presença na história; Frida Kahlo, Alma Thomas, Ana Mendieta, Paula Modersohn-Becker e Alice Neel foram alguns dos nomes usados. Já outra marca característica do grupo são as máscaras de gorila. Com a intenção de marcar uma presença feminista ao rol de vingadores mascarados como Batman e Robin Hood, as “meninas”, antes *guerrilheiras* que *gorilas*, aproveitaram-se de um mal-entendido gramatical de uma das integrantes entre as duas palavras e, assim, estabeleceram sua “mask-ularity”<sup>35</sup> em contraposição às saias curtas e sapatos de salto alto com a pretensão de confundir os estereótipos de sensualidade feminina, embora a *Guerrilla Girl* Alma Thomas disse que preferiria usar uma máscara de esqui rosa<sup>36</sup>.

Idas aos museus e galerias de arte em Nova York para realizar levantamentos acerca da presença das mulheres fizeram parte das primeiras ações do coletivo (WITHERS, 1988). Resultante de um desses levantamentos está um dos trabalhos mais conhecidos das *Guerrilla Girls* (CORRÊA e OLIVEIRA, 2012), o pôster intitulado “Do women have to be naked to get into the Met. Museum?” de 1988 (Figura 7), onde a característica máscara de gorila se assenta sobre a face de “A Grande Odalisca” de Jean-Auguste Dominique Ingres (1814). Buscando desafiar a tradição pictórica ocidental, principalmente no concernente à representação do nu feminino por homens artistas, seaproximando à leitura de John Berger (1982) acerca do olhar masculino sobre o corpo da mulher, a imagem

---

<sup>35</sup> Junção das palavras “mask”, máscara em inglês, e “masculinity”, masculinidade, apontada pela Guerrilla Girl Kathe Kollwitz na entrevista “Guerrilla Girls Bare All”. Disponível em: <<http://www.guerrillagirls.com/interview/indez.shtml>> Acesso em: 05 de abril de 2012.

<sup>36</sup> Ibid.

neoclássica da Odalisca é ressignificada pelas *Guerrilla Girls* através da paródia enquanto uma estratégia discursiva utilizada para reivindicar o direito da mulher ao seu próprio corpo, e conseqüentemente, das representações feitas acerca do mesmo. O pôster nos atenta para um número preocupante, em 1988 a porcentagem de mulheres artistas cujas obras estavam expostas no setor de Arte Moderna do *Metropolitan Museum* em Nova York era de apenas 5%, enquanto 85% das obras expostas eram de mulheres nuas. Em uma recente entrevista<sup>37</sup>, as *Guerrilla Girls* revelaram que realizam constantes atualizações desses números, e que, em 2005, o número de mulheres artistas havia caído para 3%<sup>38</sup>.



Figura 7 – Do Women Have to be Naked to Get into the Met. Museum?. Guerrilla Girls, 1988.

Dados como esses levantados serviram de base para protestos verbais e visuais – principalmente em grandes painéis espalhados pela cidade, bem como adesivos, estêncis e lambe-lambes. Diretores de instituições, curadores, críticos e historiadores da arte foram alvos diretos de sátira (Figura 8). Cartas e outras formas de comunicação, como o boletim *Hot Flashes*<sup>39</sup>, serviram

<sup>37</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fVuSVtXJAKY>>  
Acesso em: 12 de maio de 2014.

<sup>38</sup> Disponível em:

<<http://www.guerrillagirls.com/posters/nakedthroughtheages.shtml>>

Acesso em: 13 de abril de 2014.

<sup>39</sup> A expressão “Hot Flash”, em inglês, são as ondas de calor associadas à menopausa. Muitas referências anatômicas são utilizadas pelas *Guerrilla Girls*, como podemos observar em uma das respostas dadas durante uma



como meio para divulgar as baixas porcentagem das mulheres artistas nas exposições, ou as políticas de aquisição que continuam a excluir as mulheres dos acervos dos museus.

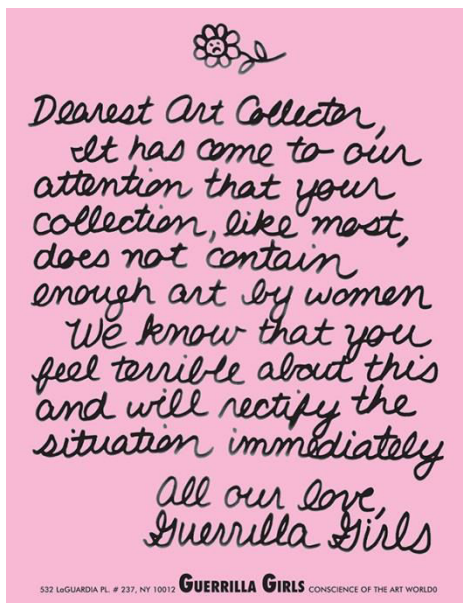


Figura 8 – Dear Art Collector, Guerrilla Girls, 1986.

A autoproclamada “consciência do mundo da arte” – já que, segundo uma das integrantes em uma entrevista, “everyone knows artists are pretentious”<sup>40</sup> –, cujo mote é “reinventing the ‘f’ word: feminism”<sup>41</sup>, busca reinventar o campo artístico através de táticas e

---

entrevista quando perguntadas sobre a frequência com que se encontram para realizar reuniões: a cada 28 dias (alusivo ao ciclo menstrual).

<sup>40</sup> Disponível em: <http://www.guerrillagirls.com/interview/index.shtml>  
Acesso em: 28 de abril 2012.

<sup>41</sup> Em uma tradução mais do que literal, o mote seria “Reinventando a palavra que começa com ‘F’: feminismo”. Em inglês, “the F word” é um eufemismo para “fuck”, ou, em português: foda-se. Em seu livro “The Guerrilla Girls’ Bedside Companion to the History of Western Art” (1998), o coletivo, ao fazer um retrospectivo de uma década de suas ações, diz que a situação está feia para aquelas mulheres que ainda acreditam que “feminismo” é o “F-word” (GIRLS, 1998, p.91).

estratégias feministas, alargando os estereótipos elencados às mulheres artistas até o ponto de explosão (Figura 9). Como aponta a Marcia Tucker, "(...)humor is the single most subversive weapon we have"<sup>42</sup>, e as *Girls* fazem uso e abuso do humor para tal fim. Todas as suas produções, embora feitas com seriedade e compromisso, são permeadas com forte ironia e humor. Jo Anna Isaak aponta para o poder revolucionário da risada das mulheres, fazendo uso da noção de *jouissance*, como

(...) a sense of play as linguistic excess, the joy of disrupting or going beyond established, or fixed meaning into the realm of non-sense. Since, as Barthes succinctly put it, 'a code cannot be destroyed, only played off', play may well be the most revolutionary strategy available. (1996, p. 3).

## TOP TEN SIGNS THAT YOU'RE AN ART WORLD TOKEN:

10. Your busiest months are February (Black History Month,) March (Women's History,) April (Asian-American Awareness,) June (Stonewall Anniversary) and September (Latino Heritage).
9. At openings and parties, the only other people of color are serving drinks.
8. Everyone knows your race, gender and sexual preference even when they don't know your work.
7. A museum that won't show your work gives you a prominent place in its lecture series.
6. Your last show got a lot of publicity, but no cash.
5. You're a finalist for a non-tenure-track teaching position at every art school on the east coast.
4. No collector ever buys more than one of your pieces.
3. Whenever you open your mouth, it's assumed that you speak for "your people," not just yourself.
2. People are always telling you their interracial and gay sexual fantasies.
1. A curator who never gave you the time of day before calls you right after a Guerrilla Girls demonstration.

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD  
532 LAGUARDIA PLACE, #237, NY, NY 10012

Figura 9– Top Ten Signs that You're an Art World Token. Guerrilla Girls, 1995.

<sup>42</sup> Entrevista com Marcia Tucker por Lynn Hershman em 26 de julho de 2006. Disponível em: <<http://lib.stanford.edu/women-art-revolution/transcript-interview-marcia-tucker>> Acesso em: 12 de janeiro de 2014.

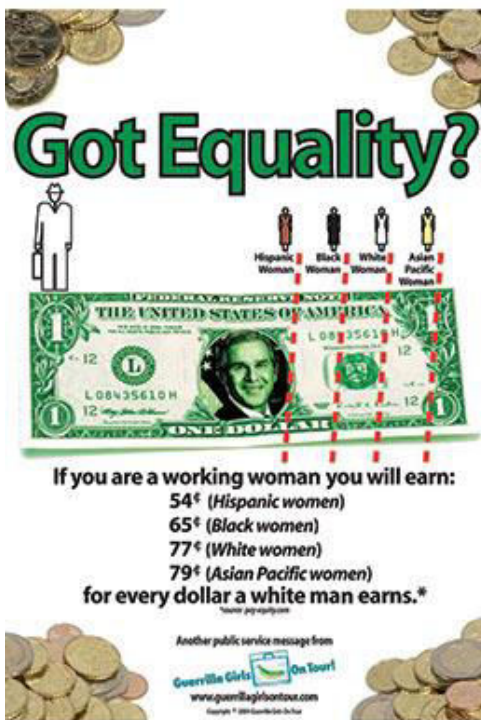


Figura 10 – Got Equality? Guerrilla Girls on Tour, 2012.

Depois do ano de 2000 ocorreu o “banana split”, onde o grupo se dividiu em outros grupos-irmãs. O *Guerrilla Girls on Tour* se dedicou em combater a discriminação no teatro, enquanto o *Guerrilla Girls BroadBand* busca combater ‘sexism, racism and social injustice, focusing attention on such taboo subjects as workplace discrimination, armed forces recruitment tactics in schools, and abortion access’<sup>43</sup>. Embora o grupo tenha se expandido após quase trinta anos de atuação, em larga medida suas ações têm sido assimilados pelas instituições que antes criticavam. Por um lado é de se questionar se os cânones que regem o campo artístico têm se

<sup>43</sup> Disponível em: <<http://ggbb.org/about>> Acesso em: 12 de abril de 2014.

alargado para incluir a crítica institucional<sup>44</sup>, mas a crítica acerca do tokenismo proposto pelo coletivo através de seu método “add women and stir” se mantém válido. No entanto, as *Guerrilla Girls* aparentam estar atentas à questão (GIRLS, 1998) e parecem ter deslocado alguma de suas análises a outro plano mais aprofundado. Mesmo se os museus e galerias de arte têm exposto mais obras de mulheres artistas, as formas de exclusão e discriminação têm assumido novas e mais capilares formas durante as últimas décadas<sup>45 46</sup>.

---

<sup>44</sup> Disponível em: <<http://columbiasoectator.com/2010/09/22/guerrilla-girls-speak-social-injustice-radical-art>> Acesso em: 05 de abril de 2012.

<sup>45</sup> Exemplo recente foi a matéria “Bonitas e bem relacionadas, 'galerinas' viram arma das galerias de arte”, de Silas Martí publicada na Folha de São Paulo sobre as mulheres que têm especialização do mercado de luxo das artes. Longe de se prestar a qualquer leitura sobre um mercado artístico que exclui e objetifica as mulheres através da reprodução das desigualdades dentro da produção, consumo e circulação da arte, Martí – e qualquer pessoa que corrobora com esse jornalismo machista –, que entende essas mulheres enquanto “bibelôs bem lustrados para atrair o olhar dos colecionadores”, decide por reduzir uma mulher profissional a mera aparência, desqualificando, assim, seu trabalho. Desqualificação esta que qualquer trabalho feminino sofre ao ser julgado como inferior, ou por não ser digno de ser realizado por um homem, ou por sua execução ser comparada nos “parâmetros masculinos”, onde, como de costume, a mulher falha em chegar aos pés de qualquer “homem competente”. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/04/1435843-garotas-bonitas-e-bem-relacionadas-viram-arma-das-galerias-de-arte.shtml>> Acesso em: 06 de abril de 2014.

<sup>46</sup> Leilões de arte são exemplos de espaços onde estas diferenças são mais nítidas e usufruem de maior legitimidade. Seguindo esta lógica dos processos contemporâneos, quanto mais reconhecido for um artista – ou seja, quanto mais prestígio tem no campo artístico –, maior será o preço de venda de suas obras. Um trabalho do coletivo *Guerrilla Girls* revelou que por uma obra de Jasper Johns vendido por U\$17.7 milhões, o comprador poderia ter adquirido 67 obras de renomadas artistas como Mary Cassatt, Artemisia Gentileschi, Frida Kahlo, Paula Modersohn-Becker, Louise Nevelson, e Elisabeth Vigée-Lebrun (TALLMAN, 1991, p.22).

### CAPÍTULO 3 MUSEOLOGIA, GÊNERO E FEMINISMO

#### *Da prática feminista na museologia*

Uma característica fundamental do movimento feminista no concernente à curadoria de exposições é o marco das práticas colaborativas – de uma curadoria compartilhada – que possibilitam a criação de novos espaços discursivos, distanciando-se das grandes narrativas criadas por volta da figura imponente de um curador principal que tem o prestígio e o poder em determinado círculo artístico para escolher, colecionar e exibir determinados trabalhos – princípio este largamente criticado por teóricas/os que seguem as linhas das teorias interpretativas e institucionais na teoria da arte (VON OSTEN, 2002).

Outro marco presente nas investigações feministas voltadas às galerias e aos museus reside na relação entre a exibição e o(s) público(s), onde este último não mais é visto como passivo ao exposto, mero contemplador neutro, mas sim, enquanto ator, participante ativo, das dinâmicas implicadas no espaço de exibição. Aqui o espectador é causa e efeito das mudanças dos paradigmas de representação e das políticas de exibição, onde arte e política estão engajadas e transformam os fundamentos de atos como “ver”, “ler” e “agir”. Esta seria uma importante reflexão mais tarde aprofundada por pessoas como o filósofo francês Jaques Rancière em trabalhos como “O Mestre Ignorante” e “O Espectador Emancipado”, além de ocupar posição central em estudos sobre ações educativas e estudos de públicos voltados para o campo museal. Na prática feminista, o espaço do museu ou da galeria de arte é então visto como um espaço possível de encontro crítico das relações cotidianas, onde formas de solidariedade e coletividade assumem uma posição para além da mera representação social ou da articulação de identidades estáveis na construção de uma memória coletiva enquanto produto de uma contra-narrativa cultural (VON OSTEN, 2002). Ou seja, a comunidade passa a ocupar uma posição ativa e consciente no espaço museal, em uma justaposição entre arte, artista e público.

Projetos curatoriais comprometidas com uma agenda feminista passam a ativamente ocupar, assim, os espaços museais através de práticas politicamente conscientes. Essas práticas de uma

arte ou curadoria feminista são então entendidas enquanto um dispositivo agenciado de intervenção, “(...) an ongoing activity of pluralizing, destabilizing, baffling any centered discourse” (ISAAC, 1997, p. 4), que, acima de tudo, como qualquer atividade feminista, “é um gesto otimista calculado” (ibid.). Ou, para Grisleda Pollock, uma “poïesis do futuro, não um simples programa de demandas corretivas” (2007, p. 10, *tradução minha*). Estas práticas desafiam as narrativas tradicionais buscando negociar os limites entre arte e política, que, conseqüentemente, redefinem a história, teoria e prática no campo artístico. Desta maneira, no cerne das práticas feministas críticas se localiza “(...) the struggle of redefining and reinventing feminism on the battlefield of representational politics and of transgressing boundaries of conventional curatorship” (KRASNY, 2013, p.13).

A prática curatorial, enquanto uma maneira de interpretação e mediação histórica e crítica entre os diversos agentes imbricados no sistema das artes visuais, é em suma uma intervenção política que traça uma linha narrativa que inscreve no regime da visibilidade aquilo que é visto ou não. O ato de selecionar, como frisado anteriormente, não é um dado aleatório, mas sim, um ato intencional que, dentro do escopo de análise aqui proposto, tem mantido as mulheres fora de um terreno ideologicamente estratégico, sobre o qual “(...) patriarchy in capitalist societies rests: men’s control over women’s labor power, sexuality and access to symbolic representation” (ISAAC, 1996, p.48). A ação de intervenção feminista nesse sistema é então guiada por táticas que visam dar maior visibilidade às mulheres e minorias nesse cenário, uma vez que se a arte realmente é “(...) a reflection of human experiences, we hope that our cultural institutions will begin to reflect the breadth of that experience” (WITHERS, 1988, p.290).

Buscando desestabilizar um dos aparentes paradoxos enfrentados no movimento feminista na arte, aquele entre institucionalização e a crítica institucional, a agência feminista nas/das práticas curatoriais opera no sentido de reescrever e reestruturar os fundamentos do saber-fazer no sistema artístico. Ao passo em que essas práticas curatoriais buscam mapear e construir uma cartografia do legado do feminismo, estão, ao mesmo tempo, contribuindo para a constante transformação do próprio feminismo ao incorporar os diálogos transnacionais e transdisciplinares do campo e os desafios atuais com os quais nos deparamos,

posicionando a agência feminista na história e teoria da arte e a curadoria feminista enquanto “an ongoing, ultimately unfinished political project grounded in critical claims and interventionist ruptures” (KRASNY, 2013, p. 19).

As primeiras incursões feministas na arte nas décadas de 1960 e 1970 logo resultaram em iniciativas que buscavam contrapor a histórica exclusão das mulheres nas instituições culturais, a exemplo da instalação feminista *Womanhouse*. Um ano após a criação do primeiro programa de arte feminista no *CalArts*, surge, em 1972, o A.I.R Gallery (Artists in Residence, Inc.), uma galeria sem fins lucrativos fundada em Nova York por vinte artistas<sup>47</sup> destinada para e por mulheres artistas dos Estados Unidos. A iniciativa surgiu com a demanda de criar um espaço que expusesse trabalhos de mulheres artistas, pois na época as mulheres eram minoria nas galerias comerciais que estavam abarrotados com trabalhos produzidos por homens artistas. É sob o mesmo contexto que outras galerias cooperativas feministas são criadas com a intenção de disputar politicamente por espaço no mundo das artes, como o *SOHO20 Gallery*, também em Nova York.

Em 1973, Judy Chicago, Sheila Levrant de Bretteville, e Arlene Raven fundaram a primeira escola independente para mulheres artistas, o *Feminist Studio Workshop*. No início as aulas eram ministradas na casa de Bretteville até o mês de novembro quando as artistas alugaram um espaço em um edifício desocupado em Los Angeles que passou a se chamar de *Woman's Building*. O grupo passaria a sublocar espaços no edifício para grupos de *performance art*, a livraria *Sisterhood Bookstore*, o *Associated Women's Press*, filiais locais do National Organization for Women e a *Women's Liberation Union*, além de três galerias de arte (*Womanspace Gallery*, *Gallery 707*, e *Grandview*) (CHICAGO, 1975). Mesmo com a mudança de local em 1975, o *Feminist Studio Workshop* continuou a se expandir, formando mulheres artistas e promovendo uma série de eventos e exposições (locais e itinerantes) até 1981 quando a

---

<sup>47</sup> São elas: Agnes Denes, Anne Healy, Barbara Zucker, Blythe Bohnan, Daria Dorosh, Dotty Attie, Harmony Hammond, Howardena Pindell, Judith Bernstein, Laurace James, Loretta Dunkelman, Louise Kramer, Mary Grigoriadis, Maude Boltz, Nancy Kitchell, Nancy Spero, Patsy Norvell, Rachel bas-Cohain, Rosemarie Mayer, and Susan Williams. Disponível em: < <http://airgallery.org/about/history/>> Acesso em: 12 de janeiro de 2014.

demanda por uma educação artística alternativa diminuiu. Apesar das tentativas de manter as atividades funcionando e de renovar o espaço, o *Woman's Building*, não obteve êxito em retomar sua efervescência inicial e fechou suas portas em 1991. No mesmo ano, a presidente do Conselho Administrativo, Sandra Golvin, doou os arquivos do *Woman's Building* para o *Smithsonian's Archives of American Art*, cuja relação catalográfica se encontra *online*<sup>48</sup>.

Ao realizar pesquisas para sistematizar ações culturais em sintonia com a teoria feminista, foi possível observar o surgimento de novos atores sociais e instituições em sintonia com a intersecção entre o pensamento contemporâneo museológico e o feminismo em diferentes partes do globo. Relação frutífera esta que permitiu o surgimento e consolidação de espaços museais LBGQTQI como o "The Pop-Up Museum of Queer History" e "The GLBT History Museum", ambos nos Estados Unidos, e exposições que tratam de temáticas antes invisibilizadas e estigmatizadas, como a exibição "Precarious Imaging: Visibility and Media Surrounding African Queerness"<sup>49</sup> em Senegal, onde a homossexualidade ainda é proibida por lei.

Uma série de museus dedicados às mulheres vem tem surgido nos últimos anos, como o *National Museum of Women in the Arts*, o *National Women's History Museum* (ambos nos Estados Unidos), o *Gender Museum – Museu of Women's History*<sup>50</sup> na Ucrânia, e o *The South Vietnam Women's Museum*<sup>51</sup>, para apenas citar alguns. Há ainda o *International Museum of Women* (IMOW), atualmente parte do *Global Fund for Women*, que surgiu em 1985 como o *Women's Heritage Museum* e que hoje realiza exposições online sobre temáticas concernente às mulheres em um âmbito global. Nos últimos anos o IMOW também realiza instalações e eventos em quatorze países diferentes. As exposições que podem ser visitadas online<sup>52</sup> incluem: "Muslima: Muslim Women's Art and Voices";

---

<sup>48</sup> Disponível em: <<http://www.aaa.si.edu/collections/womans-building-records-6347/more#biohist>> Acesso em 10 de maio de 2013.

<sup>49</sup> Disponível em: <<http://theartnewspaper.com/articles/Gay-art-show-to-go-on-in-Senegal/32339>> Acesso em: 15 de abril de 2014.

<sup>50</sup> Disponível em: < <http://gender.at.ua/>> Acesso em: 15 de abril de 2014.

<sup>51</sup> Disponível em: < <http://womanmuseum.net>> Acesso em: 15 de abril de 2014.

<sup>52</sup> Disponível em: <<http://www.imow.org/exhibitions/index>> Acesso em: 07 de junho de 2014.



"Focusing on Latin America: A Project of Economica", "Women, Power and Politics", e "Imagining Ourselves".

Entre as ações desenvolvidas no Brasil, foi criado em 2012, no âmbito da Secretaria de Estado da Cultura, o Centro de Cultura, Memória e Estudos da Diversidade Sexual, mais conhecido como o Museu da Diversidade, localizado na estação República do Metrô em São Paulo<sup>53</sup>, que já sediou exposições como "Moda & Diversidade"<sup>54</sup> que trata da intersecção da moda e a diversidade sexual, e "Diversidade Futebol Clube", sobre o machismo e a homofobia presentes nos estádios e gramados.

Outra importante iniciativa nacional que vem conquistando destaque pelo alcance de suas ações é a Nami Rede Feminista de Arte Urbana que tem como objetivo a promoção dos direitos das mulheres através da arte, em particular do uso do graffiti. A Rede, idealizada em 2008 por Panmela Castro<sup>55</sup> (também conhecida como Anarkia Boladona) através do projeto "Grafitteiras pela Lei Maria da Penha", na Baixada Fluminense, Rio de Janeiro, foi lançada oficialmente em 2010. Após dois anos de oficinas a Rede se registrou como um ONG e desde então vem promovendo grupos de estudo e formação feminista, palestras, oficinas de graffiti e lambe-

---

<sup>53</sup> Durante a Parada LGBT de 2014, o governador do Estado de São Paulo, Geraldo Alkmin, anunciou que o Museu da Diversidade se mudará para um dos últimos Casarões da Avenida Paulista, o Casarão Franco de Mello, contruído em 1905 e tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (CONDEPHAAT). O espaço expográfico atualmente utilizado no metrô será mantido. Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2014/05/04/casara-o-tombado-na-avenida-paulista-vai-virar-museu-da-diversidade-sexual.htm>> Acesso em: 05 de junho de 2014.

<sup>54</sup> Disponível em: <<http://acapa.co/cultura/exposicao-moda-diversidade-aborda-relacoes-homoafetivas-e-a-inclusao-de-transexuais/3/8/23325>> Acesso em: 12 de dezembro de 2013.

<sup>55</sup> Trabalhando em um campo ainda predominantemente masculino, Panmela ganhou maior destaque quando foi premiada com o *DVF Awards* (prêmio dado às mulheres que lutam contra a violência e desigualdade de gênero) em Nova York junto com a jornalista congoleza Chouchou Namegabe, fundadora da *South Kivu's Association of Women Journalists*, e a apresentadora Oprah Winfrey, e o Vital Voices Global Leadership Awards na categoria de direitos humanos. No ano de 2012 foi eleita junto à Dilma Rousseff pela revista Newsweek como uma das 150 mulheres mais influentes do mundo.

lambe nas favelas cariocas entre outras ações. As atividades se voltam para o combate às violências e às desigualdades de gênero, e ao enfrentamento da discriminação étnico racial, de classe, religiosa e de orientação sexual através da arte como uma ferramenta de emancipação das mulheres. A Rede Nami também se propõe a formar artistas e arte-educadoras de maneira a multiplicar o raio de ação das intervenções feministas na arte urbana. Segundo Castro, as oficinas são realizadas com base em um método teatral influenciada pelo Teatro do Oprimido, elaborado por Augusto Boal, de modo a estabelecer um diálogo e interação entre as participantes, para

(...)fazer as mulheres debaterem, falar de suas vidas, experiências com a família, com os vizinhos, e aí então, colocamos questões da lei [Lei Maria da Penha] e explicamos que elas tem direitos e como isso funciona. Numa segunda parte, convidamos estas pessoas para pintar um mural sobre a lei. Então o grafitti não é um fim. Ele é um meio, um veículo pra fazer este debate<sup>56</sup>.

No concernente à presença de mulheres artistas no campo museal, destaco o “Patrimônio em Femenino” e o “Elles: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou”. O “Patrimônio em Femenino” compreende uma exposição virtual, organizada pela Direção Geral de Belas Artes e Bens Culturais do Ministério de Educação, Cultura e Esporte da Espanha em colaboração com o Instituto de Pesquisas Feministas da Universidade Complutense de Madri. Composto de 94 bens culturais, provenientes de 36 museus integrados à Rede Digital de Coleções de Museus da Espanha (CERES), a exposição trata do papel que as mulheres desempenharam em diferentes sociedades e épocas frente a momentos de adversidade e transformação, estimulando as dinâmicas patrimoniais à sua volta. Por sua vez, a exposição “Elles: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou”, foi apresentada pela primeira vez em 2009 no Museu Nacional de Arte Moderna do Centro Pompidou, em Paris, onde permaneceu até 9 de janeiro de 2011, e em seguida passou pelo Museu de Arte de Seattle (11 de

---

<sup>56</sup> Disponível em: <<http://blogueirasfeministas.com/2012/08/cores-em-favor-dos-direitos-da-mulher/>> Acesso em: 18 de maio de 2013.

outubro de 2012 a 13 de janeiro de 2013) antes de chegar ao Brasil em 2013 (no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro entre 23 de maio e 14 de julho de 2013, e no Centro Cultural Banco do Brasil de Belo Horizonte entre 19 de agosto e 20 de outubro do mesmo ano). A expo-coleção, termo cunhado pelos próprios curadores do museu, em uma manobra radical e sem precedentes, valeu-se unicamente dos recursos do acervo da instituição para expor mais de 500 peças de mais de 200 mulheres artistas, dimensões estas nunca antes visto por outro museu (SIMIONI, 2011).

Outra exposição realizada em Paris ganhou grande destaque: "Masculin/Masculin: L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours" do Museu d'Orsay em Paris que buscou retratar dois séculos da nudez masculina nas artes visuais. A exposição, organizada em parceria com o *Leopold Museum* de Viena, teve uma grande repercussão, recebendo cerca de cinco mil visitas diárias. A cobertura midiática não se manteve longe das polêmicas. Em uma matéria para o jornal *O Globo*<sup>57</sup>, Fernando Eichenberg relata que no ano anterior o *Leopold Museum* sediou a exposição "Nackte männer" (Homens Nus, em português) cujas propagandas espalhadas pela cidade foram veementemente rechaçadas por causa da obra "Vive la France" (2006), de Pierre et Gilles (formado pelo casal de fotógrafos Pierre Commoy e Gilles Blanchard) que retrata três jogadores de futebol completamente nus, ao passo que uma obra de Gustav Klimt retratando uma mulher nua permaneceu meses no metrô da capital austríaca sem contestação. Exposições como essa reconfiguram novos olhares não somente em relação à feminilidade e aos nus femininos tão bem conhecidos na arte ocidental, mas também sobre a masculinidade e sua representação artística, fator importante para desestabilizar por outro ângulo o androcentrismo na história da arte.

Embora os museus e exposições dedicados às mulheres têm ganhado vital destaque nos últimos anos, as temáticas LGBTI, outra

---

<sup>57</sup> Além das mais variadas reações das pessoas que visitaram a exposição, durante o vernissage da exposição, um estudante de arte se despiu e circulou entre cerca de 2 mil convidados, enquanto outro homem posou nu diante do museu no dia seguinte. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/exposicao-polemica-aborda-nu-masculino-no-museu-dorsay-10364027>> Acesso em: 11 de novembro de 2013.

pauta política do movimento feminista, são ainda muito incipientes. Poucas são as instituições artísticas que buscam questionar a sistemática exclusão causada pelo “cis-tema”<sup>58</sup>, ou mesmo ser lócus de (auto)representações trans\*. Uma importante iniciativa que busca colocar essa exclusão em xeque é El Museo Travesti (O Museu do Travesti), surgido em 2003 no Peru, onde, para dissolver os binarismos e as dicotomias entre homem/mulher, centro/periferia, e selvagem/civilizado, o idealizador Giuseppe Campuzano aponta que,

(...) ao resgatar o patrimônio travesti, o museu converte-se em ferramenta capaz de aumentar sua potência de agir. Não como pedido, mas como demanda por transformação e inclusão social. Do espaço simbólico-coletivo às liberdades individuais<sup>59</sup>.

Outra iniciativa que contempla pessoas trans\* como protagonistas de sua própria história é o “Museum of Transgender Hirstory & Art” (MOTHA)<sup>60</sup>. Criticando um milênio de história

---

<sup>58</sup> Neologismo criado a partir da junção das palavras “cis” e “sistema”. O *cis* pode dizer respeito a categorias como o cissexismo, a cismatrimidade, o cisgênero. Dentro da norma, as pessoas cis detêm o poder político sobre as pessoas não-cis (embora não se queira criar uma dicotomia, geralmente se identificam como trans\*), pois são vistas como social e biologicamente alinhadas em relação ao seu corpo e ao gênero; ou seja, “Uma pessoa cis é uma pessoa na qual o sexo designado ao nascer + sentimento interno/ subjetivo de sexo + gênero designado ao nascer + sentimento interno/ subjetivo de gênero, estão ‘alinhados’ ou ‘deste mesmo lado’”. O que se busca problematizar é a naturalidade da categoria cis que, por sua vez, legítima e é legitimado por discursos e práticas sociais (como, por exemplo, nos âmbitos político, médico, jurídico, etc). Para saber mais, consulte o blog Transfeminismo. Disponível em: <<http://transfeminismo.com>> Acesso em: 20 de abril de 2014.

<sup>59</sup> Disponível em <<https://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/campuzano-presentation>> Acesso em: 19 de novembro de 2013.

<sup>60</sup> A missão se dedica “to moving the hirstory and art of transgender people to the center of public life. The preeminent institution of its kind, the museum insists on an expansive and unstable definition of transgender, one that is able to encompass all trans and gender non-conformed art and artists. MOTHA is committed to developing a robust exhibition and

ditado pelo patriarcado, e algumas décadas do movimento feminista nas artes dos anos 1970 enquanto um movimento de feministas brancas, essa iniciativa visa uma “gender-neutral *hirstory*”<sup>61</sup>. Em uma sociedade ciscêntrica, espaços como esses são imprescindíveis para nos atentarmos para as práticas e discursos cissexistas que, no marco da patologização, legitimam a exclusão e o apagamento político que principalmente as pessoas trans sofrem nos frágeis limites da cidadania quando são negados até seus direitos mais básicos<sup>62</sup>. Faz-se imprescindível a abertura de espaços (trans\*-inclusivos) de teorias e experiências concretas das micropolíticas de gênero, onde se materializam estéticas críticas em oposição à clássica, a hetero e cisnormativa. Ideários e práticas críticas esses que devem se manter em constante (en)codificação cultural e

---

programming schedule that will enrich the transgender mythos both by exhibiting works by living artists and by honoring the heroes and transcestors who have come before”. Disponível em: < <http://www.sfmotha.org/about> > Acesso em: 04 de junho de 2014.

<sup>61</sup> O “hirstory” faz um jogo com a palavra “history”, história em inglês, e os pronomes “his” e “her”, em português, seu e sua, respectivamente. Nas décadas de 1960 e 1970 as historiadoras feministas passaram a usar a palavra “herstory” para se referir à história das mulheres. Aqui o MOTH A usa “hirstory” para neutralizar a referência à marcação de gênero para incluir a história das pessoas trans\*.

<sup>62</sup> Uma importante ação do MOTH A foi já pensado durante sua fase de elaboração quando foram projetados para o museu banheiros não genericadas, ou seja, neutros. Pessoas não-transgêneras ou cisgêneras também terão de usar estes banheiros que na sua entrada contém placas informativas sobre as dificuldades enfrentadas por pessoas trans\* quando usam banheiros públicos separados por gênero. O café do museu foi nomeado em homenagem à cafeteria Compton que em 1966 foi alvo da violenta ação policial a fim de prender travestis, *drag queens* e qualquer homem que estivesse “vestido de mulher”. Além do mais, “In the café, we will have top-quality, affordable, queer- and transgender-supportive food. The majority of the menu choices will be raw and vegan, and the menu will indicate foods with phytohormones—plant hormones regulating growth—that support and complement one’s pharmacological and/or herbal transition. In consideration of the number of transgender people who are marginally employed, housed, and socially accepted, the café menu will always have a community item, for which customers may unashamedly pay whatever they are able”. Disponível em: [http://www.artpractical.com/feature/an\\_open\\_letter\\_introducing\\_the\\_museum\\_of\\_transgender\\_hirstory\\_art/](http://www.artpractical.com/feature/an_open_letter_introducing_the_museum_of_transgender_hirstory_art/) Acesso em: 06 de junho de 2014.

revisão crítica, uma vez que ações e fluxos de resistência e de desestabilização nos levam à produção de outras realidades que visam escapar ao hegemônico, mas que, no entanto, não são garantia de não serem elas também excludentes.

### ***Do Re.act.feminism***

O projeto *re.act.feminism*<sup>63</sup> foi criado em 2008 com o *re.act.feminism #1: performance art of the 1960's and 70's today*<sup>64</sup> sob a curadoria de Bettina Knaup e Beatrice Ellen Stammer em parceria com o Akademie der Künste (Berlim, Alemanha). Em formato de um “arquivo móvel” composto por cinco caixas dobráveis de transporte – que se desmembravam em quatro bancadas de trabalho e um armário –, o projeto reunia registros de *performance art*<sup>65</sup> em sua maioria fotográficos e fílmicos das décadas de 1960 e 1970.

Já em sua segunda edição, o *re.act.feminism #2: a performing archive*, com base na ideia de um arquivo vivo em constante expansão, reuniu 262 documentos (textos, vídeos, filmes, fotografias) pertencentes a 125 artistas e coletivos de arte da Europa Ocidental e Oriental, do Oriente Médio, do Mediterrâneo, os Estados Unidos e os países latino-americanos, e disponibilizou a relação e informações sobre as peças em seu *site*. O projeto percorreu seis países da Europa (Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz – Espanha; Galerija Miroslav Kraljević, Zagreb – Croácia; Wyspa Institute for Art, Danzig – Polônia; Museum of Contemporary Art, Roskilde – Dinamarca; Tallinn Art Hall – Estônia; Fundació Antoni Tàpies, Barcelona – Espanha; Akademie der Künste, Berlim – Alemanha) entre 2011 e 2013 sob a forma de exposições locais, *performance*, exibições de filmes e debates.

---

<sup>63</sup> Disponível em: <<http://www.reactfeminism.org/>>. Acesso em: 20 de agosto 2013.

<sup>64</sup> Disponível em: <[http://www.reactfeminism.org/nr1/index\\_en.html](http://www.reactfeminism.org/nr1/index_en.html)>. Acesso em: 20 de agosto 2013.

<sup>65</sup> Aqui, refiro-me a um gênero artístico, a *performance art*, assim como é utilizado no projeto *re.act.feminism*, e não ao campo geral dos estudos sobre a performance cuja acepção é bastante variada e difusa, embora ambas as noções estão intimamente imbricadas às experiências de estar no mundo (LANGDON, 2009).

A proposta curatorial deixa claro que não se trata (apenas) de uma reconstrução histórica da *performance art*, mas sim, de possibilitar a emergência de traduções produtivas, de gestos que contagiam novas releituras e reformulações acerca da *performance* e seu raio de ação enquanto uma prática artística potencialmente resistente e subversiva. O projeto opera sobre um paradoxo uma vez que se propõe a registrar e tornar acessíveis ao público os documentos que o compõem através de sua exibição e da criação de redes de práticas artísticas feministas; enquanto, ao mesmo tempo, o caráter daquilo que o projeto registra – a *performance art* – é sumariamente efêmero, valendo-se, desta maneira, do “aqui e agora”, de “sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (BENJAMIN, 1994, p.167). Outro adendo aqui pode ser feito: o emprego de “a performing archive” não nos parece aleatório. Trata-se de um arquivo que reúne registros relativos à *performance art* e, por outro lado, constitui-se performativamente ao se propor a ser um sítio em contínuo expansão, um espaço constituído por retalhos que se formam narrativas em um constante devir.

Trata-se de um diálogo transgeracional e transcultural que torna acessíveis os registros de *performance* feminista que nem sempre partem de artistas feministas “autodeclaradas”, podendo também reunir aquelas que recusaram uma leitura feminista unilateral, como Marina Abramović e Nikki de Saint Phalle (LAVIGNE, 2013, p.82), mas que, de uma maneira ou outra, trata de temáticas densamente exploradas na teoria feminista, estudos de gênero, teoria *queer* etc. Na proposição curatorial disponível no *site* do projeto, as curadoras Bettina Knaup e Beatrice Ellen Stammer explicitam sua escolha acerca da temática do acervo. A divisão proposta (*dis/appearing subjects, resisting objects, labour of love and care, body controls and resistance, extended bodies, art herstories e conflict and vulnerabilities*) é bastante ilustrativa das principais temáticas que surgem em análises feministas da teoria e história da arte, como, por exemplo, a essencialização de uma arte propriamente feminina, a objetificação e o controle (vigilância) do corpo (nu) da mulher, a divisão entre as esferas “público” e “privado”, e a dicotomia entre natureza e cultura.

Não deixemos de apontar o papel fundamental que a *performance art* desempenhou em contrapor o formalismo canônico na história da arte ao romper com a visão elitista dos museus e galerias de arte, estabelecendo-se, de modo geral, enquanto uma

prática coletiva de cunho político na esfera pública (FERREIRA; SILVA, 2011). Ao emergir como uma forma artística independente – majoritariamente ligada à proposta da desmaterialização da obra de arte (LIPPARD, 1973) – entre as décadas de 1960 e 1970 nos Estados Unidos – ou seja, em meio aos movimentos de contracultura, anti-guerra, pelos direitos civis, feminista e homossexual –, a *performance art* se apresentou enquanto um meio paradigmático para as práticas artísticas feministas que, como a investigação feminista em geral, buscam analisar problemáticas a partir da perspectiva das experiências das mulheres (HARDING, 1987). As mulheres então passaram de objetos (culturalmente adormecidos) para sujeitos ativos da (e na) arte. Sob o contexto de representar temáticas como liberdade sexual e violências física e simbólica sofrida pelas mulheres, onde o “pessoal é político”,

(...) muitas artistas deixaram-se atrair pelo potencial visual e semântico da arte performática como campo de experimentação, um campo que não se submetia aos protocolos do mundo da arte e seus limites institucionais e comerciais. Essas artistas colocaram em evidência o poder político do corpo, que se tornou um espaço para o discurso, uma arena privilegiada onde tabus e estereótipos ligados à representação das mulheres em uma sociedade patriarcal foram questionados. (LAVIGNE, 2013, p.82).

Desta maneira, entendendo a performance tanto como uma linguagem artística quanto como um gesto documental (BLANCA, 2013), inferimos que o *re.act.feminism* norteia sua proposta no uso, reinterpretação e ressignificação dos registros reunidos de modo a exigir “[...] mais presença que representação, mais experiência partilhada do que transmitida, mais processo do que resultado, mais manifestação do que significação, mais impulso de energia do que informação” (LEHMANN, 2007, apud FERREIRA; SILVA, 2011, p.267).

A criação do *re.act.feminism #2* se configura como um ato de estabelecer um sítio de memória feminista, permitindo a circulação de registros de *performance art* feministas críticos às noções de gênero (*gender-critical*), bem como estratégias *queers* destinadas a



desestabilizar distintas identidades sexuais e de gênero. No contexto atual de historicizar e institucionalizar a *performance art*, este projeto mnemotécnico mapeia a realidade através de uma orientação espacial virtual que sobrepõe experiências e práticas artísticas feministas que confrontam e desestabilizam os discursos predominantemente masculinistas da teoria, história e crítica da arte ao desafiarem os papéis de gênero dominantes. Essa produção transnacional de dissidências artísticas e sexuais – em suma, políticas –, influem tanto no plano individual quanto no coletivo, ocupando espaços ignorados ou depreciados, produzindo temporalidades e espacialidades alternativas àquelas circunscritas da experiência da vida (GÓMEZ-PEÑA, 2005; HALBERSTAM, 2005).

Mais produtivas reflexões poderão ser geradas se localizarmos essas discussões no debate clássico sobre o arquivo (DERRIDA, 2001). Entretanto, devido à complexidade da temática e o recorte deste trabalho, não poderei o fazer jus. No entanto, vale mencionar que o projeto *re.act.feminism* se apresenta criticamente à questão ao refutar a natureza custodial e cristalizadora muitas vezes implicada nos arquivos da memória, nos atos de rememoração e monumentalização, na restituição objetiva do passado, onde, na ameaça iminente do esquecimento, da perda, opera como “un archivo entrópico que se escapa de la estructura monolítica y jerárquica del archivo como elemento dogmatizador de poder”<sup>66</sup>. O *re.act.feminism* se opõe à recusa da transitoriedade e ao culto do valor da eternidade. No projeto arquivístico em questão, a proposta é outra: “El reciclaje es nuestro principal *modus operandi*” (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p.203). Interessa-se, assim, nos seus efeitos no momento de sua recepção; na potência de sua intertextualidade; na ressonância do documento em produção; em seus desdobramentos em constante desdobramento.

Os turvos limites e entendimentos que se têm do objeto de estudo da museologia muitas vezes dificultam uma abordagem museológica não centrada exclusivamente na instituição-museu, ao mesmo tempo que aponta para a necessidade de refletir para além das paredes do museu, recontextualizando o lugar que os objetos (i)materiais ocupam na museologia e nos estudos sobre o

---

<sup>66</sup> Disponível em:

<[http://www.caam.net/es/expos/1103drag\\_modelos.htm](http://www.caam.net/es/expos/1103drag_modelos.htm)> Acesso em: 15 de abril de 2014.

patrimônio cultural digital. “Coisas ou informação?”, questiona Ulpiano Bezerra de Meneses, e continua:

Hoje o dilema se repõe, mas dado novo é a tecnologia que permite não apenas a mera cópia visual, mas sua equivalência e, enfim, sua substituição. Se a informação, não as coisas, é que caracteriza os novos compromissos, os acervos materiais seriam dessa forma dispensáveis. (MENESES, 2011, p. 12).

No entanto, ao afirmar a necessidade de entender a intervenção da sensibilidade no mundo material, Meneses aponta que uma das funções do museu é justamente “desnaturalizar essa dimensão material do mundo, isto é, mostra-la como produto da ação humana” (Idem, p.13). Aqui, o ciberespaço nos indica a possibilidade de um mundo “(...) da pura informação, livre do substrato físico, configurável à vontade, infinitamente acessível, capaz de alterar sensações, novas percepções, apagar a materialidade na ilusão da mente descarnada” (Idem, p. 15).

Nos últimos anos, observamos o crescente número de museus e exposições que podem ser visitadas *on-line*. Desde as salas de aula, ou na comodidade das casas, temos acesso a acervos digitalizados, catalogados e disponíveis em plataformas na Internet. Cada vez mais iniciativas deste tipo vêm ganhando mais espaço e legitimidade, sejam como resultado de projetos de pesquisa ou até mesmo por iniciativa governamental, como, por exemplo, as leis de acesso à informação.

As redes digitais e eletrônicas enquanto paisagens de informações entrelaçadas não-linearmente têm constantemente nos remetido a questões relacionadas à apropriação, (re)construção e produção de novas narrativas e formas de colecionar por parte de diferentes atores (acadêmicos, ou não). Essas problemáticas também lançam desafios relacionados à coleta, à preservação e à documentação desse fluxo de mídia. Tal suposição nos lança desafios ao mesmo tempo em que oferece a possibilidade de troca(s) de informações e significados, desenvolvendo novas coleções (e formas de colecionar), arranjos expositivos e, assim, a construção de novas narrativas a partir de tais rearranjos (DEVOS e FURBRINGER, 2012).

A formação de coleções e acervos digitais permite e envolve a criação, mapeamento e reorganização das redes de informação. Essa premissa orienta, amplia e reformula os limites do acesso às informações em uma experiência global, onde a circulação e fluxo contínuo de mídia eletrônica, bem como o acesso imediato que temos à Internet, é a base da democratização do mundo da arte e da descentralização do poder institucional. Esse fundamento mais inclusivo estabelece um potencial de extrapolar as fronteiras e as rupturas criadas entre tempo e espaço. Mais especificamente no caso do *re.act.feminism*, essa plataforma alternativa de práticas artísticas feministas *on-line* cartograficamente (re)inscrevem-se na dinâmica da memória coletiva e da identidade através da experiência feminista. Desta maneira, a reinterpretação e reescrita das relações espaço-temporais, sob a ótica de gênero, potencializam o reconhecimento de uma rede de vidas abjetas e narrativas excluídas do paradigma *hetero-burguês-colonial-capitalista*, e também podem funcionar como uma estratégia política e mecanismo de resistência.

Tais iniciativas anteriormente apontadas afirmam cada vez mais a importância da função científico-documental – bem como cultural e educacional – desempenhado na Museologia. Iniciativas estas que visam, ou pelo menos deveriam visar, o acesso livre à informação, ao documento, ao patrimônio, à palavra. Para tal, é necessária a produção de espaços virtuais – virtual no sentido de possível, potencial – que não buscam simular ou replicar as formas e os espaços institucionais já existentes. São projetos como o *re.act.feminism* que, ao desafiarem as fronteiras espaço-temporais, põem em questão o uso de novas tecnologias, novos dispositivos de subjetivação, que possibilitam problematizar determinados regimes epistemológicos, tornando visíveis, assim, os corpos abjetos, aqueles corpos historicamente marginalizados, subalternizados. Embora fundamental e não menos legítimo, não estamos apenas atentando para a necessidade da democracia e democratização do acesso às instituições culturais, mas sim, para a necessidade de reexaminar e reestruturar o modo em que estes próprios espaços são constituídos e a maneira na qual determinados sujeitos ocupam, ou não, estes espaços.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente Trabalho de Conclusão de Curso é fruto de minha tentativa de estimular um necessário debate acerca das intersecções entre o campo museal e o feminismo. Com o intento de forjar um diálogo nessa relação ainda embrionária, buscamos trazer à tona contribuições teóricas e experiências práticas que nos confirmam a possibilidade de enriquecer as análises do campo museal e propor o alargamento de categorias patrimoniais através da mobilização da análise feminista no ensejo de provocar rupturas com os gestos excludentes ainda presentes na Museologia e inscrever novos discursos e práticas comprometidas de fato com uma museologia crítica e consciente.

Através do objetivo visado para o trabalho, percebemos que o movimento feminista tem influência na arte e nas novas ondas do pensamento museológico que surgem nos meados do século XX, uma vez que a produção intelectual e militante feminista, que se volta para uma visão crítica do modo em que se fundamenta a cultura ocidental, permite também a emergência e visibilidade de novos atores sociais e paradigmas teórico-práticos que influenciam a Museologia.

Ao ilustrar as ações que vêm sendo desenvolvidas nos últimos anos, busquei dar visibilidade às mesmas de modo a estimular novas leituras sobre as intervenções feministas frente ao patrimônio. Os exemplos aqui citados fazem parte de ações que buscam trazer à tona vidas cujas narrativas e própria materialidade são invisibilizadas ou até mesmo excluídas. No caso específico de museus e galerias de arte, ainda nos deparamos com estes enquanto espaços sistematicamente heterossexistas, permeados por gestos de exclusão a partir do poder material e simbólico daquilo e daqueles que se localizam no centro, na hegemonia. Saber que do mesmo modo em que historicamente o museu, enquanto loco de comunicação e representação, tem assegurado determinados privilégios que contribuam com seu distanciamento com a sociedade (e, por conseguinte, com sua função social), permite-nos, enquanto sujeitos políticos, assumir uma posição política compromissada com a ruptura das amarras do privilégio que ainda reverberam no campo museal.

Tais constatações partem do princípio de que uma leitura embasada na epistemologia feminista contribui para analisar em retrospecto e identificar as relações de poder imbuídos na consolidação deste campo científico, reexaminando e reestruturando o modo em que sujeitos são representados nas instituições museais. Percebemos também que os desafios lançados pelo embate entre as velhas e novas formas de se pensar na Museologia nos permitem discutir criticamente sobre a eficiência dessas novas vertentes para o campo museal, e a ressonância que elas têm ao revisar fundamentais princípios por elas estabelecidos, como identidade, comunidade e institucionalidade. Embora um forte movimento em prol da Museologia Social e da Nova Museologia tem ocasionado uma mudança principalmente entre as relações sujeito/comunidade e espaço/território através da proposição do “museu integral”, a crítica feminista busca desvelar as tensões implícitas nesse campo, mostrando que esta “nova” perspectiva é em certa medida ainda institucional, fato este que – sem a devida autocrítica e ainda descolada de uma análise de conjuntura atualizada – implica na insustentabilidade de seu pleno desenvolvimento.

O entrelaçamento do movimento feminista na arte – bem como as primeiras iniciativas feministas de programas educacionais, organizações políticas, espaços de protesto e proposições alternativas para a arte contemporânea – com campos receptíveis ao diálogo tem sido determinante para entender e mobilizar certas categorias em âmbito global com o objetivo político e social da igualdade de gênero. Objetivo este que vem sendo incorporado, em diferentes graus e formas, às instâncias de transmissão de conhecimento e formação da Museologia e seus espaços de atuação de maneira a deslindar as assimetrias de gênero, e de raça/etnia, e classe presentes no campo.

No entanto, embora possamos atestar a importância de analisar as relações entre os museus e os estudos de gênero – principalmente para questionar o porquê da representatividade das mulheres nos museus permanecer pouco visível e problematizada nestas instituições e na sociedade em geral –, essa leitura não implica necessariamente em um posicionamento feminista em relação ao campo museal. É a partir desta constatação que afirmamos o feminismo enquanto uma postura consciente e politizada capaz de reinscrever uma teoria e prática museológica

humanizadas, comprometidas de fato com o um horizonte social livre de opressões.



## REFERÊNCIAS

ADELMAN, Miriam. Feminismo, pós-colonialismo e novas narrativas sociológicas. In: **XXVIII Encontro Anual da ANPOCS, 2004**, Caxambu. XXVIII Encontro Anual da ANPOCS. São Paulo: ANPOCS, 2004.

ADELMAN, Miriam; GROSSI, Miriam Pillar; GUIVANT, Julia. A teoria feminista e as perspectivas de gênero na teoria social contemporânea: contribuições e debates. In: GROSSI, Miriam; LAGO, Mara; NUERNBERG, Adriano. (Org.). **Estudos In (ter) disciplinados: Gênero, Feminismo, Sexualidades**. 1ª ed. Florianópolis: Editora Mulheres, 2010, p. 21-40.

ANDRADE, Andreza. de O. Gênero e História das Mulheres: diálogos conceituais. In: XIII ENCONTRO ESTADUAL DA ANPUH - PB, 2008, Guarabira. **História e Historiografia: entre o nacional e o regional**. Campina Grande: Editora da UFCG, 2008. v. 1. p. 1-16.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands: the new mestiza - La frontera**. San Francisco: Aunt Lute, 1987.

APPADURAI, Arjun; BRECKENRIDGE, Carol. "Museus são bons para pensar: o patrimônio em cena na Índia." In: **MUSAS, Revista Brasileira de Museus e Museologia**, nº 3. Rio de Janeiro: IPHAN, 2007.

ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. Museologia: correntes teóricas e consolidação científica. **Museologia e Patrimônio**, v. 5, 2012. p. 31-54.

ARAÚJO, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **A Memória do Pensamento Museológico Contemporâneo: documentos e depoimentos**. São Paulo: ICOM/Brasil, 1995.

ARAÚJO, Marcelo Mattos; MESQUITA, Ivo; PICCOLI, Valéria; HANNUD, Giancarlo. **Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca do Estado de São Paulo**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2011.



ARAÚJO, Marcelo Mattos e CAMARGOS, Márcia. (orgs.). **Pinacoteca: a história da Pinacoteca do Estado de São Paulo**. São Paulo: Artemeios, 2007.

BANDEIRA, Lourdes. Contribuição da crítica feminista à ciência. **Revista de Estudos Feministas**. Florianópolis, n. 16, v. 1, 2008.

BARBUY, Heloisa. "A conformação dos ecomuseus: elementos para a compreensão e análise". In: **Anais do Museu Paulista - História e cultura material**. Nova Série, V. 3. São Paulo: Universidade de São Paulo, jan./dez. 1995.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, John. **Modos de Ver**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

BHABHA, Homi. **The Location of Culture**. Reino Unido: Routledge Classics, 2004.

BLANCA, Rosa María. Art de perspectives queer et questions postcoloniales aux Amériques. In: **TransOceanik: Interfaces Troubles, Normes, Classifications et Primady du Langage en Question, Seminário Internacional TransOceanik**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

\_\_\_\_\_. **Arte a partir da perspectiva queer**. 2011. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas) - Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri - textos e contextos de uma trajetória profissional**. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do ICOM, v. 1, 2010.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro. Lisboa: **Cadernos de Sociomuseologia - ULHT**, 2003.

CERAVOLO, Suely Moraes. **Delineamentos para uma teoria da Museologia. Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 12, p. 237-268, 2004.

CHADWICK, Whitney. **Women, Art and Society**. 3ª ed. Londres: Rhames & Hudson, 2002.

CHAGAS, Mário. “Diversidade Museal e Movimentos Sociais”. In: CHAGAS, Mario de Souza; JUNIOR, José do Nascimento. (Org.). **Ibermuseus 2: reflexões e comunicações**. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, 2008.

\_\_\_\_\_. **Há uma Gota de Sangue em cada Museu: a ótica museológica de Mário de Andrade**. Chapecó: Argos, 2006.

\_\_\_\_\_. **Museália**. Rio de Janeiro: JC Editora, 1996.

CHICAGO, Judy. **Through the Flower: My Struggle as A Woman Artist**. Nova York: Doubleday, 1975.

CLIFFORD, James. “Los Museos Como Zonas de Contacto”. In: **Id. Itinerarios Transculturales**. Barcelona: Gedisa, 1993.

CONKEY, Margaret; SPECTOR, Janet. “Archeology and the Study of Gender”. In: SCHIFFER, Michael (Org.). **Advances in Archaeological Method and Theory (vol. 7)**. Orlando, Florida: Academic Press, 1984.

CORRÊA, Ana Carolina Lima e OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. O confinamento de um corpo numa representação ou as mulheres devem estar nuas para entrar no museu?. In: V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, 2012, Goiânia. **Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**. Goiânia: FAV-UFG, 2012. p. 270-280.

CURY, Marília Xavier. **Exposição - Concepção, Montagem e Avaliação**. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2008.

DECARLI, Georgina. Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos. **Revista ABRA de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional**. Costa Rica: Editorial EUNA, jul-dez, 2003.

DEEPWELL, Katy. n.paradoxa's 12 Step Guide to Feminist Art, Art History and Criticism. **n.paradoxa online issue**, nº 21, 2010.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DEVOS, Rafael Victorino; FURBRINGER, Nadia. Recolecionando imagens da pesquisa etnográfica: redes de memória, hipermídia e antropologia visual. In: 36º Encontro Anual da ANPOCS. **Anais do 36º Encontro Anual da Anpocs**. Águas de Lindoia - São Paulo: ANPOCS, 2012.

FACINA, Adriana; SOIHET, Rachel. Gênero e Memória: algumas reflexões. **Gênero**, Niterói, v. 5, n.1, p. 9-19, 2005.

FERREIRA, Glauco; SILVA, Renata F. Praia 43: performance e a(r)tivismo. **Ouvirouer** (Online), v. 7, p. 354, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOX KELLER, Evelyn. "El feminismo y la ciencia". In NAVARRO, Marisa; STIMPSON, Catherine (comp.). **Nuevas direcciones**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001. p. 141-158.

FREELAND, Cynthia. **Art Theory: a very short introduction**. Nova York: Oxford University Press, 2003.

GALEANO, Eduardo. "Celebração das contradições/2". In: **Livro dos Abraços**. 9ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2002.

GERALDO, Sheila C. Arte e gênero: o debate da produção transversal de diferenças. **Poiésis**, v. 15, p. 9-14, 2010.

GIRLS, Guerrilla. **The Guerrilla Girls' Bedside Companion to Western Art**. London. Penguin, 1998.

GODINHO, Julia Moura. "Re-Inventing The 'F' Word - Feminism": gênero, museus e museologia. Artigo desenvolvido para o livro resultante da **Jornada Gênero, Feminismo e Ciências - NIGS**, Julho 2013 (ainda em fase de produção).

\_\_\_\_\_. Táticas de Guerrilla: Antropologia, Feminismo e Arte na Pinacoteca do Estado de São Paulo. **Relatório Final do Programa de Iniciação Científica - PIBIC/CNPq/UFSC**, 2013b.

GOHN, Maria da Glória (org.). **Movimentos Sociais no Início do Século XXI: antigos e novos atores sociais**. Petrópolis: Vozes, 2003.

GÓMEZ-PENÁ, Guillermo. En Defensa del Arte del Performance. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 199-226, jul./dez. 2005.

GRAUPE, Mareli Eliane; GARCIA, Olga Regina Zigelli, GROSSI, Miriam Pillar. (Org.). **Desafios da formação em Gênero, Sexualidade e Diversidade Étnico-raciais em Santa Catarina**. 1ª ed. Tubarão: Copiart, 2014.

GROSSI, Miriam Pillar. "Em busca de outros e outras: gênero, identidade e representação". In: ANTELLO, Raul (org.). **Identidade e Representação**. Florianópolis: PPGLL/UFSC, 1994.

\_\_\_\_\_. Identidade de Gênero e Sexualidade. **Antropologia em Primeira Mão**, Florianópolis, 1998.

\_\_\_\_\_. Um olhar de gênero sobre a história e a transmissão das antropologias contemporâneas em diferentes países do mundo. **Projeto de pesquisa apresentado ao Conselho Nacional de Pesquisa Científica**, 2009.

HALBERSTAM, Judith. **In a Queer Time and Place - Transgender Bodies, Subcultural Lives**. New York: New York University Press, 2005.

\_\_\_\_\_. **The Queer Art of Faliure**. Estados Unidos: Duke University Press, 2011.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 5ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, v. 5, 1995, pp.7-41.

HARDING, Sarah. "Is There a Feminist Method?" In: **Feminism and Methodology**. Indiana University Press, 1987.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. 6ª ed. São Paulo: Loyola, 1996.

HERNÁNDEZ, Francesca Hernández. "Museums From a Gender Perspective". In: **The Special Visitor: each and every one of us**. Rio de Janeiro: ICOFOM Study Series, 2013.

ISAAK, Jo Anna. **Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter** (Re Visions: Critical Studies in the History & Theory of Art). London: Routledge, 1996.

JÕEKALDA, Kristina. What Has Become of the New Art History? University of Birmingham – **Journal of Art Historiography**, nº9, dezembro 2013.

KRANSY, Elke. "Introduction". In: KRANSY, Elke e MERAN, FRAUENMUSEUM. **Women's: Museum. Curatorial Politics in Feminism, Education, History, and Art**. Vienna: Löcker Verlag, 2013.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. **Ilha Revista de Antropologia** (Florianópolis), v. 8, p. 163-183, 2009.

LAVIGNE, Emma. "O Corpo como Espetáculo: o corpo slogan". In: **Elles: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou**. Belo Horizonte: arte3/BEÏ Editora, 2013.

LEVIN, Amy. **Gender, Sexuality and Museums: A Routledge Reader**. Londres: Routledge, 2010.

LIPPARD, Lucy. Hot Potatoes: art and politics in 1980. **Block Journal**, n.4, 1981.

\_\_\_\_\_. **Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972**. Londres: Studi Vista, 1973.

LOPES, Maria Margaret. "Aventureiras' nas ciências: refletindo sobre gênero e história das ciências no Brasil". **Cadernos Pagu**, v. 10, 1998.

\_\_\_\_\_. **O Brasil Descobre a Pesquisa Científica: os museus e as ciências naturais no século XIX**. Brasília: Ed. UnB, 2009.

LOPONTE, Luciana G. Mulheres e artes visuais no Brasil: caminhos, veredas e descontinuidades. **Visualidades (UFG)**, v. 6, p. 13-31, 2008.

MAIRESSE, François; DESVALLÉS, André. Brève histoire de la muséologie: des Inscriptions au Musée virtuel. In: MARIAUX, Pierre. (Org.). **L'object de la muséologie**. Neuchâtel: Institut de l'art et de muséologie, 2005.

MALRAUX, André. **O Museu Imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2011.

MANCILLA, Carolina Maillard; SOTOMAYOR, Gloria Ochoa; ARRANZ, Ximena Solar; SUTHERLAND, Juna Pablo; GERMINA, conocimiento para la acción. **Guía para la Incorporación del Enfoque de Género en Museos**. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2012.

MASEY, Doreen. **Space, Place and Gender**. 3ª ed. Minnesota: University of Minnesota Press, 2001.

MELLO, Anahi Guedes; NUERNBERG, Adriano . Gênero e Deficiência: interseções e perspectivas. **Revista Estudos Feministas** (UFSC. Impresso), v. 20, p. 635-655, 2012.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A Comunicação/informação no Museu: uma revisão de premissas. **I Seminário Serviços de Informação em Museus**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2011.

MENSCH, Peter Van. **O objeto de estudo da museologia**. Rio de Janeiro: UNIRIO/UGF, 1994. (Pretextos museológicos, 1).

MOUTINHO, Mário C. Sobre o Conceito de Museologia Social. **Cadernos de Sociomuseologia**, nº1- ULHT, Lisboa, 1993.

NASCIMENTO JUNIOR, José do; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assunção dos. (Org.). **Mesa Redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el museo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972**. Vol. 1. Brasília: Ibram/MinC - Programa Ibermuseos, 2012.

NOCHLIN, Linda. **Representing Women** (Interplay). Londres: Thames & Hudson, 1999.

\_\_\_\_\_. "Why Have There Been No Great Women Artists?". **ARTnews**, janeiro, 1971. p. 23-39.

ORTNER, Sherry B. Está a Mulher Para o Homem Assim Como a Natureza para a Cultura? In: ROSALDO, Michelle Zimbalist e LAMPHERE, Louise. **A Mulher, a Cultura e a Sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 95 - 120.

PEDRO, Joana Maria; PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Nova História das Mulheres no Brasil**. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2012.

PEIRANO, Marisa. "Antropologia no Brasil (Alteridade Contextualizada)." In MICELI, Sérgio. **O que Ler na Ciência Social Brasileira (1970-1995)**. São Paulo: Editora Sumaré e Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, 1999.

POLLOCK, Griselda. **Encounters in the Virtual Feminist Museum: time, space and the archive**. Abingdon: Routledge, 2007.

\_\_\_\_\_. **Visions and Difference: feminism, femininity and the histories of art**. New York: Routledge Classics, 2003.

POULOT, Dominique. **Museu e Museologia**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

PRATT, Mary Louise. **Imperial Eyes: travel writing and transculturation**. London: Routledge, 1992.

PRECIADO, Beatriz. **Revenir à La Womanhouse**. Disponível em: <<http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/beatrizpreciado/2013/10/03/revenir-a-la-womanhouse/>> Acesso em: 20 de fevereiro de 2014.

PRIMO, Judite. Museologia e Patrimônio: Documentos Fundamentais – Organização e Apresentação. **Cadernos de Sociomuseologia**, nº 15. Lisboa, Portugal: ULHT, 1999.

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. **Revista de Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, Jan., 2002.

RECHENA, Aida. **Sociomuseologia e Género: Imagens da Mulher em exposições de museus portugueses**. Tese de Doutorado em Museologia. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia. Lisboa, 2011.

ROCHA, Ana Luiza; ECKERT, Cornelia. A cidade, o tempo e a experiência de um museu virtual: pesquisa antropocronotopológica nas novas tecnologias. **Illuminuras** (Porto Alegre), v. 1, p. 1, 2000.

ROUSSO, Henry. O Arquivo ou o Indício de uma Falta. **Revista de Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, nº17, 1996.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. “Reflexões Sobre a Nova Museologia”. In: Reflexões Museológicas: caminhos de vida. **Cadernos de Sociomuseologia**, nº18- ULHT, Lisboa, 2002.



SANTOS, Milton. **Por uma outra Globalização: do pensamento único a consciência universal**. São Paulo: Record, 2000.

SCHNEIDER, Arnd; WRIGHT, Christopher. **Contemporary Art and Anthropology**. Oxford: Berg Publishers, 2006.

SCHEINER, Tereza Cristina. **Apolo e Dioniso no Templo das Musas. Museu: gênese, idéia e representações em sistemas de pensamento da sociedade ocidental**. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 1998. (Dissertação de Mestrado).

SCHIEBINGER, Londa. **O feminismo mudou a ciência?**. Bauru: EDUSC, 2001.

SCHWARCZ, Lilia. M. **O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870 – 1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99.

SILVA, Maria Do Carmo Couto da. Imagens da mulher e da morte na arte do século XIX brasileiro: tendências simbolistas na escultura de Rodolfo Bernardelli. In: **Anais do 18º Encontro Nacional Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Salvador: Universidade Federal da Bahia/Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2009.

SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da; LIMA FILHO, Manuel Ferreira Lima. Por uma antropologia do objeto documental: entre “a alma nas coisas” e a coisificação do objeto. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 23, p. 37-50, 2005.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A difícil arte de expor mulheres artistas. **Cadernos Pagu**, nº 36. Campinas, Junho, 2011.

SOIHET, Rachel; Pedro, Joana Maria. A emergência da pesquisa da história das mulheres e das relações de gênero. **Revista Brasileira de História**, v. 27, 2007.

STRATHERN, Marilyn. “Um Lugar no Debate Feminista”. In: **O Gênero da Dádiva**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006, p. 53-77.

TALLMAN, Susan. Guerrilla Girls. **Arts Magazine**, n.65. p. 21-22, abril 1991.

TILLY, Louise A. Gênero, Histórias das Mulheres e História Social. **Cadernos PAGU**, nº 3, 1994, p. 29-62.

UNESCO. Convenção Sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, 2005.

VICENTE, Filipa Lowndes. A Arte sem história – mulheres artistas (Sécs. XVI – XVIII). **ARTIS – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa**, nº4, 2005.

VON OSTEN, Marion. If White is just a colour, the gallery is just a sight?. **n.paradoxa**, nº16, julho/setembro de 2002.

WITHERS, Josephine. The Guerrilla Girls. **Feminist Studies**, v.14, n.2, 1988. p.284-300.

YÚDICE, George. “Museu molecular e desenvolvimento cultural”. In: NASCIMENTO JUNIOR, José do (org.). **Economia de museus**. Brasília: MinC/IBRAM, 2010.

### **Outras referências:**

**Elles: mulheres artistas na Coleção do Centro Pompidou**. Edição bilíngue: português/inglês [tradução Clarice Goulart, Rogério Bettoni]. São Paulo: BEÍ Comunicação, 2013.

### **Ferramentas de Busca na Internet:**

<https://www.google.com.br>  
<https://www.google.co.uk>

**Páginas consultadas com mais frequência:**

**A.I.R Gallery**

<http://airgallery.org/>

**Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art**

<http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/>

**Guerrilla Girls**

<http://www.guerrillagirls.com/>

**Guerrilla Girls BroadBand**

<http://ggbb.org/>

**Guerrilla Girls on Tour**

<http://guerrillagirlsontour.com>

**International Museum of Women**

<http://www.imow.org/home/index>

**Museum of Transgender Hirstory & Art**

<http://www.sfmotha.org/>

**Nami Rede Feminista de Arte Urbana**

<http://www.redenami.com/>

**National Museum of Women in the Arts**

<http://www.nmwa.org/>

**National Women's History Museum**

<http://www.nwhm.org/>

**New York Feminist Art Institute**

<http://www.nyfai.org/>

**No Turning Back: The Feminist Resources Website**

<http://noturningback.stanford.edu/resources.html>

**Patrimonio en Femenino**

<http://www.mcu.es/museos/MC/PatrimonioFemenino/index.html>

**Re.act.feminism**

<http://www.reactfeminism.org/>

**Re:tracing the feminist art program**

<http://www.ensemble.at/retracing/index2.html>

**Smithsonian's Archives of American Art**

<http://www.aaa.si.edu/>

**Stanford University Digital Collections**

<https://collections.stanford.edu/>

**The Feminist Art Project**

<https://feministartproject.rutgers.edu/home/>

**The GLBT History Museum**

<http://www.glbthistory.org/museum/>

**The Pop-Up Museum of Queer History**

<http://www.queermuseum.com/>

**The Woman's Building**

<http://www.womensbuilding.org/twb/>

**Womanhouse**

<http://womanhouse.refugia.net/>

## APÊNDICE 1 – Revistas de arte feminista ainda em produção

Nome	País	Fundação	Descrição
An.Schlaege	Áustria	2000	Revista cultural feminista
Camera Obscura: Feminism, Culture and Media Studies	Estados Unidos	1976	
.dpi: Feminist Journal of Art and Digital Culture	Canadá	2004	
Endemi	Islândia	2011	Revista/livro/ blog sobre mulheres artistas da Islândia
FEMSPEC	Estados Unidos	1999	Uma revista feminista interdisciplinar dedicada a trabalhos críticos e criativos que problematizam o gênero frente às ficções científicas, fantasiosas, surrealistas e supernaturais
Frauenkunstwissenschaft	Alemanha	1987	Revista alemã sobre arte feminista
grassrootsfeminism.net	Áustria	2007	
Leggere Donna	Itália	1980	
Meridians	Estados Unidos	2000	Revista interdisciplinar que oferece um fórum trabalhos criativos por e sobre mulheres de cor nos Estados Unidos e em contextos internacionais
Ms.Use	Israel	2009	
n.paradoxa: international feminist art journal	Reino Unido	1998	
Women in Photography	Estados Unidos	1980	Substituída por f2 eZine online
Petunia	França	2008	
The Journal of Women and Performance	Estados Unidos	1983	
Woman's Art Journal	Estados Unidos	1980	
Women in the Arts	Estados Unidos	1983	Boletim trimestral
Women in the Arts Newsletter	Estados Unidos	1971	Antigamente o boletim "Women in the Arts"
Women's Arts News	Estados Unidos		Boletim mensal por Women's Studio Center Inc., New York
Womenspace Journal	Estados Unidos	1973	v.1, no.1-3
Women's Art Register Bulletin	Austrália	1988	

## APÊNDICE 2 – Revistas de arte feminista cuja produção já se encerrou

Nome	País	Ano	Descrição
Amazon Quarterly	Estados Unidos	1972 - 1975	Revista trimestral de arte feminista lésbica
At the Crossroads: Black Women's Art Magazine	Canadá	1992 - 1997	
Chrysalis: A Magazine of Women's Culture	Estados Unidos	1977 - 1980	
Creative Woman	Estados Unidos	1977 - 1994	
Erreakzioareaccion	Espanha	1994 - 2000	
Female Sequences	Áustria	1998 - 2005	
Feminist Art Journal	Estados Unidos	1972 - 1977	
Feminist Art News (FAN)	Reino Unido	1980 - 1993	
FRAZ: Frauenzeitung	Suíça	1976 - 2009	
Geekgirl	Austrália	1993 - 2010	Antigamente uma revista online que agora continua como blog
Helicon Nine: A Journal of Women's Art and Letters	Estados Unidos	1979 - 1989	
Heresies	Estados Unidos	1977 - 1996	
Hot Flashes	Estados Unidos	1991 - 1993	
Hurricane Alice	Estados Unidos	1983 - 1985	
Image and Gender (Japan)	Japão	2000 - 2007	
Lesbo	Eslovênia		Revista trimestral lésbica, política, social e cultural eslovena publicada pelo grupo lésbico SKUC-LL 1997 - 2005
Lichtblick	Alemanha	1988 -	

		1995	
LIP	Austrália	1976 - 1995	
LTRR	Estados Unidos	2002 - 2008	
Make	Reino Unido	1996 - 2002	
Matriarch	Canadá	1990 - 1998	
Matriart	Canadá	1990 - 1998	
Nexus: Theory & Practice in Contemporary Women's Photography	Reino Unido	1997 - 2000	
Ruimte	Holanda	1984 - 1996	
The Blatant Image	Estados Unidos	1981 - 1983	
Washington Women's Art Center News	Estados Unidos	1978 - 1986	Boletim do Washington Women's Art Center
Woman Tide	Estados Unidos	1980 - 1981	
Women Artists Slide Library Journal	Reino Unido	1985 - 1990	
Women in the Arts Bulletin	Estados Unidos	1973-1993	Recomeçou enquanto um boletim
Womenart	Estados Unidos	1976 - 1978	
Women's Art Forum of Victoria	Austrália	1978 - 1980	Annual
Women's Art Magazine	Reino Unido	1990 - 1995	
Women's Art News Book Review/ Women Artists' Newsletter	Estados Unidos	1975 - 1998	
Women's Art Registry of Minnesota (WARM) Journal	Estados Unidos	1980 - 2010	Agora publicada online em formato de blog