

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO**

Amália Ferreira Meneghetti

**O posicionamento institucional do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado
Malagoli diante da produção de artistas mulheres (entre 1983 e 2022)**

PORTO ALEGRE

2024

Amália Ferreira Meneghetti

**O posicionamento institucional do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado
Malagoli diante da produção de artistas mulheres (entre 1983 e 2022)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de mestra em Museologia e Patrimônio.

Área de Concentração: Museologia, Curadoria e Gestão.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Maria Albani de Carvalho

PORTO ALEGRE

2024

CIP - Catalogação na Publicação

Ferreira Meneghetti, Amália

O posicionamento institucional do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli diante da produção de artistas mulheres (entre 1983 e 2022) / Amália Ferreira Meneghetti. -- 2024.

325 f.

Orientadora: Ana Maria Albani de Carvalho.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Museologia. 2. Museologia Crítica. 3. Gênero e Museus. 4. Artistas Mulheres. 5. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). I. Albani de Carvalho, Ana Maria, orient. II. Título.

Amália Ferreira Meneghetti

O posicionamento institucional do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli diante da produção de artistas mulheres (entre 1983 e 2022)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de mestra em Museologia e Patrimônio.

Área de Concentração: Museologia, Curadoria e Gestão.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Maria Albani de Carvalho

Aprovada em: Porto Alegre, 9 de abril de 2024

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a Dr^a Ana Maria Albani de Carvalho – Orientadora
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof^a Dr^a Ana Carolina Gelmini de Faria
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - PPGMusPa

Prof^a Dr^a Fernanda Albuquerque
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - PPGMusPa

Prof^a Dr^a Daniela Pinheiro Machado Kern
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - PPGAV

*Para minha mãe, minhas tias e minha avó –
o matriarcado que me criou e formou.
Para todas as mulheres que vieram antes de
mim e lutaram por nós, por todas nós.*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de começar agradecendo à minha família essencialmente matriarcal. Minha mãe Solange, minhas tias Marilda e Lucília e vó Luci (*in memoriam*). Sem elas, sem todo o amor, a presença, o exemplo e a luta eu não seria quem sou e não estaria onde estou. A potência transgeracional das Ferreiras habita em mim, me compõe, me completa e me faz ir sempre além.

Aos meus amigos, que muito entenderam minha ausência e mesmo assim, estiveram presentes no apoio e no carinho.

À minha orientadora Ana, que sempre esteve comigo no processo de construção dessa pesquisa. Respeitou meu tempo, apoiou minhas ideias, refletiu comigo em diversos momentos, e que agora apresenta comigo este trabalho, o qual tenho o prazer e sinto um imenso orgulho em ter realizado.

Às curadoras da exposição *Gostem ou Não — Artistas mulheres no acervo do MARGS*, Mel Ferrari, Cristina Barros e Nina Sanmartin, que generosamente concederam entrevistas que ampliaram e potencializaram essa pesquisa. Um agradecimento ainda mais especial à Nina, que foi responsável pelo banco de dados do MARGS, pois sem ele, o levantamento extenso de dados realizado nessa dissertação não seria possível.

À minha terapeuta Fernanda, que esteve comigo acompanhando e vivendo cada sentimento desse processo que é fazer um mestrado e que acompanha feliz mais esse passo que dou diante dessa experiência que é viver.

Ao meu pai Celso e ao meu avô Celso, pois sem eles eu também não estaria aqui.

Às professoras do mestrado em Museologia e Patrimônio da UFRGS, confirmando que o protagonismo feminino na museologia faz, com a mais absoluta certeza, o grande diferencial na nossa área.

À todas as mulheres que estiveram comigo e que vieram antes de mim, desbravando e ocupando o campo da pesquisa acadêmica científica. Não apenas elas, mas agradeço a todas as mulheres que lutaram, se sacrificaram ou morreram para que as mulheres pudessem estar onde elas desejassem estar hoje.

E por fim, agradeço à mim, por não ter deixado o cansaço vencer, por respirar fundo e seguir em frente. Por me imbuir, com toda força possível, da mulher que sou

e ainda serei. O mundo é grande, e eu também. O mundo é grande, e as mulheres maiores, o universo inteiro.

É urgente, portanto, pensarmos sobre as aproximações entre museologia e gênero, pois, dentre outros motivos, há efetivamente um protagonismo das mulheres no campo museal brasileiro.

Ana Cristina Audebert Ramos de Oliveira e Marijara Souza Queiroz (2017).

Procurei ser uma feminista alegre, mas eu estava muito zangada.

Agnès Varda (As Praias de Agnès, 2008).

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo compreender qual o papel institucional dos museus de arte frente à produção de artistas mulheres. Para tanto, a pesquisa focou no programa expositivo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS), bem como na entrada de obras de artistas mulheres em seu acervo em dois momentos: de 2011 a 2022, em que foram realizadas as primeiras exposições com obras de artistas mulheres com abordagem feminista; e entre 1983 e 1991 e de 1995 a 1996, períodos em que o museu teve diretoras mulheres. Para complementar os dados sobre as exposições, foram levantadas as obras que passaram a compor o acervo da instituição no referido período, além de analisar a exposição *Gostem ou Não – Artistas mulheres no acervo do MARGS*, pois ela se encaixa nas premissas da Museologia Crítica. Por meio de uma pesquisa exploratória, quantitativa e qualitativa de análise de dados e informações, assim como uma revisão bibliográfica, conclui-se que, apesar da pauta feminista já estar em discussão no Brasil desde os anos 1960 e do campo das Artes e da História da Arte já discutir largamente sobre a necessidade de uma abordagem feminista em sua produção e construção, os museus apresentam um relativo descompasso frente à produção e presença de artistas mulheres em suas instituições. Apesar de termos uma maior realização de exposições que abordam a produção de artistas mulheres (sejam elas coletivas ou individuais) e que também apresentam uma abordagem feminista de suas trajetórias e da própria História da Arte, os acervos dos museus ainda demonstram uma participação de artistas mulheres pequeníssima se comparada a de artistas homens. Além disso, a participação das mulheres à nível de gestão ou de ocupação de altos cargos também segue sendo muito menor, se comparada com a dos homens – mesmo que os últimos representem, na maioria das vezes, o menor número de profissionais no corpo funcional dos museus. Por fim, sugere-se que as instituições desenvolvam e sigam premissas institucionais e estratégicas de gestão que busquem a equidade de gênero entre a produção artística de homens e mulheres. Indica-se também que as políticas de acervo dos museus sejam mais claras em relação ao seu desejo de equidade de gênero, para que, no momento da produção dos discursos curatoriais e expográficos, se possibilite o devido protagonismo das artistas mulheres, bem como a problematização do seu apagamento.

Palavras-chave: gênero e museu; MARGS; artistas mulheres; Museologia Crítica.

ABSTRACT

The objective of this dissertation is to understand the institutional role of art museums in relation to the production of women artists. The research focused on the exhibition program of the Museum of Art of Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS) and the acquisition of works by women artists into its collection during two periods: from 2011 to 2022, when the first exhibitions featuring works by women artists with a feminist approach were held; and between 1983 and 1991, and from 1995 to 1996, when the museum had female directors. To supplement the data on exhibitions, the study also examined works added to the institution's collection during these periods and analyzed the exhibition "Gostem ou Não – Artistas Mulheres no Acervo do MARGS," which aligns with the premises of Critical Museology. Through exploratory, quantitative, and qualitative research involving data and information analysis, as well as a literature review, it is concluded that, despite feminist issues being discussed in Brazil since the 1960s and the fields of Art and Art History extensively debating the need for a feminist approach in their production and construction, museums show a relative disparity in relation to the production and presence of women artists in their institutions. Although there has been an increase in exhibitions showcasing the work of women artists (both collective and individual) and those presenting a feminist approach to their trajectories and to Art History itself, museum collections still exhibit a significantly lower participation of women artists compared to men artists. Additionally, the presence of women in management or high-ranking positions remains much lower compared to men, even though men often constitute the minority of professionals within the museum staff. Finally, it is suggested that institutions develop and adhere to institutional and strategic management guidelines that aim for gender equity in the artistic production of men and women. It is also recommended that museum collection policies be clearer regarding their commitment to gender equity so that, during the creation of curatorial and expographic discourses, the proper prominence of women artists and the critical examination of their erasure can be ensured.

Keywords: gender and museum; MARGS; women artists; Critical Museology.

RESUMEN

La presente disertación tiene como objetivo comprender el papel institucional de los museos de arte en relación con la producción de artistas mujeres. Para ello, la investigación se centró en el programa expositivo del Museo de Arte de Río Grande del Sur Ado Malagoli (MARGS) y en la incorporación de obras de artistas mujeres a su colección en dos periodos: de 2011 a 2022, cuando se realizaron las primeras exposiciones con obras de artistas mujeres con enfoque feminista; y entre 1983 y 1991 y de 1995 a 1996, periodos en los que el museo tuvo directoras mujeres. Para complementar los datos sobre las exposiciones, se identificaron las obras que pasaron a formar parte de la colección de la institución en dicho periodo, además de analizar la exposición "Gostem ou Não – Artistas Mulheres no Acervo do MARGS", ya que se ajusta a los principios de la Museología Crítica. A través de una investigación exploratoria, cuantitativa y cualitativa de análisis de datos e información, así como una revisión bibliográfica, se concluye que, a pesar de que la agenda feminista ha estado en discusión en Brasil desde los años 60 y de que los campos del Arte y de la Historia del Arte han debatido ampliamente sobre la necesidad de un enfoque feminista en su producción y construcción, los museos presentan un relativo desfase respecto a la producción y presencia de artistas mujeres en sus instituciones. Aunque ha habido un aumento en la realización de exposiciones que abordan la producción de artistas mujeres (sean colectivas o individuales) y que también presentan un enfoque feminista de sus trayectorias y de la propia Historia del Arte, las colecciones de los museos aún demuestran una participación de artistas mujeres significativamente menor en comparación con los artistas hombres. Además, la participación de las mujeres en la gestión o en puestos de alto rango sigue siendo mucho menor en comparación con los hombres, aunque estos últimos representan, en la mayoría de los casos, el menor número de profesionales en el personal de los museos. Finalmente, se sugiere que las instituciones desarrollen y sigan principios institucionales y estrategias de gestión que busquen la equidad de género entre la producción artística de hombres y mujeres. También se recomienda que las políticas de colección de los museos sean más claras en relación con su compromiso con la equidad de género, para que, en el momento de la producción de discursos curatoriales y expográficos, se posibilite el debido protagonismo de las artistas mujeres, así como la problematización de su invisibilización.

Palabras clave: género y museo; MARGS; artistas mujeres; Museología Crítica.

RÉSUMÉ

Cette dissertation a pour objectif de comprendre le rôle institutionnel des musées d'art en ce qui concerne la production des femmes artistes. Pour ce faire, la recherche s'est concentrée sur le programme d'expositions du Musée d'Art du Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS) et sur l'intégration des œuvres des femmes artistes dans sa collection à deux moments : de 2011 à 2022, période durant laquelle ont eu lieu les premières expositions d'œuvres d'artistes femmes avec une approche féministe ; et entre 1983 et 1991, et de 1995 à 1996, périodes durant lesquelles le musée avait des directrices femmes. Pour compléter les données sur les expositions, les œuvres intégrées à la collection de l'institution durant ces périodes ont été répertoriées, et l'exposition "Gostem ou Não – Artistas Mulheres no Acervo do MARGS" a été analysée, car elle s'inscrit dans les principes de la Muséologie Critique.

Grâce à une recherche exploratoire, quantitative et qualitative, d'analyse de données et d'informations, ainsi qu'à une revue bibliographique, il est conclu que, bien que la question féministe soit discutée au Brésil depuis les années 1960 et que les domaines des Arts et de l'Histoire de l'Art débattent largement de la nécessité d'une approche féministe dans leur production et construction, les musées présentent un décalage relatif par rapport à la production et à la présence des femmes artistes dans leurs institutions. Bien qu'il y ait eu une augmentation des expositions traitant de la production des femmes artistes (qu'elles soient collectives ou individuelles) et présentant également une approche féministe de leurs trajectoires et de l'Histoire de l'Art elle-même, les collections des musées montrent encore une participation des femmes artistes nettement inférieure à celle des hommes artistes. De plus, la participation des femmes au niveau de la gestion ou de l'occupation de postes élevés reste beaucoup plus faible par rapport aux hommes, même si ces derniers représentent, dans la plupart des cas, le plus petit nombre de professionnels dans le personnel des musées.

Enfin, il est suggéré que les institutions développent et suivent des principes institutionnels et des stratégies de gestion visant l'équité de genre entre la production artistique des hommes et des femmes. Il est également recommandé que les politiques de collection des musées soient plus claires en ce qui concerne leur engagement en faveur de l'équité de genre, afin que, lors de la production des discours curatoriaux et expographiques, le rôle approprié des femmes artistes soit assuré, ainsi que la problématisation de leur invisibilité.

Mots-clés: genre et musée ; MARGS ; femmes artistes ; Muséologie Critique.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

- Figura 1** – Cartaz produzido pelas Guerrilla Girls.....36
- Figura 2** – Cartaz produzido pelo Guerrilla Girls em sua exposição realizada no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP)36
- Figura 3** – Imagem do catálogo da exposição O Museu Sensível e do Caderno de Experiência da exposição Útero, Museu e Domesticidade..... 133
- Figura 4** – Imagem da parte interna do folder da exposição Gostem ou Não..... 138
- Figura 5** – Fotografia da Exposição Gostem ou Não – Artistas Mulheres no Acervo do MARGS na Galeria Iberê Camargo 145
- Figura 6** – Fotografia da Exposição Gostem ou Não – Artistas Mulheres no Acervo do MARGS na Galeria Iberê Camargo 145
- Figura 7** – Fotografia da Exposição Gostem ou Não – Artistas Mulheres no Acervo do MARGS na Sala Oscar Boeira 146
- Figura 8** – Fotografia da Exposição Gostem ou Não – Artistas Mulheres no Acervo do MARGS na Sala Oscar Boeira 146
- Figura 9** – Fotografia com detalhe da pesquisa realizada pelo Mulheres nos Acervos na exposição Gostem ou Não – Artistas Mulheres no Acervo do MARGS na Sala Oscar Boeira..... 147
- Figura 10** – Imagem das páginas do Mulheres nos Acervos no Instagram, YouTube, Site oficial e folder no Issuu do MARGS..... 148
- Figura 11** – Primeiro encontro – Mulheres Artistas, Questões Atuais – interseccionalidade..... 149
- Figura 12** – Segundo encontro – Mulheres Artistas, Questões Atuais – Interseccionalidade 149

GRÁFICOS

- Gráfico 1** – Número total de exposições entre 2011 e 2014 – Gestão de Gaudêncio Fidelis..... 108
- Gráfico 2** – Número total de exposições entre 2015 e 2018 – Gestão de Paulo Amaral 109

Gráfico 3 – Número total de exposições entre 2019 e 2022– Gestão de Francisco Dalcol	109
Gráfico 4 – Número total de exposições entre 1983 e 1987 – Gestão de Evelyn loschpe.....	111
Gráfico 5 – Número total de exposições entre 1987 e 1991 – Gestão de Mírian Avruch	111
Gráfico 6 – Número total de exposições entre 1995 e 1996 – Gestão de Romanita Disconzi.....	112
Gráfico 7 – Número de exposições coletivas que contaram com, pelo menos, uma artista mulher entre 2011 e 2014 – Gestão de Gaudêncio Fidelis.....	114
Gráfico 8 – Número de exposições coletivas que contaram com, pelo menos, uma artista mulher entre 2015 e 2018 – Gestão de Paulo Amaral.....	114
Gráfico 9 – Número de exposições coletivas que contaram com, pelo menos, uma artista mulher entre 2019 e 2022 – Gestão de Francisco Dalcol.....	115
Gráfico 10 – Número de exposições coletivas que contaram com, pelo menos, uma artista mulher entre 1983 e 1987 – Gestão de Evelyn loschpe	115
Gráfico 11 – Número de exposições coletivas que contaram com, pelo menos, uma artista mulher entre 1987 e 1991 – Gestão de Mírian Avruch	116
Gráfico 12 – Número de exposições coletivas que contaram com, pelo menos, uma artista mulher entre 1995 e 1996 – Gestão de Romanita Disconzi	116
Gráfico 13 – Número de exposições individuais com artistas mulheres entre 2011 e 2014 – Gestão de Gaudêncio Fidelis	117
Gráfico 14 – Número de exposições individuais com artistas mulheres entre 2015 e 2018 – Gestão de Paulo Amaral	118
Gráfico 15 – Número de exposições individuais com artistas mulheres entre 2019 e 2022 – Gestão de Francisco Dalcol	118
Gráfico 16 – Número de exposições curadas por mulheres entre 2011 e 2014 – Gestão de Gaudêncio Fidelis	120
Gráfico 17 – Número de exposições curadas por mulheres entre 2015 e 2018 – Gestão de Paulo Amaral	120
Gráfico 18 – Número de exposições curadas por mulheres entre 2019 e 2022 – Gestão de Francisco Dalcol	121
Gráfico 19 – Número de exposições curadas por mulheres entre 1983 e 1987 – Gestão de Evelyn loschpe.....	121

Gráfico 20 – Número de exposições curadas por mulheres entre 1987 e 1991 – Gestão de Mírian Avruch.....	122
Gráfico 21 – Número de exposições curadas por mulheres entre 1995 e 1996 – Gestão de Romanita Disconzi	122
Gráfico 22 – Entrada de obras no acervo do MARGS – Gestão de Gaudêncio Fidelis	124
Gráfico 23 – Entrada de obras no acervo do MARGS – Gestão de Paulo Amaral.	125
Gráfico 24 – Entrada de obras no acervo do MARGS – Gestão de Francisco Dalcol	125
Gráfico 25 – Entrada de obras no acervo do MARGS – Gestão de Evelyn Ioschp	126
Gráfico 26 – Entrada de obras no acervo do MARGS – Gestão de Mírian Avruch	126
Gráfico 27 – Entrada de obras no acervo do MARGS – Gestão de Romanita Disconzi	127

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1 UM BREVE PANORAMA DA PRODUÇÃO DE ARTISTAS MULHERES NA HISTÓRIA DA ARTE	26
1.1 Perspectivas diferentes para a construção de uma História da Arte Feminista.....	37
1.2 Os espaços das artistas mulheres na cena artística nacional: alguns apontamentos .	41
2 A MUSEOLOGIA CRÍTICA E O MUSEU DE ARTE – O CONTEXTO DO MARGS	58
2.1 Os museus de arte na contemporaneidade e o feminismo	60
2.2 A Museologia Crítica e suas premissas	73
2.3 O Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli no contexto da museologia crítica e do feminismo	86
3 UMA ANÁLISE DA PRODUÇÃO DE ARTISTAS MULHERES E SEU ESPAÇO NOS MUSEUS — ESTUDO DE CASO DA EXPOSIÇÃO <i>GOSTEM OU NÃO</i> — ARTISTAS MULHERES NO ACERVO DO MARGS	99
3.1 Contextualizando o levantamento de dados realizado no Programa Expositivo do MARGS e das obras de arte que tiveram entrada no acervo do Museu	103
3.1.1 Apresentação geral dos dados — Programa de exposições do MARGS	106
3.1.2 Apresentação geral dos dados – obras que tiveram entrada no acervo do MARGS	124
3.1.3 O espaço ocupado por artistas mulheres no MARGS de acordo com os dados levantados	129
3.2 Lembrando antecedentes — exposições anteriores realizadas pelo MARGS que abordaram a produção artística feminina	132
3.3 A exposição <i>Gostem ou não – Artistas mulheres no acervo do MARGS</i>	136
CONSIDERAÇÕES FINAIS	151
REFERÊNCIAS.....	159
APÊNDICE A – RESUMO DAS EXPOSIÇÕES LEVANTADAS (DE 1983-2022)..	168
APÊNDICE B – RESUMO DAS OBRAS QUE TIVERAM ENTRADA NO ACERVO POR PERÍODO E GESTÃO.....	170
APÊNDICE C – EVENTOS OCORRIDOS NOS PERÍODOS PESQUISADOS	172
APÊNDICE D – ENTREVISTAS COM AS CURADORAS DA EXPOSIÇÃO <i>GOSTEM OU NÃO</i> – ARTISTAS MULHERES NO ACERVO DO MARGS	177

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA SOBRE A EXPOSIÇÃO <i>GOSTEM OU NÃO</i> COM MEL FERRARI	177
TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA SOBRE A EXPOSIÇÃO <i>GOSTEM OU NÃO</i> COM NINA SANMARTIN.....	221
TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA SOBRE A EXPOSIÇÃO <i>GOSTEM OU NÃO</i> COM CRISTINA BARROS	263
APÊNDICE E – MODELO DE QUESTIONÁRIO DE PERGUNTAS ABERTAS.....	308
APÊNDICE F – MODELO DE AUTORIZAÇÃO DE ENTREVISTA	312
ANEXO I – DESCRITIVO DAS ARTISTAS QUE CONSTA NO CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO <i>GOSTEM OU NÃO</i> – ARTISTAS MULHERES NO ACERVO DO MARGS.....	313
ANEXO II – PLANTAS BAIXAS DO MARGS.....	323

INTRODUÇÃO

Partindo de uma inquietação pessoal frente à produção de artistas mulheres e o papel dos museus junto a essa produção, esta pesquisa teve o seu cerne decidido ainda antes da entrada no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Pairava sobre o processo de realização dessa pesquisa a interrogação de onde e como estavam (e estão) as mulheres dentro dos museus. Quando olhamos para os museus de artes, seja como visitante ou como um trabalhador dessa instituição, temos a chance de observar os recortes e as propostas curatoriais, as escolhas das obras, os discursos proferidos ou mesmo os questionamentos e problemas levantados nas exposições. Da mesma forma, sendo uma profissional museal, acompanhar e fazer parte dos diversos processos institucionais e administrativos, documentar e pesquisar acervos, elaborar e realizar exposições e mostras, ou ainda produzir uma programação educativa-cultural possibilita que o olhar para a museografia, bem como para os processos museológicos tomem outras dimensões.

Essa outra dimensão diz respeito à produção de artistas mulheres e a como os museus tem se colocado institucionalmente diante dessa produção. Ao falarmos em colocar-se institucionalmente, do posicionamento do museu, referimo-nos a alguns questionamentos, tais quais: como a mulher tem sido considerada na formação do acervo dos museus; de que forma o acervo que já compõe a instituição está representando a mulher – e se represente, quais mulheres representa; quais discursos curatoriais estão sendo feitos sobre as artistas mulheres e suas produções; com que viés teórico estão sendo realizadas as pesquisas deste acervo; se o plano museológico do museu contempla algum programa ou projeto específico para a produção de artistas mulheres; entre outros. Mas não apenas focar na produção intelectual e simbólica acerca da produção artística das mulheres, mas enxergá-las como as profissionais que são: ou seja, pensar quais cargos elas vêm ocupando, que atividades vêm desenvolvendo no museu, se possuem poder decisório ou eminentemente técnico.

Ao circular pelos museus de arte, tanto de Porto Alegre quanto do centro do Brasil (São Paulo e Rio de Janeiro especialmente), vemos dois movimentos distintos: um primeiro movimento que diz respeito à repetição, ou seja, repete-se o discurso de apagamento e silenciamento da produção artística de mulheres por elas,

supostamente, não possuírem uma produção consistente, brilhante ou genial ao longo da história que fosse digna de nota ou salvaguarda; e um segundo movimento que fala justamente o contrário: que artistas mulheres de excelentíssima qualidade sempre existiram, mas em função de todo um sistema social e cultural, que acabava sendo abraçado e reproduzido pelo próprio sistema da arte, resultaram nessa ideia errônea de que mulheres artistas não existiam, e as poucas que existiram eram exceções pela qualidade do trabalho quando comparadas com seus pares, os artistas homens.

A História, inclusive durante a sua construção enquanto disciplina, tomou como base de referência o homem universal. No entanto, o dito homem universal de nada tinha de universal, visto que era branco, cisgênero, heterossexual, europeu, nobre/aristocrata/burguês e católico. Ou seja, os parâmetros e padrões para a construção da própria História foram excludentes ao desconsiderar o diferente, ou, no caso da mulher, o que se reconheceu por muito tempo, como o seu oposto. Esse modo de ver o mundo, esse modelo de pensar a história (e também a ciência, a cultura) acabou por pautar grande parte da lógica ocidental moderna, o que também não foi diferente para a História da Arte.

Nesse contexto, a realidade é que os museus, como instâncias também legitimadoras dos discursos sociais, culturais e artísticos, acabaram por corroborar com a ideia de que os grandes artistas foram apenas homens, ignorando que historicamente e socialmente sempre tiveram uma série de privilégios apenas por serem homens. Numa cultura abertamente patriarcal, ser homem era exatamente tudo o que se poderia ser em potência simbólica e poder.

É sabido que, durante a história dos museus, ela se estabelece como uma instituição essencialmente nacionalista, positivista, cientificista, seguindo a lógica de uma época em que catalogar o conhecimento, em que ser um instrumento de ensino e de unidade social na busca pela construção de identidade acabou por contribuir para a formação de uma única narrativa com viés androcêntrico (e também falocêntrico), desconsiderando todo o restante.

Mesmo que nos encontremos no século XXI e que a Escola dos Annales, ainda no século XX, propusesse outras formas de olharmos e construirmos a historiografia, ainda percebemos a ausência das mulheres nos museus — em acervos, exposições, políticas, cargos decisórios, etc. E é justamente nesse incômodo da ausência que nasce esta pesquisa.

Dentro do cenário cultural gaúcho passei a me perguntar: como os museus de arte têm se posicionado diante da produção de artistas mulheres? Os museus de arte vêm corroborando o discurso de que não existiram grandes mulheres artistas ou eles têm tentado romper com essa construção narrativa, dando protagonismo e verdadeiro espaço para as mulheres em seus acervos, em suas exposições, na instituição de modo geral?

Diante desses problemas, o objetivo geral desta pesquisa passou a ser compreender como os museus de arte têm lidado com as pautas relacionadas a gênero e feminismo em relação à produção de artistas mulheres através das exposições que têm realizado.

Para atingir o objetivo geral, foram propostos os seguintes objetivos específicos:

- i. descrever o contexto histórico, mas também cultural e social que as mulheres que desejassem ser artistas encontravam no contexto das artes;
- ii. descrever o contexto museal em relação a gênero e feminismo;
- iii. analisar os dados colhidos sobre o programa expositivo do MARGS e das obras que tiveram entrada em seu acervo;
- iv. propor uma relação entre museologia e gênero através dos preceitos da Museologia Crítica, utilizando como *case* de estudo a exposição *Gostem ou Não – artistas mulheres no acervo do MARGS*.

Para dar conta dos objetivos, analisou-se então o Programa Expositivo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS) nos períodos de 1983 a 1991, de 1995 a 1996, e posteriormente de 2011 a 2022. A escolha do MARGS se deu por ele ser um museu de arte do Estado, vinculado à Secretaria de Cultura do Estado do Rio Grande do Sul, portanto sendo o órgão de memória oficial no que diz respeito a pesquisas, salvaguarda e comunicação das artes visuais produzidas no Estado. Os períodos de 1983 a 1991 e de 1995 a 1996 foram escolhidos por apresentarem diretoras mulheres, e intenciona-se saber se o fator gênero pode ter feito alguma diferença diante da produção de artistas mulheres. Já o período de 2011 a 2022 também foi escolhido por apresentar exposições sobre a produção de artistas mulheres com abordagem feminista. Os dois períodos escolhidos, em perspectiva, também possibilitam uma comparação de dois momentos diferentes das exposições

realizadas no MARGS, o que pode proporcionar um panorama informacional temporal mais rico.

Para complementar a análise do Programa Expositivo realizado pelo/no MARGS foram analisadas, durante o período pesquisado, o quantitativo de obras de artistas mulheres que tiveram entrada no acervo do museu. A escolha de levantar essas informações se deu pelo fato de que não há como estudar um programa expositivo sem olharmos as possibilidades artísticas que irão compor essa exposição. Uma exposição só se mostra consistente quando a pesquisa do acervo estiver em consonância com a proposta curatorial explorando ao máximo todas as possibilidades que o processo de musealização dá aos objetos que irão compor o espaço expositivo.

Nesse sentido, sabendo da importância que as exposições assumem, tanto por serem o ponto de convergência entre museu e visitante, quanto por passarem a ser referência de informação — e, algumas vezes, até mesmo da verdade — essa pesquisa optou por analisar também a exposição *Gostem ou Não — Artistas mulheres no acervo do MARGS*. Para essa análise, utilizamos as informações e os materiais que constavam no banco de dados oficial do MARGS e no catálogo da exposição, os materiais gráficos, além das entrevistas realizadas com três das quatro curadoras da exposição.

A escolha de analisar essa exposição junto do programa expositivo e da entrada de obras no acervo do MARGS se deu porque as três instâncias se complementam nessa pesquisa. Enquanto o levantamento de dados apresenta um possível panorama da postura institucional do MARGS ao longo dos períodos pesquisados, a exposição se coloca como uma instância de ação já realizada e concreta.

Essa pesquisa possui dois aportes teóricos principais, sendo eles a museologia crítica e uma abordagem feminista da história da arte, ou seja, uma história da arte feminista.

Temos diversas autoras que colaboraram de forma significativa para uma abordagem feminista da história da arte, no entanto, é necessário que destaquemos o texto ovular de Linda Nochlin de 1971, intitulado *Why have there been no great women artists?*. Foi a partir desse texto que diversas pesquisadoras, historiadoras, críticas de arte, curadoras e etc, passaram a pensar o papel e o espaço das mulheres nas artes, em especial as mulheres que desejavam ser artistas. Autoras como Germaine Greer (1971, 1979) e Griselda Pollock (1981, 2003), entre outras, passaram

a olhar para o complexo contexto cultural e social ao longo dos séculos no que tange a produção artística das mulheres e perceberam as desigualdades que estas passavam quando queriam ser artistas profissionais. As três autoras, cada uma a sua maneira, traçaram uma série de pontos relacionados à vida privada das mulheres ao longo da história que as impediram de estar no mesmo lugar e do mesmo modo no sistema das artes que os artistas homens. E não só isso: Pollock, em especial, salienta que não bastaria apenas um revisionismo da história da produção das mulheres artistas dando-lhes o devido reconhecimento e destaque, mas uma reestruturação da História da Arte enquanto disciplina para que se contasse a história da arte de maneira completa. Para a autora, não seria possível contarmos a “verdadeira” história da arte sem contarmos com a colaboração das artistas mulheres.

A Museologia Crítica, aporte teórico por parte da Teoria Museológica, é uma vertente que foca em museus de arte e as questões e problemáticas que essa instituição suscita à Museologia. As premissas da Museologia Crítica contam com uma mirada externa a instituição em vários casos, seja essa mirada realizada pelo visitante, artista ou pesquisador. Nesse sentido, artistas realizariam obras de arte e proporiam exposições, por exemplo, que apresentassem críticas à própria instituição-museu, crítica essa autorreferencial. Outro ponto interessante da Museologia Crítica é que ela propõe que o museu seja, de acordo com Jesús Pedro-Lorente (2003), um espaço aberto ao diálogo e ao verdadeiro protagonismo de minorias — neste caso, das mulheres —, visto que o museu de arte é esse ente de memória, patrimônio e produtor de discursos sobre a arte e sua história. A ideia é transformar, como sugere Carla Pedró (2003), a cultura institucional do museu para que este possa ser um espaço de embates, aberto as diferentes possibilidades de construção de discurso, de pesquisa e de curadoria, contando com a participação de quem e sobre o que se deseja fala, ou seja, contatando com a real e efetiva participação das mulheres. Não é mais suficiente expor a ausência das artistas mulheres na história e nos museus, faz-se necessário que elas participem efetivamente da construção do seu espaço e que sejam protagonistas.

Mesmo que a História da Arte Feminista e a Museologia Crítica sejam as principais vertentes pelas quais esta dissertação foi construída, existem outros referenciais significativos. Perpassaremos, por meio de revisão bibliográfica, por uma série de pesquisadoras, professoras, historiadoras e críticas da arte, museólogas e

museólogos que versam sobre a história da arte e seu caminhar para a construção de uma história da arte feminista, apresentando, com isso, um breve histórico das mulheres que desejassem ser artistas profissionais, sobre o campo museal e suas movimentações e iniciativas frente a discussão de gênero e feminismos, especialmente por meio da Museologia Crítica, além de apresentarmos um largo contexto a respeito dos museus de arte na contemporaneidade.

Em consonância com essa proposta, utilizaremos alguns outros referenciais teóricos, além das já citadas Greer e Pollock, tais como Joan Scott (1992, 1995), Felipa Vicente (2012), Linda Nochlin (1971, 1989) Patricia Mayayo (2003), Ana Paula Cavalcanti Simioni (2019), Luana Tvardoviskas (2013), Talita Trizoli (2018, 2023), Maria Lúcia B. Kern (2007), Maria Amélia Bulhões (1990, 2007), Rosane Vargas (2019, 2013), Blanca Brites (1988, 2007), entre outras, para falarmos sobre a história da arte feminista no contexto internacional e nacional, bem como sobre o contexto do feminismo e a produção de artistas mulheres ao longo dos anos.

Já no que tange à Teoria Museológica, Museologia e Gênero e a Museologia e o Feminismo, vamos passar por nomes como Marília Xavier Cury (2006), Waldisa Rússio (1990), Peter Van Mensch (1994, 1992), Ivo Maroevic (1997, 1998, 2000, 2004), Bruno Brulon (2015, 2017, 2020, 2023), Zbynek Stránský (*In BRULON*, 2015), Brenda Coccotle (2019), Ana Cristina Audebert Ramos de Oliveira e Marijara Souza Queiroz (2017, 2018), Camila Wichers (2018), Aida Rechená (2011), Irene Vaquinhas (2014), e alguns museólogos críticos como Jesús-Pedro Lorente (2003, 2006) e Carla Padró (2003).

De acordo com Aidil Barros e Neide Lehfeld (2007), a metodologia de pesquisa corresponde a “um conjunto de procedimentos utilizados para obtenção do conhecimento”. Como dito anteriormente, optamos por fazer uma análise do Programa Expositivo do MARGS entre os anos de 1983 a 1991, de 1995 a 1996, e posteriormente de 2011 a 2022, sendo esta análise quantitativa e qualitativa. O período entre 1980-1990 abrange o momento em que a instituição foi gerida por diretoras mulheres, e o período entre 2011 e 2022 foi o de gestores homens, mas que apresentaram exposições com uma abordagem feminista do acervo do MARGS e da história da arte. Nesse sentido, foram levantadas todas as exposições ocorridas nesses 20 anos de exposições para que fosse possível estabelecer um comparativo entre as gestões. Os resumos dos dados levantados encontram-se nos Apêndices A

e B. Levantar as exposições e observar suas abordagens, quais artistas participaram, quais temáticas básicas que ocorreram no programa expositivo do Museu durante o tempo definido pela pesquisa nos ofereceu clareza na construção dos discursos acerca das artistas mulheres e de sua produção.

Com o intuito de ter um panorama mais abrangente, também foram levantadas quantas obras de artistas mulheres tiveram entrada no acervo durante esses 20 anos, e de que forma essa entrada ocorreu (se doação, compra, consignação, etc). Entender quantas obras tiveram entrada no acervo do MARGS e de que maneira passaram a compor as coleções do museu nos dá uma ideia de quais discursos curatoriais e expográficos são possíveis de serem feitos sobre as mulheres artistas e sua produção.

Em ambos os casos, o levantamento tanto do programa expositivo do MARGS, quanto das obras que tiveram entrada em seu acervo no período previsto foram realizadas pelo site oficial do MARGS e seu banco de dados. No site do museu, tivemos acesso ao Acervo Artístico, organizado por ordem alfabética, e ao Acervo Documental do MARGS, que se utilizava da plataforma Tainacan.

Após o levantamento desses dados, chegamos à exposição *Gostem ou Não – artistas mulheres no acervo do MARGS*, que acabou se colocando como um *case* a ser estudado dada a maneira como a exposição nasceu, teve seu recorte curatorial feito e como foi realizada. Nesse sentido, apresentaremos a exposição como um exemplo que se alinha aos preceitos da Museologia Crítica. Para tanto além de pesquisa na base de dados, no catálogo da exposição e em seu material gráfico, também foram realizadas entrevistas semiestruturadas com perguntas abertas com três das quatro curadoras da exposição.

Para finalizar esse projeto, também utilizamos de pesquisa e revisão bibliográfica (Barros e Lehfeld, 2007), pois existem elementos teóricos das instituições museológicas, da história da arte, do feminismo, da musealização, da comunicação museológica e da expografia que interessam a essa dissertação.

Este trabalho se justifica diante da ainda insipiente discussão no meio museal sobre gênero e, conseqüentemente, feminismo. A bibliografia sobre museologia e gênero ou museologia e feminismo não é extensa, e deseja-se, com esse trabalho, colaborar para a sua ampliação, bem como para o fortalecimento de um tema tão caro às mulheres e às museólogas e profissionais de museus.

Se aproveitando da larga discussão sobre produção artística feminista e sobre uma história da arte feminista produzida no campo da arte, buscou-se estabelecer pontos de convergência com o intuito de fortalecer a museologia, o trabalho museográfico e os processos museológicos realizados nos museus de arte e no campo artístico.

Concomitante a isso, esta pesquisa tem por objetivo problematizar o papel dos museus nos constantes apagamentos e silenciamentos da produção de artistas mulheres, mirando para a comunicação expográfica dessas instituições. Analisar como os museus constroem seus discursos acerca das mulheres — através de objetos que a representem, mas que permitam que a problematizem —, possibilita que, enquanto profissionais de museus, assim como enquanto visitantes, possamos saber de que forma esses museus se comportam ou se colocam diante de pautas que são importantes para as mulheres e para a sociedade. Dar o devido reconhecimento ou destaque para a produção de artistas mulheres percorre esse mesmo caminho. Deslocar as mulheres do lugar de musas das pinturas e esculturas, colocando-as no centro da produção ou dos debates acerca da produção artística possibilita ao museu um virada feminista, colaborando assim para a construção não somente de uma história da arte feminista, como também de um fazer museológico feminista.

O presente trabalho é dividido em quatro partes, sendo composto por três capítulos e as considerações finais. No primeiro capítulo, apresentamos, de forma breve, a produção de artistas mulheres na história da arte em contexto mundial e brasileiro para, posteriormente, compreendermos a construção de uma história da arte feminista. Intenciona-se que, com essa introdução à história da arte feminista, fique mais clara sua relação com as esferas legitimadoras, em especial o museu, que apresentaremos no capítulo seguinte.

No capítulo dois, falaremos sobre as possíveis relações entre o museu de arte na contemporaneidade e o feminismo, perpassando por exposições marcantes realizadas por museus, tanto no âmbito nacional, quanto no internacional. Essas exposições trouxeram, em sua proposta curatorial, o viés feminista para abordar a produção de artistas mulheres, apresentando, por parte do campo museal, a possível relação entre museologia e feminismo. Falaremos também sobre a Museologia Crítica, aporte teórico chave desta dissertação, que propõe justamente um museu questionador e crítico frente às minorias — nesse caso, às mulheres — numa

perspectiva de protagonismo delas e de sua produção artística, com vistas a construir novas narrativas e discursos sobre artistas mulheres. Finalizaremos o segundo capítulo discorrendo sobre o MARGS, analisando-o à luz da teoria museológica — mais especificamente, a Museologia Crítica.

No último capítulo, mostraremos os dados colhidos e sua análise. Junto deles, também apresentaremos a exposição *Gostem ou Não – Artistas mulheres no acervo do MARGS* e algumas exposições que a antecedem nas quais já é possível perceber, por parte do MARGS, um desejo de entrar nas discussões sobre a produção de artistas mulheres e seu apagamento, além da disparidade de gênero na constituição dos acervos.

E, por fim, nas considerações finais, apresentaremos as conclusões a que essa pesquisa chegou, visando responder sua questão-problema inicial sobre o posicionamento instrucional dos museus de arte frente à produção de artistas mulheres.

1 UM BREVE PANORAMA DA PRODUÇÃO DE ARTISTAS MULHERES NA HISTÓRIA DA ARTE

Porque é que as mulheres puderam ser objecto de criação, mas não criadoras? Porque é que foram personagens de quadros, de romances ou de fotografias, e não pintoras, escritoras ou fotógrafas? Figuras em mármore ou em gesso, mas não escultoras? Porque é que puderam ser “artefactos culturais”, mas não participar na “produção de cultura”? E como é que tantas conseguiram subverter os limites destas dicotomias? (Vicente, 2012)

O presente capítulo tem por objetivo apresentar informações e iniciar discussões acerca da produção de artistas mulheres e como isso ficou – ou não ficou – registrado na disciplina da História da Arte. Isso implica que outras perspectivas sejam abarcadas, como a própria construção e estrutura do campo da História e da História da Arte, as percepções e influências do(s) feminismo(s) e a noção de que mulheres podem ser artistas profissionais ou artistas de igual valor que os homens, a despeito da construção e compreensão social acerca da figura da mulher e do feminino.

Mesmo que esse tema seja largamente discutido dentro do campo artístico, percebemos que os museus, em certo sentido, ainda apresentam um descompasso ao discutir sobre a desigualdade de espaços, visibilidade e reconhecimento para as mulheres – seja em acervos, pesquisas, programas expositivos e educativos, ou mesmo no exercício de cargos de poder.

No caso do MARGS, a primeira exposição que apresentava a produção de artistas mulheres ocorreu de 19/12/2011 a 18/03/2012, intitulada *O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*. De 2011 a 2022, das 229 exposições realizadas no museu, apenas três tiveram uma abordagem feminista, ou seja, apresentando obras de artistas mulheres e/ou que abordam temas de interesse feminino, de forma direta ou indireta, tais como construção do gênero, corpo, (des)igualdade de direitos, esfera privado x público, violência, sexo/sexualidade, trabalho, maternidade, família, entre outros. Ou seja, mesmo que hoje se produzam pesquisas no âmbito acadêmico – especialmente nos campos artísticos, histórico e sociológico – ainda parecem existir algumas dificuldades por parte dos museus em apresentar um posicionamento feminista em suas abordagens discursivas e em sua gestão.

Em seu texto de 1992, *História das Mulheres*, a pesquisadora Joan Scott alerta para o fato de que um dos problemas na construção da História enquanto disciplina é

que sua estrutura, por muitos anos, se pretendeu uma História Universal, ou seja, que daria conta de narrar os grandes acontecimentos, fatos e momentos a partir da ação e atuação de grandes homens, governos e nações. Com isso, a História com “H” maiúsculo apresentava apenas um lado: o dos vencedores, dando espaço apenas para a História da Humanidade, desconsiderando, basicamente, tudo o que não fossem vitórias honrosas e gloriosas no/do Ocidente, comumente em território europeu, encabeçado por homens brancos com posses e/ou poder aquisitivo, geralmente ocupando cargos de poder político, religioso ou comercial. Lembremos que, em tal contexto, as autorias, bem como as obras mais lidas, eram de historiadores homens.

O início do século XX trouxe consigo uma série de modificações na percepção da historiografia por meio da Escola dos Annales, do surgimento da História Social e da Micro-História. Em todos esses casos, houve uma ruptura com a construção histórica universal, buscando outras formas de se pesquisar a história. Houve uma modificação não apenas da perspectiva de abordagem, mas das próprias fontes de pesquisa. Da mesma forma, deixou-se de lado a narrativa do vencedor e ouviu-se o vencido, o trabalhador, a mulher; passou-se a pesquisar os ritos, os mitos, os guetos, as relações de trabalho e de produção, os pobres, os grupos pretensamente ignorados na “História da Humanidade”, essa história universal que nunca tratou os “homens” da mesma maneira.

Reivindicar a importância das mulheres na história significa, necessariamente, ir contra as definições de história e seus agentes já estabelecidos como “verdadeiros”, ou pelo menos, como reflexões cuidadosas sobre o que aconteceu ou teve importância no passado. [...] Questionar a prioridade dada a “história do homem”, em oposição a “história da mulher”, ou, por exemplo, a história do homem branco em relação a qualquer raça, expõe de forma clara a hierarquia que se construiu, assim como desafia repensar o objeto da história - o Homem Universal. (Scott, 1992, p. 78).

Na História da Arte, vemos também essa pretensão homogeneizante dos acontecimentos e personagens ao longo do tempo, privilegiando também os homens. Diversas pesquisadoras, professoras e artistas (Trizoli, Simioni, Tvardovskas, Nochlin, Dickinson, Pollock, Mayayo, Greer, entre outras), em diferentes momentos de suas trajetórias, se depararam com a falta de informações ou a suposta “não presença ou participação” de artistas mulheres na História da Arte.

A historiadora da arte Felipa Vicente (2012) comenta que a percepção dos apagamentos da produção de artistas mulheres no campo da arte “é a consciencialização dos processos ideológicos das diversas matrizes da História da Arte” (Vicente, 2012, p. 16).

A História da Arte não é uma ardósia na qual as práticas artísticas se vão inscrevendo como um processo natural, como a terra que fica molhada depois da chuva. É uma laboriosa teia de inscrições, nas quais a academia, as instituições de produção e divulgação artísticas, a crítica e, enfim, todos os processos de *gate keeping* do mundo da arte desempenham um papel que resulta em discursos sobre o que é, ou não, arte, sobre o que é, ou não, boa arte – e sobre o que é a própria História da Arte. Se a História da Arte é, num determinado momento, a história do espírito, ou a história da forma, ou a história dos estilos, ou do estilo, ou das transformações, ou das rupturas, implica diferentes narrativas e processos de construção. (Vicente, 2012, p. 16).

A arte já existia antes da História da Arte vir a se designar como tal. Somente a História da Arte, enquanto disciplina organizada, é que veio definir o que ela seria e o que e como se poderia falar dela. Dessa maneira, uma História da Arte europeia, com raízes em textos como os de Vasari no século XVI, é indissociável da consolidação de uma série de conceitos que se tornaram intrínsecos à disciplina, tais como qualidade, originalidade, genialidade, sucessão cronológica de estilos e movimentos, hierarquias de formatos e materiais ou geografias artísticas (Vicente, 2012). Diante desses conceitos, podemos observar o que estava implícito em todos eles – tão presente que nem precisaria nomear, afirma a pesquisadora Felipa –, que é a masculinidade da/na criação artística. As mulheres artistas “constituíam a exceção à norma” (Vicente, 2012, p. 22).

É no artigo da historiadora da arte Linda Nochlin, de 1971, intitulado *Why have there been no great women artists?*, publicado pela ArtNews, que temos o grande *start* da discussão sobre a produção de mulheres artistas e sua ausência na história da arte. Foi este artigo “que inaugurou todo um campo de pesquisa e crítica sobre o sistema das artes e suas relações com as problemáticas de gênero” (Trizoli, 2018, p. 19).

Vale salientar que o contexto social da época — entre as décadas de 1960 e 1970 — vinha testemunhando uma série de movimentações no mundo, como o Maio de 68 na França e as manifestações por direitos civis nos Estados Unidos, movimentos nos quais as discussões sobre gênero, raça e classe ocupavam lugar de destaque. Nessa perspectiva, o feminismo como movimento universal

é reconhecido como uma revolução político-cultural que é produto da modernidade e do progresso da humanidade; um movimento produzido, desenvolvido e liderado pelas mulheres, cujas primeiras eclosões ocorrem na Europa [...], e ressurgem com fôlego renovado em meados do século 20 nos Estados Unidos (potência imperial máxima), para, depois, se expandir pelo restante do mundo não ocidental. Essa revolução cultural é entendida como desejável e necessária para o bem de todas “as mulheres”, dado o sistema universal de dominação e visto que ainda há grandes regiões no mundo em que esse processo não começou [...] (Miñoso, 2020, p.4).

No artigo mencionado, Nochlin, que é especialista em século XIX, dissecou as estruturas formadoras do meio artístico, apresentando o perfil socioeconômico das artistas, suas relações pessoais, suas possibilidades de formação e de trânsito no circuito artístico, considerando então toda a especificidade dos casos femininos, sua condição de excepcionalidade em um meio pautado por “gênios” (com suas ações inovadoras e abruptas), deixando de modo evidente que o problema “não reside em alguma misteriosa condição existencial feminina, ou negra, ou latina, ou asiática, para a exclusão desses sujeitos no grande cânone das artes, mas sim o próprio jogo operativo desse cânone” (Trizoli, 2018, p. 19).

Se não encontramos uma bibliografia que relate equivalências femininas a Michelangelo, Rembrandt ou Picasso — afirma Nochlin — não é porque as mulheres careciam de talento artístico, e sim porque, ao longo da história, todo um conjunto de fatores institucionais e sociais impediram que esse talento se desenvolvesse livremente. Nochlin segue questionando: e se Pablo Picasso tivesse sido uma mulher? Seu pai teria lhe estimulado e apoiado? (Mayayo, 2003).

A pesquisadora afirma, no artigo, que é necessário acabar com o mito romântico do artista como uma espécie de gênio autossuficiente que dá liberdade à sua singularidade, pois a criação artística se inscreve num quadro institucional que preexiste ao sujeito que cria, um quadro definido pelos sistemas de ensino, pela estrutura de mecenato, pelos discursos críticos dominantes, etc.

Para ilustrar esse ponto, Linda Nochlin analisa o problema de acesso das mulheres artistas ao estudo do nu. Desde o Renascimento até o século XIX, o desenho do corpo humano nu constituía uma parte fundamental na formação de qualquer artista, pois os estudantes passavam muitas horas copiando não somente moldes de gesso de estátuas antigas e famosas, mas também modelos de carne e osso. Enquanto em oficinas e academias privadas os artistas homens utilizavam com frequência modelos femininos, na maioria das escolas públicas, o desenho de nu feminino esteve proibido até meados de 1850. Nesse contexto, mais complicado ainda

era a situação de artistas mulheres, que eram proibidas de frequentar aulas com modelos nus, fossem eles femininos ou masculinos, até o final do século XIX — com poucas exceções, como as academias que eram pagas (Mayayo, 2003).

A pesquisadora Patricia Mayayo (2003) afirma que, a partir do artigo *Why have there been no great women artists?*, abriu-se uma nova frente de investigação que possibilitaria comprovar a existência de artistas mulheres de talento, contrariando, assim, o que sustentava a história da arte tradicional. A autora alega que, ao longo dos anos 1970, “empezaron a florecer toda una serie de estudios (monografias, diccionarios de artistas, catálogos razonados...), destinados a rescatar del olvido y a sacar a la luz la obra de las mujeres artistas del pasado” (Mayayo, 2003, p. 25).

Ou seja, a presença das mulheres artistas que haviam, sistematicamente, sido silenciadas nos livros de História da Arte e nos grandes museus e exposições passaram a ter a sua história contada, e como afirma a pesquisadora Felipa Vicente (2012), as artistas mulheres desconhecidas do passado que não existiam, passaram (e seguirão passando) a existir, pois artistas conhecidos são aqueles cuja obra é exposta, comentada, debatida, criticada, mais tarde inventariada, reexposta e reavaliada.

Vale registrar que, além das diversas publicações que começaram a ser feitas, também houve a marcante exposição *Women Artists: 1550-1950*, curada por Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris no Los Angeles Country Museum, entre dezembro de 1976 e março de 1977. A exposição se propunha, de acordo com o prefácio do catálogo, a “dar mayor difusión a los logros de algunas excelentes mujeres artistas cuya obra há sido ignorada debido a su sexo.” (Mayayo, 2003, p. 26).

Tendo o artigo de Nochlin dado o pontapé inicial à discussão sobre a ausência de artistas mulheres na História da Arte, faz-se necessário passar por alguns momentos históricos e contextos sociais que balizam muito esse apagamento.

Um deles é o Renascimento Italiano, no século XV, em que vemos acontecer uma transformação radical na valorização social da figura do artista. Se anteriormente os artesãos eram fiéis servidores das normas e dos ideais de sua oficina, agora, o então artista começa a reivindicar, a partir do *Quattrocento*, que pintura, escultura e arquitetura deixem de ser vistas como ofícios mecânicos para adquirir o *status* de artes liberais — ou seja, atividades intelectuais dignas de um cavalheiro. Ao mesmo tempo em que o artista se libertava progressivamente da tutela das guildas, vai se

configurando, nesse cenário, a imagem do criador como a entendemos no sentido moderno (Mayayo, 2003).

[...] es en el siglo XVI, como se refleja em el célebre compendio de biografias de artistas de Giorgio Vasari (*Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tempos*, publicado por primera vez em 1550), **cuando surgen toda uma serie de nociones (genealidad, creatividad, excentricidade, etc)** que aún hoy em día aparecen asociadas a la visión tópica de la creación. (Mayayo, 2003, p. 28, grifo nosso).

Essa mudança e esse processo de consolidação de uma nova posição social do artista veio acompanhada também de uma mudança de atitude, pelo menos por parte das classes mais privilegiadas, em relação à educação das mulheres. Escrito em 1528 por Baldassare Castiglione, *O Cortesão* foi um tratado que retratava o cortesão ideal. Apesar de haver um capítulo inteiro dedicado às cortesãs, as virtudes e o comportamento diferiam muito sensivelmente entre mulheres e homens, ou seja, ambos deveriam ter refinada educação, habilidade para pintura, desenho, música, poesia e de conversação. Mesmo que não fosse de todo estranho para muitas mulheres as técnicas artísticas, a historiadora Patricia Mayayo (2003) afirma que, apesar de algumas exceções, grande parte das mulheres artistas dos séculos XVI e XVII vinha de famílias de pintores, o que propiciava o acesso a uma formação gratuita, além de que tinham, a sua disposição, telas, pigmentos e outros materiais que, em outro contexto, seriam muito difíceis de conseguir.

Com o fim do século XVII e início do XVIII, deu-se outra mudança na percepção, na imagem e no *status* do artista. Nesse período surgem as Academias, que rompem com o ensino artesanal das oficinas, propondo-se a ser um centro de formação (prática e teórica) e um espaço de exibição pública, consolidando, dessa forma, ainda mais a posição social e intelectual do artista. Em relação às mulheres que tinham interesse em frequentar as aulas, inicialmente, as Academias agiram de forma contraditória, pois ao longo dos séculos XVII e XVIII, algumas artistas foram aceitas, mas não gozavam dos mesmos direitos que os alunos homens, como participar das reuniões de turma, como já dito anteriormente, não tinham acesso às sessões de desenho nu, e não podiam concorrer às premiações (Mayayo, 2003).

Mesmo que em condições desiguais, as poucas artistas que conseguiram fazer parte das Academias eram frequentemente consideradas uma “exceção prodigiosa” entre as mulheres (dentro do seu gênero, como seria possível uma mulher realizar

uma obra de arte tão “boa?”), isso quando não avaliavam a “beleza”, a “distinção” ou a “modéstia” da própria artista ao invés do seu trabalho. Tendia-se a olhar o trabalho dessas artistas buscando uma “sensibilidade feminina”, ou seja, uma delicadeza nos traços, o uso de cores e formas brandas e suaves.

Diferente do que se poderia esperar, a Revolução Francesa apresentou condições adversas às artistas da época. Mayayo (2023, p. 37), comenta que um bom exemplo é que “[...] la Société Populaire et Républicaine des Arts, fundada en 1793, decidiese categoricamente cerrar sus puertas a las mujeres com el argumento de que éstas eran ‘diferentes de los hombres en todos los aspectos’” (Nochlin *apud* Sutherland Harris, 1976). Nochlin comenta que essa negativa pode ter se dado pela crescente proeminência expositiva que as pintoras passaram a ter nos Salões, onde, na última década do século XVIII e princípios do XIX, houve um aumento considerável de suas participações.

De acordo com Mayayo (2003), ao longo do século XIX, algumas mulheres artistas começaram a produzir gêneros pictóricos considerados até então masculinos — como o histórico, por exemplo. No entanto, na época, particularmente na Inglaterra Vitoriana, quando se consolida o ideal burguês, se consolida também um ideal burguês de feminilidade. As características de uma mulher deveriam compreender a modéstia e o recato, mantendo-se reclusa na atmosfera familiar.

Paradoxalmente, no mesmo período, se fortalece a chamada doutrina das esferas separadas. Como vinha crescendo o número de mulheres artistas, durante o reinado da Rainha Vitória, acabou-se por separar a produção artística feminina da produção artística masculina. Nesse momento, deu-se início à produção dos primeiros textos sobre mulheres no mundo artístico, caracterizando esse grupo de artistas de maneira homogênea em função do seu sexo e apresentando oficialmente a ideia de uma “arte feminina”. Essa divisão apresentava a produção das artistas mulheres como graciosa, delicada e, na maior parte das vezes, amadora, limitando sua produção ao universo doméstico. Mayayo (2003, p. 41) afirma que

No es de extrañar que las mujeres artistas de la época encontraram dificultades a la hora de labrarse una identidad profesional: ninguna de las dos imagines prevalentes del artista (el *gentleman* profesional y el *outsider* bohemio) parecían ser compatibles con las definiciones Vitorianas de la mujer “respectable”, esto es, domesticada, decorativa y maternal.

Ou seja, o movimento que se percebe é que, durante o século XIX, as mulheres foram sistematicamente excluídas das escolas públicas e das organizações profissionais.

Quizá lo que se escondia detrás de todas estas discusiones,[...] era el temor de que el arte en su conjunto perdiera parte de su sacrosanto prestigio. Si éste no era ya el reducto de los seres más evolucionados, ¿cómo podría seguir siendo considerado como lá encarnación de las más nobles aspiraciones humanas? “Lo que se ponía en entredicho com la entrada de las mujeres [en L’Ecole] [...], era la capacidade del grand art, que ya estaba siendo atacado desde vários flancos, para preservar el mito de su própria importância y su estatus como baluarte de los valores tradicionales, em um momento em que se veia amenazando por el surgimento de las nacientes vanguardias. Las mujeres no sólo podían alterar a infraestructura organizativa [de la escuela] y el bienestar de los estudiantes, sino poner de manifesto que la tradición académica no era más elevada que cualquier outro tipo de formación o práctica profesional. Si las mujeres eran capaces de “dominarlo”, el legado académico, ya en sus últimos estertores, se vería completamente destronado y com él la esperanza de regeneración de la cultura francesa. (Garb *apud* Mayayo, 2003, p.43).

Ao perpassarmos de forma breve por esses contextos históricos, fica claro que a marginalização relegada à produção artística das mulheres, grosso modo, pode ser compreendida por duas vertentes principais: a primeira diz respeito às condicionantes socioculturais que afetaram especificamente as artistas mulheres, pois independentemente do contexto em que elas estivessem inseridas, ser ou não ser uma artista é algo condicionado à sua identidade enquanto mulher. Nascer mulher sempre foi um entrave para ser artista — seja em função do pouco ou quase nenhum acesso ao ensino artístico; seja pela pouca mobilidade ou possibilidade de realizar viagens; seja pela família e pelo peso das responsabilidades domésticas. A segunda vertente diz respeito ao lugar marginal ocupado pelas artistas mulheres e a exclusão da própria história, sobretudo durante os séculos XIX e XX. A exclusão, para Felipa Vicente (2012), se dá tanto em relação à perspectiva da história vivida, quando da história contada.

A pesquisadora ainda comenta que as mulheres artistas teriam se tornado quase um objeto “arqueológico” que só nas últimas décadas começou a ser “escavado” de modo consciente pela historiografia da arte, em parte por se utilizar de uma abordagem feminista. Mesmo que no século XIX tenham sido escritos vários livros sobre mulheres artistas, foi somente na década de 1970 que diferentes disciplinas incorporaram uma perspectiva feminista, permitindo “descobrir” novos objetos de estudo que até então permaneciam invisíveis (Vicente, 2012).

A década de 1970 merece uma atenção especial justamente por ser o momento cronológico em que a “história” começa a estudar a “arte” feita por mulheres, o que é diferente de olhar para o momento histórico em que a arte de artistas mulheres estava sendo produzida em si. A referida década chama nossa atenção para a “história da história da arte”, ou seja, para a maneira como esse conhecimento acaba por ser indissociável do tempo e do espaço em que é formado.

Com esse grande contingente de pesquisas sobre a produção de artistas mulheres a partir da referida década, houve, de acordo com Vicente (2012), um debate inicial a respeito da ausência de textos e obras sobre as quais seria possível realizar o trabalho. A pesquisadora comenta que “[...] antes da análise do objeto de estudo havia, simplesmente, que encontrá-lo” (Vicente, 2012, p. 37), ou seja, para além de já ter que lidar com a invisibilidade histórica das mulheres na arte — encontrar e identificar as obras e os discursos sobre as mesmas —, era preciso encontrar a arte feita por elas para então fazer a história. Por não serem consideradas historicamente, a obra de arte produzida por mulheres foi “menos preservada, menos restaurada, menos catalogada, menos descrita, menos exposta em lugares públicos, menos vendida (ou, quando vendida, a um preço menor) ou menos comprada por colecionadores, pelo Estado ou por museus” (Vicente, 2012, p. 37).

Esta desqualificação da produção artística feminina podia estar presente logo a partir do momento de sua produção ou era, como veremos em numerosos exemplos, uma atitude posterior [...]. Existem vários casos de mulheres artistas do século XVI ao século XIX, que, em vida, tiveram tudo aquilo que se considera essencial para a consolidação de uma carreira artística — apreciações positivas, encomendas, comissões nacionais e internacionais, valores elevados de venda, medalhas ou prêmios oficiais e reconhecimento entre os pares — e que, mais tarde, a história se encarregou de silenciar (Vicente, 2012, p. 37-38).

Além disso, não foi apenas no campo da pesquisa que se buscou a produção artística feminina, mas também no das artes. Pela primeira vez, de uma forma consciente e sistemática, a própria arte foi usada pelas mulheres artistas como testemunho de ideias feministas¹. No século XIX, as artistas já vinham empreendendo

¹ Algumas obras, artistas e iniciativas que exemplificam essa afirmação são: obra de Judy Chicago, hoje exposta na *Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art*, uma ala do *Brooklyn Museum* em Nova Iorque dedicada somente à arte feminista; a artista Mary Beth Edelson, que também durante este período, combinou a prática artística de caráter feminista com o ativismo político de associações como a *Woman Art Coalition (WAC)* em Nova Iorque; o surgimento na Califórnia de dois programas de ensino artístico dedicados à reflexão e à prática de uma arte feminista — *Fresno State College* e *California Institute of the Arts* foram projetos inovadores que introduziram a perspectiva das mulheres na arte e

ações para acabar com as discriminações que viviam e para modificar a qualificação de suas carreiras, porém não usavam a arte em si para isso. Apesar do já existente flerte com as questões de gênero nos trabalhos artísticos, a denominação “arte feminista” nos anos 1970, foi, de acordo com Vicente (2012, p. 45), “extremamente original e inovadora, adjetivos que a história da arte tanto valoriza, mas que neste caso, preferiu ignorar”. Ainda hoje, segundo a historiadora da arte, a contribuição da arte feminista à arte contemporânea continua a ser analisada por uma “história da arte feminista”, sem fazer parte integrante dos programas de ensino universitários ou dos livros onde são construídos os cânones do século XX.

Devemos destacar, entre as ações empreendidas para repensar o campo artístico por um viés não somente da produção artística de mulheres, mas também feminista, as ações do grupo *Guerrilla Girls*², em meados da década de 1980. Responsável por intervenções artísticas com teor altamente crítico e político, sendo reconhecidas mundialmente pelo seu ativismo feminista (e em vários momentos, antirracista) no campo das artes, o *Guerrilla Girls* é um grupo de mulheres anônimas que usam máscaras de gorilas que, através de linguagem panfletária e em tom de denúncia, por meio de cartazes e lambe-lambes pelas ruas, divulgam dados, informações e críticas, na maioria das vezes recheadas de sarcasmo e ironia, denunciando os preconceitos de gênero, étnicos e a corrupção no mundo da arte. Sua primeira aparição foi em maio de 1985, momento em que o grupo espalhou por Soho, bairro nova-iorquino, cartazes que denunciavam a falta de artistas mulheres numa exposição promovida pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), intitulada *An international survey of recent painting and sculpture*. Na ocasião, a exposição propunha, enquanto recorte curatorial, apresentar o que de mais importante estava sendo feito na pintura e na escultura nacional e internacional. Dos 169 artistas presentes, apenas 13 eram mulheres (Vicente, 2012).

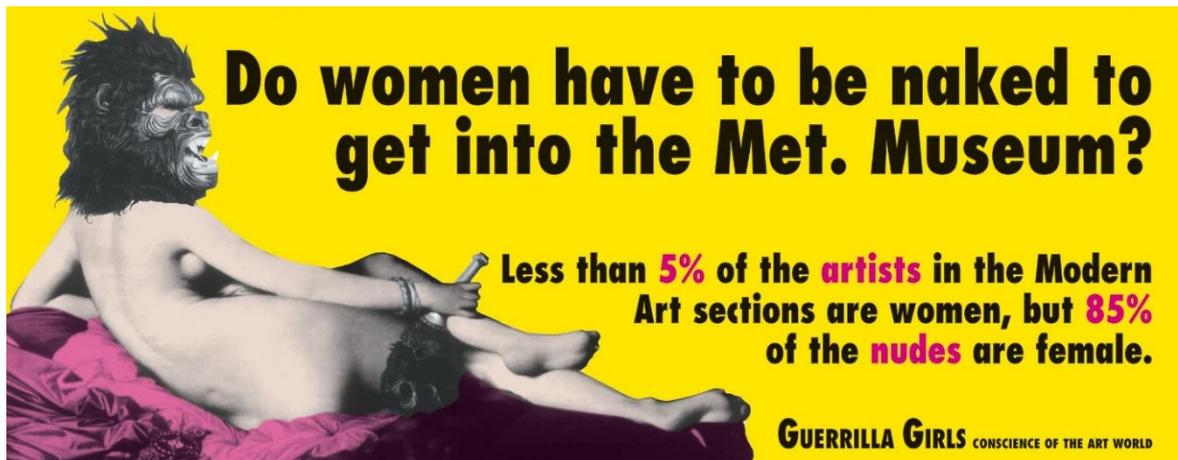
incentivaram que a prática artística fosse o resultado de uma reflexão sobre a experiência de ser mulher, se apropriando, com isso, de temas como inversão de estereótipos, a busca pela redefinição do erótico, do materno, do feminino, do político e do pessoal por meio da exploração dos próprios materiais de que é feita a arte, tanto a materialidade em si, como conceitualmente; projeto *Womanhouse*, no qual cada artista interveio num dos quartos de uma casa alugada em Beverly Hills; além da promoção do diálogo de grupos de mulheres em que se discutiam abertamente as experiências individuais de se ser mulher e se realizavam trabalhos coletivos. De modo geral, as artistas que participaram dessas diversas iniciativas recorreram a uma multiplicidade de meios de expressão como instalações, performances, peças de teatro, colagens, vídeos, uso de técnicas tradicionalmente femininas, como o bordado, entre outras (Vicente, 2012, p. 41, 44 e 47).

² Para conhecer mais sobre o *Guerrilla Girls*, acesse www.guerrillagirls.com.

Atuando ainda nos dias de hoje, de acordo com seu site oficial, o *Guerrilla Girls* já levou sua arte panfletária para diversos museus, tais como *Tate Modern* e *Whitechapel Gallery* em Londres, na Bienal de Veneza, no Museu do Van Gogh em Amsterdã, o Museu de História Militar da cidade de Dresden na Alemanha, Art Basal em Hong Kong, o Museu de Arte de São Paulo, entre muitos outros lugares.

Um dos seus trabalhos mais famosos é o cartaz abaixo:

Figura 1 – Cartaz produzido pelas Guerrilla Girls



Fonte: site oficial das Guerrilla Girls.

Figura 2 – Cartaz produzido pelo Guerrilla Girls em sua exposição realizada no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP)



Fonte: site oficial do MASP. Nota: a exposição ocorreu entre o dia 29 de setembro de 2017 e 14 de fevereiro de 2018, intitulada “Guerrilla Girls: gráfica, 1985-2017”.

No decorrer desta pesquisa, voltaremos a falar de exposições que são marcantes nas trajetórias da construção de um olhar feminista para os discursos expositivos.

Parte deste projeto tem como interesse pensar o posicionamento dos museus frente à produção de artistas mulheres, e uma exposição como a das *Guerrilla Girls*, que ocorreu no MASP, podem apontar para uma movimentação por parte do campo museal em tratar do tema.

1.1 PERSPECTIVAS DIFERENTES PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA HISTÓRIA DA ARTE FEMINISTA

Até aqui, percebemos que a década de 1970 é o marco inicial na recuperação histórica da produção de artistas mulheres. Nas décadas seguintes, nos anos 1980 e 1990, seguiu-se com a realização de exposições, publicações de livros e catálogos, pesquisas, biografias e criação de grupos de estudos, disciplinas, departamentos ou especializações (*lato e strictu sensu*) em universidades, e também com artistas mulheres realizando seu trabalho apropriando-se do feminismo, usando das mais diversas linguagens e técnicas. Essas décadas nos apresentam a um certo “despertar” do campo da arte e de suas instituições para a questão, seja por forçosa resposta ao posicionamento das artistas mulheres, seja por uma tomada de consciência real do apagamento e silenciamento da produção de artistas mulheres. No entanto, esse “despertar” tem sido efetivo o suficiente? Como o campo da arte tem lidado com essa profícua produção de conteúdo sobre artistas mulheres? Perguntas como essas encontram eco nas reflexões e questionamentos de pesquisadoras e historiadoras da arte, como, por exemplo, Linda Nochlin e Griselda Pollock.

Como comentado anteriormente e reforçado por Whitney Chadwick (1988), a recuperação da obra de mulheres artistas apresenta dois grandes problemas. O primeiro é de ordem puramente documental, pois para a autora muitas obras estão ou seguiriam relegadas às reservas técnicas dos museus, a colecionadores e a demais instituições, o que dificultaria seu estudo e avaliação. O segundo problema está ligado à materialidade dos trabalhos que, muitas vezes, tem carências técnicas. Sendo assim, sua materialidade deteriora com muita facilidade, se perdendo para sempre. Ambas condicionantes se dão pelos fatores já citados anteriormente, como o acesso a bons pigmentos, materiais e a uma adequada aplicação de técnicas para realizar

uma pintura ou fazer uma escultura; o descaso com as obras realizadas por mulheres pelo fato de serem diminuídas em função do gênero e outras diversas condicionantes sociais e culturais. Então a base do que seria a construção de qualquer discurso historiográfico para a arte, ou seja, a obra, não tem o mesmo alcance, seja pela sua inexistência ou pela precariedade.

Quando retomamos a exposição realizada por Nochlin e Sutherland Harris, *Woman Artists: 1550-1950*, observamos que a construção de seu discurso curatorial seguia uma lógica “tradicional”, pois contém ordenamento cronológico, procedência, o nome da obra e da artista, sua data de nascimento e nacionalidade, apresentando a cada uma das artistas com dados biográficos, os momentos mais importantes e marcantes de sua trajetória profissional, um breve comentário sobre a obra em exposição — questões de estilo, atribuição, etc — e alguma indicação acerca da possível influência que a artista pode ter exercido em futuras gerações de pintoras. Em outras palavras, afirma Mayayo (2003, p. 48), a exposição *Women Artists* “se basaba en los mismos parámetros de evaluación (parámetros de autoria, de calidad o de influencia) que el discurso histórico-artístico establecido”. As curadoras assumiram o tom de que as artistas expostas alcançaram grande êxito por terem sido “valentes pioneiras” ou “heroínas audazes” que “lutavam incansavelmente em seu combate contra o meio hostil” que era o artístico, construindo o discurso de que a história das artistas mulheres é uma “história das exceções”. De certo modo, Nochlin e Sutherland Harris estavam reproduzindo o paradoxo de séculos antes, o qual acreditava que as artistas mulheres, ao alcançarem algum reconhecimento, nada mais eram do que uma exceção à regra do seu gênero, resumindo a história das mulheres na arte a

un proceso de lucha continua de orejuicios y barreras, que las artistas habrían continua de prejuicios y barreras, que las artistas habrían conseguido eliminando poco a poco a lo largo de los siglos para llegar, a fines de nuestra centúria, al horizonte esperanzador de una plena integración (Mayayo, 2003, p.49).

Germaine Greer, em seu livro *The Obstacle Race – The Fortunes of Women Painters and Their Work*, de 1979, no primeiro capítulo, faz uma lista do que, em sua opinião, as mulheres artistas tiveram que enfrentar ao longo dos séculos. Alguns obstáculos seriam: a própria família que já castrava a sua criatividade, fazendo com que a mulher se limitasse a imitar estilos, técnicas e métodos de trabalho da oficina

da família ou a aquela “produção artística” destinada às mulheres “cortesãs”, sendo dominada pela figura onipotente do pai ou do irmão. Havia também o obstáculo referente à devoção amorosa que deveria ter por seus maridos ou amantes, sacrificando, com isso, a sua carreira em prol do triunfo dessa relação; além disso, o falso discurso de excelência encontrado em diversos tratados de artes feitos por homens; ou ainda quando as artistas mulheres eram efusivamente elogiadas por sua beleza, graça e virtude, sem nunca considerar a possível qualidade ou beleza de suas obras; ou, ao contrário, quando eram repetidamente humilhadas por não se conformarem ao “padrão da arte” que tem a graça feminina, sendo então desconsideradas pela crítica como monstros, fenômenos antinaturais ou mulheres “masculinas”.

Greer (1979) salienta que não apenas os obstáculos externos eram problemáticos, mas especialmente as crenças limitantes internas, calcadas em um profundo e cruel sexismo criado ao longo dos séculos em muitas artistas, ou em mulheres que desejavam ser artistas. Patrícia Mayayo (2003) comenta que o livro de Greer, *The Obstacle Race* (1979), foi posterior a outro livro que apresentava uma proposição mais freudiana sobre a questão das artistas mulheres. Intitulado *The Female Eunuch*, e lançado em 1971, a obra trata sobre o fato de que a opressão do patriarcado leva as mulheres a assumirem, mesmo que inconscientemente, uma crença em sua inferioridade, vivendo desde a infância uma experiência de castração, adquirindo, com isso, um ego debilitado e machucado, que acaba por aceitar (sem se rebelar) a submissão. Ou seja, podemos dizer que, enquanto Nochlin aponta para as condicionantes externas às mulheres, Geer olha também para as internas.

Mesmo com essas duas perspectivas, interna e externa, mesmo que até aqui tenhamos visto uma abordagem que trate da produção de artistas mulheres, em certo sentido, pelas lentes das metodologias utilizadas para construir a História da Arte com “H” e “A” maiúsculos, devemos nos questionar: apresentar, conhecer essas artistas mulheres ignoradas pela história da arte é ação suficiente?

As perspectivas de Nochlin, Satherland, Greer e outras pesquisadoras e historiadoras da arte não são menos importantes ou equivocadas, pois todas são abordagens possíveis, pertinentes e marcantes para olharmos para a produção de artistas mulheres durante a história. Há de se levar em consideração que os debates e as indagações devem ter seu início, mesmo que isso signifique utilizarmos dos

mesmos valores canônicos de avaliação artística que tanto massacraram a produção artística feminina. No entanto é realmente possível olharmos para a história e produção das artistas mulheres e, em certo sentido, “colocá-las ou encaixá-las” na história da arte que temos? Podemos incluir uma história da perspectiva feminista de artistas mulheres com a estrutura historiográfica que temos hoje?

A pesquisadora e historiadora Griselda Pollock vem buscando responder a essas perguntas. Junto com Rozsika Parker, Pollock, em *Old Mistress: Women, Art and Ideology*, de 1981, discorre sobre a necessidade de ir além da inscrição do nome de mulheres artistas para conseguirmos fazer uma história da arte feminista.

Subrayar las aportaciones de las mujeres artistas para incluirlas, sin más, en el canon dominante no contribuye a poner en entredicho la jerarquía de valores en la que se basa el discurso histórico-artístico tradicional: lo que se impone es una deconstrucción radical de las bases teóricas y metodológicas sobre las que se asienta la disciplina, [...] un cambio absoluto de paradigma (Parker e Pollock, *apud* Mayayo, 2003, p. 51)

Esta afirmação contundente de Parker e Pollock não implica invalidar ou dar menos importância à recuperação do legado feminino, dado que a sua produção foi constantemente ignorada na história da arte. É muito importante refutar a mentira de que não existiram mulheres artistas de qualidade ou de que as artistas conhecidas são menores, amadoras ou menos interessantes ou importantes por serem ou possuírem traços ‘femininos’.

No entanto, para as autoras, a recuperação histórica por si só é insuficiente se não for acompanhada, ao mesmo tempo e preferencialmente, de uma desarticulação dos discursos e práticas da própria história da arte. Parker e Pollock (1981) salientam que a ausência das artistas mulheres na “velha história da arte” não seria uma mera omissão ou esquecimento, e sim a condição, por si mesma, na qual se assenta a disciplina como um todo, pois tudo o que as mulheres produziram como artistas foram medidas em função do seu gênero, por serem mulheres e pelo seu caráter feminino. O estereótipo da feminilidade, ou seja, o conceito da mulher artista funciona como o “outro” ou o “negativo” sob o qual se sustenta o privilégio masculino.

Nunca hablamos de hombres artistas o del arte de los hombres; hablamos simplemente de arte o de artistas [...]. Esta oculta prerrogativa sexual se basa en la creación de un contrapunto negativo, de un “outro”, lo femenino, que funciona como el término necesario de comparación. El arte hecho por mujeres tiene que ser mencionado, y despreciado acto seguido, precisamente

para poder seguir garantizando la previvencia de esta jerarquia (Parker e Pollock *apud* Mayayo, 2003, p. 51).

Nesse sentido, compreende-se por que não é, ou pelo menos não somente, importante resgatar a produção de mulheres esquecidas, mas se perguntar o porquê, os motivos pelos quais foram esquecidas, discriminadas, examinando em que medida a história da arte contribuiu para a construção dessa diferenciação sexual e analisar, sobretudo, como as mulheres viveram essa construção ao longo dos séculos (Parker e Pollock, 1981).

Torna-se possível, agora, compreender melhor a diferença de abordagem de Nochlin e Harris (1976) frente a Parker e Pollock (1981). Enquanto as primeiras apresentam uma perspectiva de luta heroica contra a exclusão das mulheres do campo artístico e da história da arte, as pesquisadoras seguintes acreditam não ter sido possível que as mulheres tenham criado suas obras de arte “fora de uma história da arte”, ou seja, elas não estavam apartadas da sua realidade cultural. O que ocorreu foi que essas mulheres se viram obrigadas a produzir dentro dessa mesma cultura que as colocava em uma posição distinta (e muito menor) da dos artistas homens. O trabalho da historiadora da arte feminista, de acordo com Pollock (2003), é precisamente avaliar no que consiste essa distinção, essa diferenciação construída historicamente. Ao estudar as condições históricas reais que moldaram a criatividade feminina, ao descobrir como as mulheres artistas negociaram suas posições no mundo da arte, ou seja, como conseguiram conciliar a contradição de ser mulher e artista dentro do contexto da história da arte institucional é que poderemos construir uma história da arte feminista (Pollock, 2003).

1.2 OS ESPAÇOS DAS ARTISTAS MULHERES NA CENA ARTÍSTICA NACIONAL: ALGUNS APONTAMENTOS

A seguir, apresentaremos alguns apontamentos sobre o espaço das artistas mulheres no contexto nacional, no entanto, frisamos que a presente pesquisa não tem como objetivo detalhar historicamente a produção de artistas mulheres. Isso não apenas fugiria da proposta desta pesquisa, como o tema demandaria, ele sozinho, uma pesquisa própria.

Focando no Brasil, nos deparamos com uma realidade muito similar a que vimos no “contexto geral” que ocorreu no mundo, ou pelo menos nos principais centros culturais das referidas décadas apresentadas.

No Brasil, de acordo com a pesquisadora Ana Paula Cavalcanti Simioni (2019), a referência mais forte que temos de grandes artistas mulheres brasileiras seriam as modernistas Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. Além de pensar em quais estratégias essas artistas utilizaram para se consagrar nos cenários nacional e internacional, Simioni também se preocupou em saber quais artistas, antes das referidas modernistas, tiveram destaque durante o século XIX — porque de acordo com a pesquisadora, sim, elas existiram!

Claro que a falácia de que não teriam existido grandes mulheres artistas por estas não terem um trabalho que realmente fosse “genialmente digno de nota” ainda hoje é crença corriqueira no campo das artes, mesmo com as grandes viradas propostas pela abordagem feminista dos fatos e contextos sociais. Mesmo em décadas recentes, dos 1960 a 1990, a abordagem feminista ainda causava grande desconforto em artistas brasileiras contemporâneas, mesmo que estas já abordassem há muito tempo questões feministas em suas produções, evitando assumir ou gostar de serem identificadas como feministas ou com produção artística feminista. Mesmo que o panorama internacional, mais precisamente, Estados Unidos e Inglaterra, já tivesse um estudo mais proeminente nas temáticas feministas, o desdobramento dos estudos sobre o feminismo no contexto social e cultural no Brasil encontrou uma recepção de grande resistência — inclusive pelas mulheres. No país, acreditava-se que o feminismo tornaria as mulheres menos femininas, além de colocá-las contra os homens, ameaçando com isso o casamento, sobretudo a constituição das famílias. A mudança em relação ao feminismo veio com força a partir dos anos 2000, em que pautas como os direitos das mulheres em relação à saúde (especialmente os direitos reprodutivos), igualdade salarial e de direitos no geral, junto das discussões sobre gênero (o feminino e a feminilidade socialmente e culturalmente construídos), entre outras questões começaram a tomar espaços nas políticas públicas, no meio acadêmico e enquanto tema geral de discussão civil (Trisoli, 2018; Tvardoviskas, 2013).

A pesquisadora Ana Paula Simioni (2019, p. 22-23), em seu livro *Profissão Artista: pinturas e escultoras acadêmicas brasileiras*, comenta que no catálogo da

primeira exposição dedicada à presença feminina no Brasil afirmava que “antes das modernistas, houve apenas ‘heroínas melancolicamente frustradas, artistas que arrostavam incompreensões, preconceitos e caipirismos, numa época em que não havia salões, nem galerias”, e que essas supostas artistas “se limitavam à arte aplicada das almofadas, rendas, bordados, flores artificiais, etc”. Além da passagem carregar um imenso desdém pelo que se entendia como antigo ou passado, ou seja, parte do que conceitualmente o Modernismo rechaçava e queria deixar para trás, o comentário sobre (a suposta) arte realizada por mulheres deixa claro que ela não passava de distração, amadorismo ou capricho feminino. Essa desqualificação do que era produzido por mulheres se dava pela noção na qual o que elas desenvolviam nada mais era do que artes aplicadas, excluindo-as, já de saída, do que se entendia como “belas-artes”. Esse contexto, como outros que serão desenvolvidos ao longo deste texto, é também responsável pela desvalorização e conseqüente apagamento da arte realizada por mulheres.

Durante o século XIX, a arte parecia ser exclusivamente masculina. Os interessados formavam-se na Academia Imperial de Belas Artes, onde adquiriam os conhecimentos necessários para se tornarem artistas e, posteriormente, viverem de suas classes e das encomendas oficiais e provadas que, vez por outra, aconteciam. As poucas mulheres que ousaram ingressar nesse sistema dominado pela Academia eram julgadas por seus pares de modo pejorativo, como amadoras (Simioni, 2019, p. 29).

De fato, a formação de artistas se dava por meio da Academia Imperial de Belas Artes, e depois, por meio de sua sucessora, a Escola Nacional de Belas Artes. Ela era a principal responsável pela formação artística nacional, envolvendo com isso a disseminação de certos valores estéticos e determinadas habilidades, além de promover e controlar o mais importante evento do meio, os salões. Enquanto não existia um mercado artístico, era a Academia que monopolizava as chances de carreira e de projeção disponíveis para as belas-artes nos maiores centros urbanos ao longo do século XIX e do período identificado, grosso modo, como Primeira República.

A Academia, portanto, ditava o que era arte ou não, bem como quem eram artistas profissionais e quem eram amadores. Junto da Academia, havia também a figura do crítico de arte, que, com seus textos, acabava por impactar toda a historiografia posterior. Assim, afirma Simioni (2019), algumas noções que emergiam em contextos específicos, mesmo que como opiniões momentâneas ou

circunstanciais, acabaram por perpassar suas origens à medida que foram apropriadas ao longo do tempo, tornando-se então categorias cristalizadas, com sentidos fixos.

Um desses casos é a compreensão da mulher artista como amadora. Esse rótulo se aplicava geralmente às artistas do sexo feminino e denotava um tipo de classificação hierárquica que se baseava em “uma contraposição implícita à figura do artista profissional, percebida como essencialmente masculinas” (Simioni, 2019, p. 37). O que inicialmente era um tratamento que perpassava o gênero, a palavra amadora passou, paulatinamente, a adquirir um teor valorativo, ao ponto de descartar as mulheres dos livros dedicados aos “grandes artistas”.

A artista amadora era assim compreendida por possuir uma excelência doméstica, uma sensibilidade e aptidão para a beleza decorativa do (seu) universo privado. Essas presunções acerca do trabalho das mulheres artistas distinguiram-se do mundo criativo, competitivo, profissional e comercial do meio artístico masculino, visto que a mulher, resguardada, recatada e encantadora, era vista como pura harmonia e dotada de espírito coletivo. Nessa lógica, acabou-se por fortalecer a noção de que obras de arte realizadas por artistas do sexo feminino eram pouco profissionais, incapazes de serem pareadas às feitas por artistas homens. Simioni (2019) afirma que os críticos buscavam uma feminilidade natural, criando uma diferenciação que acabava por excluir as artistas da possibilidade de serem algo que não diletantes e amadoras.

É importante ressaltar que, no final do século XIX e início do XX, havia um temor social dos “perigos” da excessiva intelectualização das mulheres. O discurso científico da época, no caso o médico, tratou de definir quais seriam as atribuições “naturais” das mulheres — que eram, coincidentemente, os desejáveis à mulher burguesa numa nova ordem social que já a tinha liberado de algumas funções tradicionais do mundo doméstico, mas que não necessitava dela no mundo das profissões ou indústria.

Acreditavam que, em virtude destas [as mulheres] possuírem órgãos reprodutivos distintos (ovários e útero), os quais competiam com as atividades do cérebro, eram menos dotadas para atividades intelectuais e criativas, mas eram superiores no que tange às aptidões necessárias para a reprodução da espécie. Já os homens, em virtude de seus cérebros superarem as forças dos órgãos reprodutivos, haviam sido mais favorecidos, com as propensões necessárias para a criação, a inovação, a vida intelectual, em suma, com os atributos da “cultura” (Simioni, 2019, p. 61).

Portanto, a classe média, através de uma visão sociologizante da Teoria Darwinista, construiu argumentos para provar que a mulher é o outro do homem, e também que a natureza feminina era de caráter frágil, propensa a doenças e com capacidades intelectuais mais restritas, voltada então aos desígnios da reprodução e da ordem familiar. Portanto, a ciência da época não constatava, mas inventava a diferença entre os sexos (Simioni, 2019).

Essa ideia da fragilidade feminina se estendia à ideia de uma feminilidade natural, ou seja, mesmo que a obra de arte fosse realizada com qualidade por uma artista mulher, esta nunca chegaria ao domínio do pensamento, pois o seu domínio “natural” é o do coração. E as artistas que ousassem se “masculinizar” para alcançar uma profissionalização, pintando ou esculpindo com vigor ou pulso firme, um trabalho forte, eram consideradas uma aberração ou ameaça. A ideia de ameaça estava vinculada ao afastamento por parte da mulher do que era entendido socialmente como a função, por excelência, do sexo feminino: ser mãe.

Mesmo diante de um cenário sociocultural tão difícil para as mulheres e mesmo que a Academia, à sua maneira, também criasse sua classificação e/ou nomenclatura para a produção das artistas mulheres, houve mulheres que conseguiram construir uma trajetória sólida para o período, tais como Abigail de Andrade, Berthe Worms, Julieta de França, Nicolina Vaz de Assis e Georgina de Albuquerque. De acordo com a pesquisadora Simioni (2019), essas mulheres conseguiram erguer carreiras e fazer da arte seu principal sustento, acumulando uma série de trunfos, com algumas injunções familiares favoráveis, formações artísticas sólidas, oportunidades ditadas pelas circunstâncias e um grande desejo de se profissionalizar. É importante considerar que tanto hoje quanto no passado, nenhuma trajetória de artista mulher é semelhante, muito pelo contrário. Existem pontos de convergência, mas como ressalta Pollock (2003) e outras pesquisadoras, como a própria Ana Paula Simioni (2019), sempre devemos olhar para a trajetória e história de cada mulher para podermos entender a complexidade do contexto, pois não há a possibilidade de uma história universal de artistas mulheres.

Perceberemos algumas dessas diferenças de contexto ao olharmos para as artistas mulheres no modernismo brasileiro. Mesmo que algumas mudanças sociais e culturais tenham ocorrido, ainda assim seguiam incompatíveis com a realidade de vida das mulheres.

Simioni (2022, p. 41) comenta que, de modo geral, por trás do reconhecimento da categoria “moderno” existe uma posição comum: todos são autores que se diferenciam, em determinado momento e espaço, do tipo de produção dominante. O modernismo ocorreu em diversos lugares do mundo em diferentes momentos, mas ainda sim, pode ser compreendido como um fenômeno europeu, ou melhor, francês, que acabou por se internacionalizar.

Assim, o modernismo caracteriza-se fundamentalmente como uma posição relacional, associada a gestos contestadores realizados por indivíduos (ou grupos) reconhecidos como artistas, mas que estão em contradição com a definição de arte de seu tempo. Portanto, adota-se aqui uma perspectiva segundo a qual ser um artista moderno significa procurar afirmar uma posição de ruptura ou contestação a norma, em um campo de lutas pelo monopólio da definição do que é arte e de quem é artistas. Os estilos (artístico e de vida) adotados pelos agentes são os meios pelos quais eles procuram se afirmar e participar desse universo concorrencial (Simioni, 2022, p. 41-42).

O modernismo, portanto, é uma posição relacional e valorativa relacionada a um tipo de produção que está atrelada a um conjunto de valores, tais como “o culto a inovação, o elogio ao presente e o desejo de reconhecimento das obras por critérios autônomos” (Simioni, 2022, p. 42). Percebe-se que a proposta é essa ruptura com o sistema vigente, e por sistema vigente compreende-se, nesse caso, o academicismo e tudo o que ele representava enquanto técnica, valores, formas, ideias, conceitos, etc. No entanto, esse movimento em direção à ruptura não foi sinônimo de reconhecimento ou fácil acesso aos atores e às instituições do campo artístico por parte das mulheres. Seu gênero, entendido nesse contexto como uma condição, ainda seguia acompanhado de silenciamentos e esquecimentos. O que ocorre é que ambos se dão de diferentes formas a depender do contexto histórico, cultural, econômico e social.

E o contexto em questão era de crítica aos valores predominantes no meio artístico, sempre realizados por homens que habitam grandes metrópoles artísticas (Paris, em especial). A pesquisadora Simioni (2022, p. 44-45) traz o texto de Charles Baudelaire, *O Pintor da Vida Moderna*, como uma referência emblemática da figura do artista moderno da época. Responsável por apresentar a figura do *flâneur*, ele é identificado pela liberdade de transitar nessa realidade radicalmente nova que a modernidade produz. Ele tem na metrópole sua condição e na multidão seu sujeito, pois o *flâneur* goza do tudo ver sem ser visto. Ao mesmo tempo que sua condição financeira é incerta, ainda que pertença ao mesmo extrato social do burguês, sua

imagem o difere deste por não seguir as convenções sociais e a rotina, pois enquanto o burguês é dominado por ambas, o *flâneur* rompe com a monotonia, vivendo os prazeres e as agonias de uma vida não convencional, incerta financeiramente, mas encontrando compensação em sua força intelectual.

Nesse cenário, devemos nos perguntar: haveria espaço para que as mulheres da época pudessem gozar de tais experiências? O privilégio social masculino assegura uma realidade de vida que sabemos não encaixar com a das mulheres, visto que, como comenta Simione (2022), não existiu uma *flâneuse*, ou seja, a equivalente feminina do *flâneur*. Isso porque as cobranças sobre a mulher, existentes a partir da construção social do período, são adversas as dos homens. Pollock (*apud* Simioni, 2022, p. 46) diz que “as mulheres não usufruíam da liberdade de estarem incógnitas na multidão. Nunca se posicionaram como ocupantes do domínio público. Não tinham o direito de olhar, fixar, examinar ou observar [...]”.

Essa liberdade vivenciada apenas pelo masculino é uma condição que configura a mitologia acerca do artista moderno, um mito no qual a mulher não se encaixa, por mais que ela desejasse ser uma artista nesse período. A mulher, para Baudelaire, ocupava culturalmente o lugar de musa inspiradora para os homens — esses sim, os verdadeiros artistas. Tal representação do artista moderno como sujeito masculino, livre e libertário, assentado em privilégios de gênero (e também de classe) não desaparece no final do século XIX. Esse sujeito não é um fenômeno datado, não está circunscrito a uma cultura vitoriana supostamente superada pelas vanguardas que surgem em meio às enormes mudanças e transformações que ocorreram na passagem do século XIX para o XX. Pelo contrário, a “mitologia masculina” atrelada à representação do artista moderno se reconfiguram ao longo do século XX, adquirindo novas roupagens, mas permanecendo presente e operante.

Mesmo diante de um cenário artístico que se pretendia disruptivo, o modernismo enquanto momento e postura artística seguiu sendo complexo e, muitas vezes, difícil para as mulheres. No entanto, sabemos que houve artistas mulheres que conseguiram se consagrar nesse contexto. Quais teriam sido suas estratégias? Como artistas mulheres conseguiram se inserir no meio modernista?

Simioni (2022) diz que a ideia de originalidade, normalmente atribuída aos homens, era algo a ser alcançado por essa mulher que desejava ser uma artista profissional. Não apenas isso, como vimos anteriormente, mas um conjunto de

atitudes, um estilo de vida e uma ruptura com o que foi realizado anteriormente exigia das mulheres enormes estratégias de negociação em relação às expectativas sociais de feminilidade, ao mesmo tempo em que era preciso provar o domínio de técnicas e temáticas que compunham o *“l’air du temps”* do modernismo. A “resposta”, em certo sentido, para conseguir se inserir, foi a pintura de nus.

O problema que assombrou a carreira de muitas mulheres artistas, qual seja, o escasso e quase inexistente acesso ao desenho do corpo humano, é algo crucial para o cerne do nascimento da historiografia da arte feminista (Nochlin, 1977). Simione (2022, p. 54) diz que o “corpo foi, portanto, a base sobre a qual repousaram algumas das interdições morais mais contundentes que acossaram as mulheres”, baseada na ideia de que o “sexo frágil” não poderia correr o risco de acessar essa sexualidade tão latente que representava o corpo nu.

Ironicamente, foi por meio dele que as mulheres chegaram aos círculos modernistas. Mesmo que muito do nu explorado por artistas homens ainda fosse uma grande frente de trabalho que representava as mulheres como um objeto a ser observado, as artistas acabaram por usar o corpo feminino, o seu nu para problematizar esse corpo, com vistas a sua libertação.

Abordar uma temática em voga nas vanguardas – o nu feminino – parece então ter se constituído como uma estratégia empregada por diversas artistas para se inserir no campo como modernas. Tal procedimento não era exclusivo de artistas atuantes em Paris (Simioni, 2022, p. 75).

Simioni (2022) nos apresenta então algumas observações acerca dos nus de Anita Malfatti. Quando a artista retorna da Alemanha em 1914, onde produziu diversos nus, Malfatti realiza uma exposição em que apresenta a obra “Torso de Homem” (1912). De acordo com o seu diário, a pintura de meio corpo realizada por Malfatti foi alvo de grande controvérsia, pois causou, no público de São Paulo (menos cosmopolita do que se supunha), uma enorme estranheza por ser uma mulher a pintar um homem nu (mesmo que se tivesse evitado a parte inferior ou as genitais do corpo). A dimensão erótica, mesmo que implícita, estava ali, e esse fato por si só já serviria de “desculpa” para uma “não preferência”, resultando em posterior silenciamento.

Não deixa de ser paradoxal [...] o fato de que a primeira artista modernista brasileira, em vez de radicalizar suas produções – afirmando seu pioneirismo como estratégia de contestação e transgressão tipicamente abraçados por artistas modernos – mostra sinais de que optou por frear aspectos mais

radicais ou pulsionais de suas obras, adotando o que denomino estratégias de contenção (Simioni, 2022, p. 84).

Para a pesquisadora, Anita Malfatti, mas também Tarsila do Amaral procuraram inserir-se no meio modernista brasileiro através de estratégias que oscilavam entre contenção das ousadias e a reposição de certas dominações. Tornar-se uma grande desenhista de nus masculinos ou autorretratar-se de modo a recuperar a classe e a beleza eram gestos impensáveis para artistas mulheres numa São Paulo ansiosa por se modernizar (Simioni, 2022).

É interessante observar que o corpo feminino é uma das abordagens recorrentes na produção de artistas mulheres na contemporaneidade. O corpo é lugar de discussão e, em certo sentido, de resistência. Trizoli (2018) e Tvardoviskas (2013) apresentam, em suas teses de doutorado, algumas artistas brasileiras e latinas que acenam para as questões do corpo, interseccionando-as com gênero, raça, classe, localidade e cultura, mas também considerando outros contextos complexos do Brasil.

Como já vimos, o início das discussões no exterior sobre o feminismo já vinham desde a década de 1960/70.

Nos países anglo-americanos, o pensamento feminista sobre a história da arte completa já 40 anos, tendo emergido conjuntamente com o movimento feminista a partir dos anos de 1970. Também escritoras europeias trouxeram muitas contribuições a esse campo, conjugando em suas análises diversas metodologias como a sociologia e a política. Inicialmente nesses países, várias pesquisadoras investiram em compreender tanto a ausência das artistas mulheres nos cânones da história da arte quanto recuperar seus nomes, buscando igualar em seus discursos os valores de suas produções. (Tvardoviskas, 2013, p. 22).

Como salienta a pesquisadora Luana Tvardoviskas (2013, p. 17), “os feminismos [...] facilitaram a produção de subjetividades femininas que contestavam as noções tradicionais do que significava ser uma mulher”. Acaba por ser tarefa árdua dos feminismos contemporâneos desconstruírem discursos dominantes de nossa cultura, em grande medida patriarcais, que constituem sistemas fechados e hegemônicos de pensamento.

No Brasil, de acordo com a pesquisadora Talita Trizoli (2018), é possível considerar a instauração das pautas feministas da Segunda Onda de forma tardia, tanto pela demora de publicações e traduções da área, como é o caso de Simone de Beauvoir — *O Segundo Sexo* teve sua primeira edição em 1949, sendo traduzido no Brasil após 14 anos —, mas também de Betty Friedan — a publicação de seu livro *A*

Mística Feminina foi em 1963, tendo sido publicado no Brasil em 1971 —, quanto pelas especificidades do cenário social e político, no qual a ausência de uma ampla discussão política em âmbito público é corroborada por um conservadorismo ainda espalhado pelas relações ditas privadas. Esse cenário permitiu a sedimentação de práticas de cerceamento e mesmo de interdição do movimento feminista que remontam à Era Vargas.

Mesmo com essa recepção tardia no Brasil, vale apontar aqui duas agentes significativas para a entrada do feminismo no país e sua reverberação discursiva no espectro social: Rose Marie Mauraro e Heloneida Studart. Ambas propagavam as questões e diretrizes das lutas das mulheres, principalmente por suas atuações na Editora Vozes. Rose Muraro foi autora feminista, editora da Vozes e uma das ativistas ligadas à propagação do feminismo de Segunda Onda no Brasil. Heloneide Studart foi jornalista, escritora e política feminista, atuando no “Lobby do Batom”, em que um grupo de deputadas interviram para a inclusão de especificidades das mulheres nas leis trabalhistas durante a elaboração da Constituinte. Por serem profundamente ligadas à Teologia da Libertação — linha teológica desenvolvida durante a década de 1970, especialmente em países terceiro-mundistas, que se preocupa com as questões sociais e ações libertárias de sujeitos subjugados pelo sistema capitalista — e à luta marxista, o feminismo difundido por ambas tinha sua atenção voltada principalmente para a perspectiva da emancipação feminina por meio da inserção da mulher no mercado de trabalho.

Porém, muitas de suas publicações, que possuíam um tom panfletário, faziam duras críticas à figura feminina tida com “tradicional” — dona de casa, mãe em tempo integral, etc. — e ao papel realizado pelo feminino dentro da estrutura social burguesa, o que possivelmente colaborou para a pouca adesão por parte das mulheres da classe média brasileira ao movimento. Diante do “acirramento” exposto, cria-se uma grande resistência também por parte de mulheres artistas ao movimento feminista, pois, além das críticas que realiza, o feminismo acabava por ser entendido também como “um movimento de mulheres que rejeita, inferioriza e despreza o masculino [...]” (Trizoli, 2018, p. 49). Mesmo que posteriormente tenha sido possível esclarecer alguns pontos e pautas sobre o feminismo, Tizoli (2018) comenta que o preço a ser pago por se assumir feminista ainda era alto dentro do contexto de uma sociedade patriarcal e machista.

No entanto, as agendas, discussões e pautas do movimento feminista não deixaram de pairar sob a produção artística das mulheres.

E apesar das polaridades [...] a presença de problemas do “programa” feminista da Segunda Onda diluído nas temáticas, técnicas, opções formais, etc, manifestados ali, meio a contragosto ou mesmo de forma inconsciente. Inclusive, devido as flutuações das temáticas feministas dentro do setor artístico, essa tem sido em geral a postura metodológicas das pesquisadoras ao lidar com uma perspectiva histórica das relações e práticas artísticas no Brasil: atravessamento e infiltração (Trizoli, 2018, p. 50).

Para a pesquisadora Luana Tvardoviskas (2013, p. 14), o feminismo tomou como prioritária a tarefa de dissociar o dualismo entre mente e corpo e a consequente ligação das mulheres com o corpo, a natureza e as emoções, e a dos homens com a mente, a cultura e a razão. Muito dessa diferenciação se tornou, com o passar do tempo, “justificativa” para avaliar o trabalho de artistas mulheres como inferiores na história da arte.

A filósofa Judith Butler, em seu livro *Problemas de Gênero*, de 2007, desconstrói a naturalidade das categorias de sexo e gênero, mostrando como esses são inscritos no corpo por meio de uma gestualidade repetida cultural e historicamente, analisada por ela em termos de performatividade. Mostra, assim, o aspecto produtivo do poder para a manutenção das práticas sociais, também indicando o artifício de se autoproclamarem como categorias naturais, confrontando-as com seus significados maleáveis e permanentemente constituídos por ações. O gênero não é uma expressão de um sexo natural, onde Butler indica que a sexualidade é um produto dos discursos sobre o sexo, sendo o binarismo da sexualidade heterossexual outra das categorias que contribuem para a normalização dos indivíduos. Suas problemáticas aguçaram importantes redefinições para o feminismo: da despatologização de sexualidades tidas como “anormais” à maior complexidade para compreensão da constituição das subjetividades, mostrando o alto preço social pago quando são transgredidas as normas de gênero (Tvardoviskas, 2003).

Diante da perspectiva negativa apresentada sobre o feminismo, não é mera coincidência ou acaso do destino que haja então uma evidente presença da “questão feminina” nos trabalhos das artistas mulheres (seja de forma direta ou indireta), pois elas se encontravam à mercê da indagação subjetiva do gênero, apesar da relutância em nomear tais questões pela alcunha feminista. É preciso considerar aqui a forte resistência de artistas mulheres em vincular seus conflitos íntimos, sexuais e laborais

com os temas do feminismo justamente pela imagem pejorativa que “a feminista” possuía na época. Esse ponto já foi mencionado anteriormente, mas Sarti (*apud* Tvardoviskas, 2004, p. 40) acrescenta:

Ser feminista tinha uma conotação pejorativa. Vivia-se sobre fogo cruzado. Para a direita era um movimento imoral, portanto perigoso. Para a esquerda, reformismo burguês e para muitos homens e mulheres, independentemente de sua ideologia, feminismo tinha uma conotação anti-feminina. A imagem feminismo *versus* feminino repercutiu inclusive internamente ao movimento, dividindo seus grupos como denominações excludentes.

E por conta, então, de ofensas, estereótipos pejorativos e comportamentos agressivos para com as ativistas é que foi tão complexa a aceitação dessas temáticas em trabalhos artísticos, seja por parte da crítica e historiografia, que insiste em ignorar e mesmo desqualificar essas condições, ou pelas próprias artistas, que não se nomeavam politicamente por tais pautas (apesar de posturas e discursos hoje tão claramente próximos às pautas dos feminismos) (Trizoli, 2018).

Já no Rio Grande do Sul, de acordo com a pesquisadora Maria Lúcia B. Kern (2007), entre os anos de 1910 e 1920, a estrutura socioeconômica do Estado ainda estaria alicerçada, no meio rural, na pecuária e agricultura; e no meio urbano, na indústria e comércio. Mesmo que a industrialização fosse incipiente, ela era estimulada em parte pelo capital gerado pelo comércio, setor dinamizado especialmente pelos imigrantes europeus e seus descendentes. Em função desse quadro, Porto Alegre tem sua estrutura urbana modernizada, erguendo obras de grande envergadura, públicas e privadas, que acabavam por simbolizar a sua prosperidade. O contexto de mudanças acabou por permitir o embelezamento da cidade, envolvendo novas formas de sociabilidade em cafés, confeitarias, praças, livrarias, teatros, sarais culturais, cinema e exposições de arte, além do acesso paulatino das elites ao ensino superior. Com isso constituiu-se um grupo de profissionais e intelectuais que exerceram papel significativo na imprensa local e nos campos culturais e políticos.

Esse dinamismo propicia a criação da Escola de Artes em 1908 por um grupo de intelectuais e políticos. Até a fundação da Escola, o ensino de artes no RS, como em outros estados do país, era feito em ateliês de artistas, em geral estrangeiros. Alguns estudantes se dirigiam para o Rio de Janeiro, onde ingressavam na Escola Nacional de Belas Artes, enquanto outros iam para o exterior (Kern, 2007). A criação da Escola

de Arte e posteriormente do Museu de Arte do Estado são marcos significativos para a cultura local, pois foram instâncias institucionais que marcaram e demarcaram a arte regional, atuando na visibilidade, no reconhecimento e na legitimação dos artistas.

Em 1930, ocorreram modificações no campo artístico porto-alegrense que permitiram sua expansão e progressiva consolidação. Dentre elas está a criação da Associação Francisco Lisboa (AFL) e a integração institucional da Escola de Artes à Universidade de Porto Alegre, essa última criada em 1936, que passa a se chamar Instituto de Belas Artes (IBA) (Kern, 2007).

As novas instituições não só ampliaram o campo da arte e o dinamizaram, mas também estabeleceram os estatutos da arte e suas normativas institucionais. Tanto o IBA quanto a AFL realizavam salões, mas não eram os únicos espaços para exposições, pois, de acordo com Kern (2007, p. 62), os artistas “continuam expondo em lojas, bancos, no auditório do Correio do Povo e, a partir de 1945, na Galeria Casa das Molduras – que em Porto Alegre foi o primeiro espaço disponível para realizar mostras individuais e coletivas”.

Em 1954, é fundado o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) pelo Departamento de Cultura, que tem como diretor o pintor Ado Malagoli. O museu projeta uma política dirigida às mostras de arte contemporâneas para que o público e os artistas locais conhecessem melhor as obras do centro do país e do Estado. Nessa década, o MARGS e a crítica de arte “exercem também o papel de formar o público para que este pudesse apreciar a multiplicidade de novas poéticas” (Kern, 2007, p. 70).

Vemos que, no contexto de Porto Alegre, entre as décadas de 1910 e 1950, mudanças aconteceram na cena cultural advindas do consequente desenvolvimento econômico e social. Instituições de ensino, associações de artistas, críticos de arte, *marchands* e museus acabam por ser instâncias que definem e legitimam o que é arte. Por meio dos cursos de desenho, pintura ou escultura do IBA, das participações nos salões na FCL ou IBA e de exposições no MARGS construiu-se, em Porto Alegre, um sistema da arte, que, para Maria Amélia Bulhões, é um

Conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da “arte” de toda uma sociedade ao longo de um período histórico (Bulhões, 1990, p. 17)

A autora parte da ideia de que a obra de arte não é uma realização puramente individual, isolada da sociedade. Para entender a arte, é necessário investigar indivíduos e instituições que interagem com o artista e entre si, pois esse conjunto de atores e organizações também agem de modo conjunto e em relação com a ordem econômica, social, cultural e política do seu meio, ou seja, no processo histórico a qual se inserem e pertencem.

Pierre Bourdieu (1999) diz que as instâncias de reprodução e de legitimação podem estar concentradas em uma instituição ou divididas entre várias a depender da tradição histórica de cada lugar. O sistema de ensino, as academias e os museus estão entre essas instâncias com enorme reconhecimento, pois distinguem o que é legítimo ou não entre as obras de arte.

Nesse sentido, percebe-se que a entrada ou não das mulheres no mundo profissional das artes perpassa os meandros desse sistema. Durante a primeira metade do século XX, como foi descrito, o Instituto de Belas Artes foi a principal instância de legitimação no campo das artes no Rio Grande do Sul. A pesquisadora Rosane Vargas (2019)³ constatou que, no período de sua pesquisa, de 1910 a 1936, as mulheres representavam 76,3% do total de matrículas no IBA, e representavam 83,3% das diplomações. E mesmo diante destes números representativos, a pesquisadora observou que as mulheres que cursavam artes ganhavam pouca visibilidade na esfera pública, se comparada com a publicidade dada à Escola, por exemplo. As alunas eram vistas em geral como grupo e não de forma individualizada.

Vargas (2019, p. 15) ainda constata que “o entendimento da educação artística como uma extensão mais sofisticada de um fazer doméstico, influenciou para que as mulheres fossem maioria entre os alunos da Escola”. Isso corrobora com duas ideias já explicitadas anteriormente, sendo a prática artística realizada por mulheres como algo supérfluo ou passatempo, que acaba por colaborar com o imaginário feminino da mulher prendada, e com a categorização das artistas mulheres como uma massa amorfa e homogênea, sem a possibilidade de qualquer destaque ou nota pela sua “natural” incapacidade a genialidade tão comum aos artistas homens. Por fim, a pesquisadora conclui que “apesar de as mulheres serem a grande maioria de

³ A dissertação de mestrado de Rosane Vargas é intitulada “Visibilidade Invisível: a presença feminina na Escola de Artes de Porto Alegre (1910-1936)”, foi defendida em 2019 e teve orientação da Prof^a Dr^a Daniela Pinheiro Machado Kern, e se encontra parcialmente disponível no link: <http://hdl.handle.net/10183/209912>. Acessado em novembro de 2023.

diplomados, aos alunos homens coube o espaço e o reconhecimento enquanto artistas” (Vargas, 2019, p. 15).

Em outra pesquisa, Rosane Vargas (2013) analisa a participação das alunas do IBA nos Salões de Belas Artes do Rio Grande do Sul entre 1936 e 1962. A pesquisadora considera a participação das artistas mulheres relevantes neste evento, que, no fim, era uma grande instância de legitimação do campo artístico do Estado. A participação de mulheres ficou com “a média, entre os Salões⁴, de 27,8% em relação aos artistas homens, chegando ao ápice na última edição, em 1962, com 41%” (Vargas, 2013, p. 97).

Ainda que muitas das alunas tenham procurado o IA como um complemento, como cultural geral, o fato é que, das cerca de 500 diplomadas entre 1916 e 1962, em torno de 40 participaram dos Salões. Não é um número irrelevante se forem consideradas as condições objetivas, de uma sociedade que ainda esperava das mulheres apenas que se tornassem boas esposas e mães” (Vargas, 2013, p.97).

E ainda complementa Blanca Brites (1998, p. 8) sobre as primeiras décadas do século XX:

[...] a sociedade local, à época, via a arte para as mulheres como uma prenda a mais para complementar seu dote. Assim, desconsiderava-se o potencial artístico das estudantes que poderiam encaminhar-se a uma atividade de artistas profissional.

Na década de 1960, Bulhões (2007) afirma que a grande mudança ocorrida foi a constituição do mercado de arte na cidade, ou seja, a comercialização de obras de artistas vivos, com produção atual e cuja consagração de dava através do mercado de arte.

Considerando as condições de Porto Alegre enquanto capital de um dos mais importantes estados do país, no meio artístico, o que se via até o final dos anos 1950, era um panorama bastante incipiente e amador. A cidade contava com poucos lugares para exposições: o Centro Cultural Americano, o Correio do Povo, a Casa das Molduras, a Aliança Francesa e o recentemente inaugurado Museu de Arte (Bulhões, 2007, p. 119).

Esses espaços não se caracterizam como comerciais, não existindo, com isso, um campo de trabalho profissional para os artistas. Na década de 1960, no entanto,

⁴ Os Salões pesquisados por Rosane Vargas compreendem os respectivos anos: 1939, 1940, 1943, 1953, 1955, 1956, 1958 e 1962.

foram criadas dez galerias⁵, algumas vinculadas a outras instituições, além do próprio MARGS, que mesmo sem dispor de sede própria no ato de sua criação, teve atuação decisiva nas transformações que se processavam no meio artístico local (Bulhões, 2007). De acordo com Bulhões (2007), o Museu acabou promovendo em seu espaço provisório uma atividade muito dinâmica, inclusive com o centro do país, recebendo importantes mostras nacionais e conferências como a de Walter Zanini, Diretor do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-USP), ativo incentivador de novas tendências. Além de sediar mostras de artistas nacionais e estrangeiros, o MARGS levou artistas gaúchos para exporem fora do Estado, demonstrando claramente sua atuação como instância legitimadora.

Cristina Balbão, que fez parte da exposição *Gostem ou Não – Artistas mulheres no acervo do MARGS* lecionou no Instituto de Artes (IA) da UFRGS, além de, de acordo com a entrevistada Mel Ferrari (2023), ter feito parte da criação e gestão do MARGS junto a Ado Malagoli. Alice Soares (1917-2005), que dividiu ateliê com Alice Brueggemann (1917-2001), também lecionou no IA. Juntas, Soares e Brueggemann foram as artistas que mais participaram dos salões realizados no Instituto, tendo a primeira participado de sete edições, e a segunda de cinco edições (Vargas, 2013, p. 75). Podemos concluir que o circuito artístico, como observado por Bourdieu (1999) e Bulhões (1990), legitimaria os seus membros quando fazem parte das instituições do campo (escolas, museus, etc.) e participam dos eventos realizados por elas, corroborando assim seu lugar de artista profissional.

Finalizamos esse capítulo afirmando que na contemporaneidade houve um destaque à pesquisa de gênero como ponto de ampliação à entrada do feminismo na produção artística contemporânea (Trizoli, 2008). Como vimos, as artistas mulheres passaram a acessar mais os espaços, como acervos de museus, exposições, galerias de arte, feiras, etc., mesmo que a ocupação delas no campo artístico e museológico ainda seja díspar se comparado ao ocupado pelos artistas homens.

No capítulo seguinte será abordado o papel e lugar dos museus frente à produção de artistas mulheres, bem como será apresentado o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, que sediou a exposição *Gostem ou Não – Artistas*

⁵ As galerias referidas por Bulhões (p. 119, 2007) são: Galeria do Instituto dos Arquitetos (1961), Galeria Scarinci (1961), Galeria Domus (1963), Galeria Espaço (1964), Galeria Portinari (1964) junto ao Instituto de Idiomas Yáziqi, Mondrian Atelier de Arte (1965), Galeria Leopoldina (1965) junto ao Teatro recentemente inaugurado, Lak'Art (1965), Galeria Sete Povos (1965) pertencente ao Centro Acadêmico do Instituto de Artes da UFRGS, Galeria Carraro (1967) e Galeria Didática (1967) no Colégio São João.

mulheres no acervo do MARGS, caso de estudo desta dissertação. A intenção é analisar o Museu de Arte do Rio Grande do Sul à luz da teoria museológica, mais precisamente a Museologia Crítica.

2 A MUSEOLOGIA CRÍTICA E O MUSEU DE ARTE – O CONTEXTO DO MARGS

[...] não mais se trata de encontrar meios para que o mundo e as pessoas participem do museu, mas sim de encontrar meios para que o museu participe da vida das pessoas no mundo. (Dewdney, Dibosa e Walsh, 2013)

Por muito tempo, tivemos o apagamento da produção de artistas mulheres na história da arte. Isso significa que o sistema que corrobora a produção artística, partindo de preceitos já estabelecidos do que é a genial e verdadeira arte, contou não apenas com a diferenciação do sexo/científica, cultural e social para deslegitimar, desqualificar e diminuir as mulheres que desejassem ser artistas profissionais, mas também com todo um aporte institucional para construir e repetir esse discurso segregador.

Neste capítulo, falaremos dos museus enquanto instituições que dão visibilidade, reconhecimento e legitimidade aos artistas e obras por meio da sua salvaguarda, pesquisa e comunicação — exposições, produção de catálogos, etc. Apresentaremos primeiramente um panorama dos museus de arte na contemporaneidade e a chegada das questões feministas e de gênero; posteriormente, vamos introduzir o viés apresentado pela Museologia Crítica, que tem como principal foco os museus de arte. Ela apresenta, em suas premissas, um grande espaço para as pautas feministas e as mulheres, assim como as discussões sobre gênero. Por fim, falaremos do MARGS, mostrando um pouco de sua história e normativas institucionais ligadas ao Programa Expositivo e Conselho Curatorial (ligado ao acervo do Museu), examinando-o pela perspectiva da Museologia Crítica.

Além das já mencionadas Escolas de Belas Artes, responsáveis pela formação de artistas, devemos pensar, sobretudo, nos Museus enquanto instituições que, de maneira ativa, criaram, repetiram e cancelaram o que era ou não arte a partir do lugar de legítimo narrador da “história da humanidade” que ele ocupa.

Nesse sentido, ciente da importância da narrativa criada pelos museus sobre as questões sociais e históricas relevantes para a sociedade, nesse capítulo, apresentaremos uma breve explanação sobre a atuação dos museus na contemporaneidade, especialmente os museus de arte. A postura dessa instituição vem passando por diversas mudanças ao longo dos séculos, o que faz com que temas como participação social, visibilidade das minorias, decolonialidade, discussões sobre gênero e feminismo(s) se tornem pautas presentes nos seus espaços expositivos, nas

suas propostas curatoriais, no seu programa educativo e cultural, na formação e na (re)estruturação de acervos e coleções, bem como nas normativas institucionais de gestão por meio do Plano Museológico. A Museologia Crítica pode se tornar uma excelente aliada dos museus que buscam colaborar com a revisão e a construção de seus discursos e narrativas, além de colaborar também para a construção uma história da arte que se pretende feminista.

Apresentaremos, portanto, uma retrospectiva de exposições em museus de arte, pelo mundo e pelo Brasil, que abordaram a produção de artistas mulheres pelo viés feminista, ao mesmo passo que contextualizaremos, de forma breve, o movimento feminista e suas ondas, propondo, por fim, um diálogo entre a museologia e o feminismo, mais do que nunca tão necessários quanto possíveis. Falaremos também da Museologia Crítica, perspectiva teórica do campo da museologia que se preocupa em olhar com maior atenção para os museus de arte, estabelecendo um diálogo entre a produção artística, o espaço museal e a sociedade, mirando seus embates e encontros numa tentativa de perceber os percursos realizados pelos museus no campo das artes, sejam esses percursos descompassados, fluidos ou ainda a serem percorridos.

Por fim, apresentaremos a instituição museológica que faz parte do estudo de caso dessa pesquisa, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malgoli, que recebeu a exposição *Gostem ou Não — Artistas mulheres no acervo do MARGS*. Conhecer a instituição que abrigou a referida exposição — com uma proposta curatorial de densa e intensa pesquisa no acervo —, que teve viés feminista, nos possibilitará observar como os museus de arte vêm se posicionando institucionalmente diante de discussões levantadas pela sociedade. A pauta feminista é uma realidade, os movimentos feministas são organizados e firmes na busca por direitos e políticas públicas para as mulheres. Nesse contexto, como os museus estão lidando com as representações (quando existem) do feminino e femininas a partir de seus acervos, como os museus de arte estão falando de arte e contando essa história a partir da participação das artistas mulheres são algumas das reflexões, entre tantas outras, que surgem diante desta pesquisa, e que buscaremos responder ao longo deste capítulo e desta dissertação.

2.1 OS MUSEUS DE ARTE NA CONTEMPORANEIDADE E O FEMINISMO

O complexo quadro de mudanças conceituais do campo museal, muitas delas pautadas em resposta aos movimentos políticos, sociais e culturais em meados da década de 1970, fizeram com que o museu tentasse acompanhar e participar das discussões e realidades levantadas e vividas pela sociedade. Como resultando disso, na atualidade, a partir da adesão da pauta das minorias aos discursos dominantes das instituições culturais e museológicas, uma especial atenção aos processos artísticos contemporâneos que se encontravam nos acervos e nas exposições dos museus de arte que discutiam sobre gênero passaram a receber muita atenção (Lorente, 2006, Cocotle, 2019). Mas não apenas as obras de arte ou artistas que abordassem gênero e feminismo em sua poética artística passaram a receber atenção, mas também as representações das mulheres e do feminino nos acervos, a desigualdade de gênero das coleções e exposições produzidas, a abordagem e metodologias das pesquisas realizadas, a forma de documentar as coleções e o acervo e a ocupação de cargos de comando nos museus por mulheres passaram a fazer parte das discussões e reflexões institucionais no meio museal.

Ou seja, os museus passaram a ser invadidos por questionamentos e discussões que colocam a mulher e o gênero no cerne de suas pautas. O museu se viu obrigado a refletir diversos de seus processos museológicos e museográficos a fim de considerar de que forma vem atuando diante dos anseios das mulheres e das putas feministas e, com isso, dando atenção ao espaço que elas vêm ocupando na instituição. Faz-se necessário então, que o museu observe como vem representando e o que vem dizendo, o quanto e quem ele tem ouvido quando a temática são mulheres.

Para começar, podemos citar algumas exposições que foram de grande importância para a história das artistas mulheres, tanto no âmbito nacional, quanto no internacional, apresentando, com elas, algum movimento por parte dos museus em resposta as tão naturalizadas ausências ou invisibilidades das mulheres em suas instituições. Internacionalmente, temos os exemplos da já mencionada *Women Artists: 1550-1950*⁶ (1976-1977), curada por Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris no Los Angeles County Museum em Los Angeles, e *elles @centrepompidou – artistes femmes*

⁶ Acesse o catálogo online da exposição através do link <https://archive.org/details/womenartists155000harr>

*dans les collections du Musée National d'Art Moderne*⁷ (2009-2011), curada por Nicolas Valode e Pauline Cathala que aconteceu no Centre Pompidou em Paris⁸.

No Brasil, de acordo com Trizoli (2023), houve, no Modernismo, algumas exposições (individuais ou coletivas) sobre artistas mulheres ou que as apresentavam, mas a primeira exposição que se tem notícia em território nacional que trouxe a questão da produção artística de mulheres pelo viés do feminismo foi *Manobras Radicais*⁹ em 2006, curada por Paulo Herkenhoff e Heloisa Buarque de Hollanda, que aconteceu no Centro Cultural do Branco do Brasil, na cidade de São Paulo.

Olhando para os dias atuais, a pesquisadora Talita Trizoli (2023) afirma que “é possível verificar na cena artística brasileira uma deflagração de exposições e eventos culturais com ênfase feminista de grande a pequeno porte, a partir do ano de 2013”. Para a autora, essa ênfase temática apresenta certa peculiaridade, pois como já vimos no capítulo anterior, a recepção da agenda feminista pela sociedade brasileira é “historicamente marcada por uma resistência, quando não rejeição das problematizações feministas e suas demandas políticas” (Trizoli, 2023, p. 165).

Outras exposições significativas em território nacional foram *Guerrilha Girls: gráfica de 1985-2017*¹⁰, ocorrida em 2017/2018, *História das Mulheres: artistas até 1900*¹¹ e *Histórias Feministas: artistas depois de 2000*¹², ocorridas em 2019 e realizadas pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), enquanto que na Pinacoteca do Estado de São Paulo (Pina) tivemos, em 2018, a exposição *Mulheres Radicais – arte latino-americana, 1960-1985*¹³. Por sua vez, no Rio Grande

⁷ Para mais informações sobre a exposição, acesse <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/ccBLAM> e <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/media/ROB8jC0>

⁸ Ambas as exposições, muitas vezes são consideradas as primeiras que abordam a produção de artistas mulheres, no entanto, pesquisa iniciada recentemente aponta que o primeiro trabalho a abordar a exposição de artistas mulheres foi realizada em 1911 em Viena, de autoria da historiadora da arte Erica Tietze-Conrart. Podemos destacar sua pesquisa intitulada “*The Art of Woman. An epilogue to the exhibition at the Vienna Secession*”, in: *Journal of Fine Art*, NF 22, 1911, pp. 146-148

⁹ Infelizmente não existe um site oficial da exposição, assim como não existe por parte do CCBB de São Paulo um registro online da mostra. No entanto, no site da curadora Heloisa B. de Hollanda é possível acessar a um texto sobre o projeto <https://www.heloisabuarquedehollanda.com/manobras-radicaais>

¹⁰ Para mais informações sobre a exposição, acesse <https://masp.org.br/exposicoes/guerrilla-girls-grafica-1985-2017>

¹¹ Para mais informações sobre a exposição, acesse <https://masp.org.br/exposicoes/historias-das-mulheres>

¹² Para mais informações sobre a exposição, acesse <https://masp.org.br/exposicoes/historias-feministas>

¹³ Para mais informações sobre a exposição, acesse <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/mulheres-radicaais-arte-latino-americana-1960-1985/>

do Sul, em 2019, a Fundação Bial do Mercosul lança sua proposta curatorial para a 12ª edição, intitulada *Feminino(s), Visualidade, Ações e Afetos*. No mesmo ano, o MARGS apresentou a exposição *Gostem ou Não — Artistas mulheres no acervo do MARGS*¹⁴, que nasceu de um projeto que fez intensa pesquisa no acervo do Museu, mapeando a sua produção artística feminina. Aconteceram outras exposições individuais de artistas mulheres nesses museus, mas dá-se destaque a essas por serem coletivas e apresentarem, com grande envergadura, a produção de diversas artistas de diferentes períodos, países e linguagens, mostrando ao visitante um rico panorama da arte feita por mulheres, situação que até então não se tinha registro nos museus de maior visibilidade do país.

É importante frisarmos que o período mais recente em que aconteceram essas exposições foi marcado por projetos de leis de perda ou de tentativa de eliminação de alguns direitos das mulheres¹⁵, os quais, ao mesmo tempo que levaram mulheres às ruas para manifestações, permitiram uma certa aderência das pautas feministas na sociedade (Trizoli, 2023).

Podemos perceber que quando a sociedade levanta determinadas pautas e temas que impactam diretamente na vida das pessoas, o campo cultural, e especialmente o meio museal, busca de alguma maneira responder a esses anseios, trazendo as discussões e questões para seus espaços. No caso das exposições de arte, inclusive nas que foram citadas, diversas artistas abordam a questão do aborto, da maternidade, da violência doméstica, física e psicológica, a desigualdade no mercado de trabalho e/ou no mercado de arte, a subalternidade as quais as mulheres foram submetidas durante a história, raça, sexualidade e tantos outros motes em suas obras, discutindo, muitas vezes através de seus corpos ou memórias, experiências que acabam, muitas vezes, por serem comuns a muitas, se não a todas as mulheres.

Da perspectiva do corpo profissional dos museus, observamos que por mais que seja evidente o protagonismo das mulheres na formação em/da Museologia no país,

¹⁴ Para mais informações sobre a exposição, acesse <https://www.margs.rs.gov.br/midia/margs-apresenta-exposicao-dedicada-as-artistas-mulheres-presentes-no-acervo-do-museu/#:~:text=Mulheres%20nos%20Acervos%20%C3%A9%20uma,da%20cidade%20de%20Porto%20Alegre>.

¹⁵ Instauração dos P.L. 5069/2013 e P.L. 5069/2013, ambas que cerceiam os direitos reprodutivos das mulheres ao dificultarem o acesso ou proibirem o aborto seguro em caso de estupro no sistema público de saúde, ou o Estatuto do Nascituro de 2013, que tenta estabelecer todos os casos de aborto como crime, por considerar embriões como sujeitos, inviabilizando inclusive os estudos de células-tronco, ou ainda o Estatuto da Família de 2015, que propunha a delimitação da unidade familiar segundo critérios heteronormativos e patriarcais, entre outros (Trizoli, 2023).

do mercado de trabalho, na implantação dos museus, na mobilização e associativismo da classe museológica e no processo de regulamentação da profissão de museólogo (Oliveira e Queiroz, 2017; Brulon, 2019), poucas delas acabam por ocupar cargos de gestão e/ou poder de decisão nos museus. Dessa forma, as pesquisadoras Ana Cristina Audebert Ramos de Oliveira e Marijara Souza Queiroz (2017, p.65-66), afirmam que a “museologia brasileira ainda não produziu um corpo teórico extenso e reflexivo, ao menos publicado, sobre gênero e feminismo”, mesmo que se observe um crescente interesse na temática de mulheres, museus, museologia e feminismos. Mesmo com a presença majoritária das mulheres no campo museal, na constituição e na consolidação da museologia, ainda não foram analisadas de forma extensiva o seu impacto na história da museologia e dos museus brasileiros.

Uma das questões que surgem para os pesquisadores que acabam por olhar a museologia e a participação das mulheres no campo museal é justamente compreender o porquê da “demora” em olhar para a atuação das mulheres nos museus, dada a sua sempre intensa presença, especialmente no campo técnico e administrativo.

Uma das questões que surgem é tentar entender porque a museologia, uma área na qual a presença e o protagonismo das mulheres são tão evidentes, deixou de problematizar durante décadas a atuação e a presença das mulheres, ou seja, porque nos silenciámos e não refletimos em nossas produções teóricas e práticas, tanto na academia, quanto nos museus, sobre a condição feminina como fator fundamental para a elaboração desconhecimento? (Oliveira e Queiroz, 2017, p.70).

Algumas respostas para os motivos pelos quais os museus parecerem levar um certo tempo para de fato aderirem às discussões sobre mulheres, que eventualmente já estavam sendo debatidas tanto no campo das artes, quanto no movimento feminista podem ser:

- a) a mudança de paradigma a respeito das metodologias históricas para pesquisa, em que não apenas a mudança das fontes a serem examinadas como também o objeto de pesquisa se modificou, causando uma mudança enorme de perspectiva e de possibilidade de abordagem sobre tudo o que se relaciona ou pode se relacionar às mulheres;
- b) o momento histórico pode “colaborar ou atrapalhar” na aderência de pautas sociais, culturais e políticas como as do feminismo, como foi o caso do Brasil nas décadas de 1960/70;

- c) os museus, na grande maioria dos casos, são órgãos vinculados ao Estado, significando que o discurso a ser apresentado em suas exposições, bem como os critérios de formação de suas coleções, seguirão os princípios que as autoridades governamentais entendem serem os melhores, mais adequadas e corretas para que possam se perpetuar no poder;
- d) museus são espaços de disputa de poder, que se dá através da construção e chancela de um discurso e história oficiais.

No que diz respeito à Teoria Museológica, grosso modo, no período anterior à Mesa-redonda de Santiago do Chile, em 1972, muitos museus, especialmente os europeus, ainda estavam concentrados em conservar e preservar os objetos a serem expostos, sem problematizá-los em seus contextos, colaborando para a perpetuação da “história do homem universal”, dos heróis e vencedores; a grande, verdadeira e sublime arte, que representaria a todos.

No entanto, mesmo com um contexto social, político e cultural pouco convidativo, o feminismo chegou aos trópicos. Mesmo que haja uma diversidade de ideias, posturas e ações concernentes às ondas do movimento feminista, é preciso que entendamos que, enquanto movimento, a referência à palavra “onda” diz respeito justamente à fluidez das pautas, reivindicações, mudanças de perspectivas, entendimentos, compreendendo que são móveis. “Onda” diz respeito a determinados pontos da caminhada no movimento feminista, visto que, apesar de haver referências a pautas de luta datadas de cinco séculos atrás parecidas com as convencionadas atualmente como feministas, ainda no século XXI encontramos as mesmas lutas e dificuldades de períodos anteriores¹⁶.

A pesquisadora Camila Wichers (2018) propôs uma aproximação entre o feminismo e a Museologia, pois para a autora, é justamente a ideia da fluidez das ondas do movimento que possibilita estabelecer os paralelos entre as duas áreas. A perspectiva criada pela autora será apresentada após um resumo dos principais pontos abordados pelo feminismo, apresentados a seguir.

¹⁶ Vale salientar que a respeito do termo ‘Onda’ existem diversas autoras e pesquisadoras feministas que discordam do uso do termo, acreditando que ele não daria conta da complexidade do(s) Feminismo(s). Como contraponto sugerimos o texto de Isabella Rjeille que faz parte da Antologia Histórias das Mulheres, Histórias Feministas - Volumes 1 e 2, realizada pelo MASP em 2019 em função das exposições *Histórias das mulheres: artistas até 1900* e *Histórias feministas: artistas depois de 2000*.

A primeira onda do movimento feminista pode ser situada no século XIX, sendo caracterizada pelas demandas de igualdade, emancipação e luta pelo direito ao voto por parte das mulheres. Cabe apontar que esses movimentos tiveram certamente precedentes, sendo um deles a obra de Mary Wollstonecraft, chamada *Reivindicação dos direitos da mulher*, publicada em 1792. Considerado como um dos textos fundadores do feminismo liberal ocidental, o trabalho era perpassado por um olhar colonialista ao associar o Oriente ao despotismo e a tirania, entendendo o patriarcado como um elemento oriental que deveria ser evacuado do Ocidente (Kian, 2010).

É sempre importante lembrar que os museus também estiveram estritamente vinculados ao colonialismo, pois os museus europeus, e em certa medida os brasileiros por copiar esse modelo, estão repletos de coleções saqueadas de vários povos. Outro marco no que se refere a publicações, foi o livro *O segundo sexo*, escrito em 1949, por Simone de Beauvoir. Dona na famosa assertiva “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher”, a filósofa e teórica social francesa, afirmava que a mulher é uma construção social e que a feminilidade é uma pretensão masculina para moldar as mulheres aos seus anseios. De acordo com Wichers (2018), esses trabalhos, ainda que não utilizassem o termo gênero, partiam da ideia de um “sexo social” que influenciaria o feminismo da segunda onda.

Iniciada em meados do final da década de 1960, a segunda onda apresentava preocupações sociais e políticas, sendo também o momento em que o feminismo passa a buscar e construir um aporte teórico, resultando com isso, no surgimento dos estudos da mulher. É nesse debate entre estudiosos de um lado e militantes do outro, que será engendrado o conceito de gênero. A expressão “identidade de gênero” foi empregada pela primeira vez por Robert Stoller, um psicanalista norte-americano, como aponta Donna Haraway:

Ele formulou o conceito de identidade de gênero no quadro da distinção biologia/cultura, de tal modo que sexo estava vinculado à biologia (hormônios, genes, sistema nervoso, morfologia) e gênero à cultura (psicologia, sociologia). O produto do trabalho da cultura sobre a biologia era o centro, a pessoa produzida pelo gênero – um homem ou uma mulher (Haraway, 2004, p. 261)

Esse conceito foi ampliado por autoras feministas, destacando-se Gayle Rubin e seu “Tráfico de mulheres: notas sobre a ‘economia política’ do sexo” (1975), texto

ovular no qual a autora propõe que a divisão entre os sexos e a subordinação das mulheres são resultantes do sistema sexo/gênero.

A terceira onda apresenta críticas à visão homogeneizadora do feminino e do masculino, surgida nas décadas de 1980 e 1990, com o questionamento da categoria mulher e pela desconstrução do sujeito feminino (Wichers, 2018).

Devemos ainda citar o feminismo negro, que nasceu na segunda onda e se fortaleceu nas décadas subsequentes, destacando desse período, obras de Angela Davis — como *Mulheres, Raça e Classe* (1981) e *Mulheres, Cultura e Política* (1984) —, e o feminismo lésbico, sendo possível mencionar, dentre muitas autoras, os escritos de Adrienne Rich¹⁷, Audre Lorde¹⁸ e Gloria Anzaldúa¹⁹, sendo comum, nesses textos, a questão da interseccionalidade, os diálogos com a Teoria Queer, nos quais desponta a obra de Judith Butler²⁰, e o “ciberfeminismo” de Donna Haraway²¹. Algumas autoras compreendem que os feminismos desconstrutivistas seriam, na verdade, “pós-feminismos”, dando lugar a uma quarta onda, onde estaria inserido o “feminismo queer”. No Brasil, autoras como Guacira Lopes Louro e Berenice Bento — a última com a proposta dos “estudos transviados” — têm trazido colaborações de monta para essas discussões (Louro, 1997, 2004; Rodrigues, 2005).

Na contemporaneidade, percebemos uma ampliação do feminismo interseccional, que é extremamente rico para pensarmos os processos de musealização e as memórias, dado o fato de que ele propõe reflexões a partir do entrecruzamento de raça, classe, gênero, mas também localidade/região e cultura. O termo interseccionalidade é assim definido por Kimberlé Crenshaw:

A visão de que as mulheres experimentam a opressão em configurações variadas e em diferentes graus de intensidade. Padrões culturais de opressão não só estão interligados, mas também estão unidos e influenciados pelos

¹⁷ O texto referido por Wichers (2018) é o artigo Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas*, n. 05, pp. 17-44. Publicado originalmente em 1980.

¹⁸ O livro referido por Wichers (2018) é *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Berkeley, Crossing Press, 2007. Publicado originalmente em 1984.

¹⁹ O texto referido por Wichers (2018) é o capítulo *Queer(izar) a escritora – Loca, escritora y chicana*. In: BRANDÃO, I.; CAVALCANTI, I.; LIMA COSTA, C. da; LIMA, A. C. A. *Traduções da Cultura. Perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis, EDUFAL, Editora da UFSC, pp 408-425, 2017. Publicado originalmente em 1991

²⁰ O livro referido por Wichers (2018) é *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003. Publicado originalmente 1990.

²¹ O texto referido por Wichers (2018) é o capítulo Manifesto ciborgue. Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, T. T. da; KUNZRU, H.; HARAWAY, D. (Orgs). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, pp. 33-118, 2009. Publicado originalmente 1991.

sistemas interseccionais da sociedade. Exemplos disso incluem: raça, gênero, classe, capacidades físicas/mentais e etnia (Crenshaw *apud* Vidal, 2014: 1).

O feminismo interseccional tem buscado que o feminismo não contemple apenas as mulheres brancas, classe média, cisgênero e capacitistas. A ideia é que ele possa refletir da melhor maneira possível as diferentes experiências de existência e de vida das mulheres (Wichers, 2018). Observamos, portanto, que apesar de existirem diversos feminismos, nenhum deles deixou de realizar uma crítica frontal à opressão das mulheres.

Se partirmos da premissa de que as relações de gênero são estruturantes das práticas sociais, não há como compreender a atuação de mulheres e homens sem levar em conta os papéis que lhes foram historicamente construídos, atribuídos e reforçados. É justamente isso que o movimento feminista fundamentalmente trata, de um ponto de vista engajado e político, denunciar as formas de agir do patriarcado, suas regulações e hierarquização da divisão sexual binária (mulher/ homem) para daí ditar o que constitui o feminino e o masculino em sociedade.

Nesse sentido, as relações de gênero são estruturantes também das práticas relativas ao patrimônio, à memória e aos museus. É preciso perceber que existem forças de ação e interação entre as estruturas e os indivíduos, pois ao mesmo tempo em que gênero estrutura as práticas patrimoniais e culturais, essas mesmas práticas consolidam e enrijecem os papéis e lugares de mulheres e homens e de suas identidades nas dinâmicas de construção da memória e das práticas culturais das quais participam, de modo mais amplo (Oliveira e Queiroz, 2017).

Conforme afirma a historiadora Joan Scott (1995, p.85), “gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder”. Admitir a centralidade do gênero masculino nos museus e processos museológicos suscita questões, como dito anteriormente, acerca das políticas de aquisição dos museus, da existência ou não de equidade na documentação museológica da instituição, da metodologia de pesquisa histórica utilizada no acervo, dos objetos e coleções que fazem referência à história e memória das mulheres nos mais diversos aspectos da vida social, da necessidade de discutir a visibilidade dessas coleções nas exposições e da criação de instrumentos nos sistemas de documentação e catalogação museológicos que evidenciem campos de recuperação nos quais os dados sobre as mulheres sejam campos informacionais relevantes de buscas e pesquisas.

Sendo os museus responsáveis por resguardar a memória, assim como legitimar quais delas devem ser lembradas — e ainda por seu silenciamento, pelas que acabam por serem esquecidas — temos que nos fazer algumas perguntas: como os museus têm lidado com a questão do gênero, dada toda a emergência do tema? Eles estão reforçando os estereótipos de gênero ou estão construindo um espaço para experiências emancipadoras? Como o campo museal vem lidando com as desigualdades de gênero em sua atuação profissional?

A pesquisadora e professora Camila Wichers (2018) propõe uma aproximação do campo da museologia com o movimento feminista. Os processos de musealização “consolidam e enrijecem os papéis e lugares de mulheres e homens e de suas identidades nas dinâmicas de construção da memória” (Oliveira e Queiroz, 2017, p. 65), nesse sentido, as memórias silenciadas, negligenciadas e exiladas colocam-se como tema a ser problematizado pelo pensamento feminista.

A musealização enquanto processo inclui a salvaguarda (documentação e ações de conservação), a pesquisa e a comunicação (exposições e ações educativo-culturais). Esse tripé museológico permite que a memória e o patrimônio sejam mantidos nos espaços museais, pois a musealização, focando mais no sentido de preservação, é “plena de possibilidades, pois emerge da premissa de que preservar é utilizar esses indicadores e referências (museológicas) para a construção de uma sociedade mais justa, e certamente, essas premissas encontram ecos nas lutas feministas” (Wichers, 2018, p.142).

Nesse sentido, podemos entender que a salvaguarda e a posterior (re)construção da memória das mulheres, em especial das artistas mulheres, encontra eco na luta feminista. O patrimônio dos museus pode ser (e é) o marcador social e cultural do percurso de existência e luta das mulheres ao longo da história.

Quando falamos da presença ou ausência de artistas mulheres em museus, é necessário que se leve em conta que, enquanto minoria e figuras dissidentes, a história da trajetória artística dessas mulheres — assim como da população negra, dos LGBTQIAPN+, dos indígenas, dos quilombolas, etc. — acaba sendo um palco de grande disputa de poder e interesse narrativo que, como pudemos ver no capítulo anterior, acabou por gerar muita ou quase total exclusão da história e do campo artístico ao longo dos séculos.

Camila Wichers (2018, p.143), salienta que

Quando analisamos as memórias representadas nos museus a partir da interseção entre gênero, classe e raça, para mencionar apenas alguns marcadores sociais da diferença, observamos que as memórias de mulheres, sobretudo, as negras e indígenas, assim como as memórias de mulheres e homens que desafiam as normas de uma sociedade racista e heterocetrada, têm sido destinadas ao exílio ou à subalternidade.

A autora apresenta, nessas circunstâncias, a existência de dois tipos de memória: a memória exilada, que se referem aos silenciamentos e exclusões, e as memórias subalternizadas, que são aquelas que estão nos espaços museais e de memória, mas a partir de representações frequentemente estereotipadas e marginais. Nessa perspectiva, Stuart Hall (2016) diz que as representações são atos criativos que atuam na construção social da realidade, ou seja, as representações estão relacionadas ao que as pessoas pensam sobre o mundo e o que “são” nesse mundo, guardando uma dimensão política. Assim, “não ter voz ou não se ver representado pode significar nada menos que opressão existencial” (Ituassu, 2016, p. 13). Quando instituições museológicas e de patrimônio constroem narrativas impregnadas de silenciamentos e de estereótipos de mulheres, acabam sujeitando-as a uma violência epistêmica (Wichers, 2018).

Em seu artigo²², Wichers (2018), acaba por analisar algumas das obras de artistas contemporâneas que possuem pautas ligadas as ondas do feminismo. Ao mesmo tempo, a autora apresenta alguns pontos de convergência do campo museal com as ondas do feminismo. Ela acaba por estabelecer um paralelo maior com a Sociomuseologia, no entanto, é totalmente possível estabelecer o mesmíssimo paralelo com a Museologia Crítica.

Um deles faz referência à primeira onda, no qual a pesquisadora salienta que uma das estratégias utilizadas pelas mulheres pela luta do direito ao voto incluía ataques a vitrines de lojas, museus e pinturas, em especial aquelas que representavam nus femininos e retratos de homens. Dessa forma, já na primeira onda do feminismo, os museus foram interpelados. No que concerne à segunda onda, cabe pontuar que, na década de 1960, os museus foram fortemente questionados por seu caráter enciclopédico e elitista. As mudanças esboçadas anteriormente, sob a rubrica de um movimento internacional pela Nova Museologia, e também a Museologia

²² O referido artigo se chama *Museologia, feminismos e suas ondas de Renovação* e está disponível na Revista *Museologia & Interdisciplinaridade* (Vol. 7, nº13, p. 138-154, Jan/Jun), publicado pela Universidade de Brasília em 2018. Disponível em <https://doi.org/10.26512/museologia.v7i13.17781>

Crítica, podem ser compreendidas como respostas a esses questionamentos. Dessa forma, se a primeira onda do feminismo chegou em esparsas e pontuais vogais, a segunda onda assolou muitas das certezas anteriormente construídas e propagadas pelos museus.

As ondas do feminismo encontraram espaços por vezes rígidos, que se fecharam para reflexões propriamente feministas. E como vimos no capítulo anterior, o ideário feminista teve problemas de recepção entre as próprias artistas mulheres.

A museóloga Aida Rechená comenta:

As pessoas, apesar de consideradas pela Sociomuseologia como sujeitos ativos na relação com o patrimônio, ficam diluídas numa neutralidade uniformizadora que tendencialmente obscurece as mulheres ao equiparar o neutro universal com o masculino e a masculinidade. Entendida como uma categoria determinante das relações de poder e que se intersecta com outras categorias sociais como a classe, a raça/etnia e a idade, o gênero provoca uma alteração do *corpus* teórico e da metodologia e o alargamento do campo de estudo nas ciências que o incorporam, ao multiplicar as abordagens e as dimensões da investigação (Rechená, 2011, p. 21).

Ainda que a autora utilize o termo Sociomuseologia, pode-se aventar que as museologias renovadas, denominadas também como Nova Museologia e Museologia Social, muitas vezes deixam as opressões de gênero em um lugar à parte (Wichers, 2018), e é nessa perspectiva que vemos a Museologia Crítica assumindo esse lugar de mirada extremamente crítica ao que eventualmente escape ou que não seja possível dar conta por parte dessas vertentes da Teoria Museológica.

Mesmo que os museus ainda estejam se adaptando e tentando lidar com os espectros de poder e embate social em seus ambientes para então conseguir apresentar temáticas relevantes a respeito da problemática do apagamento das mulheres, e no caso dessa pesquisa, das artistas mulheres, há de se assumir que pontes vêm sendo construídas. Enquanto a terceira onda do feminismo trazia questionamentos acerca da categoria mulher, denunciando a intersecção de diversos marcadores sociais nas opressões de gênero, são iniciados os primeiros debates feministas na Museologia. Esses debates aparecem sob a roupagem dos “museus de mulheres”, como se vê no número da revista *Museum International*, do Conselho Internacional de Museus (ICOM), com o título “*Women in museum*” (Mulheres nos museus), publicado em 1991. Irene Vaquinhas (2014), aponta ainda que, na década de 1990, existiu uma expansão dos museus de mulheres, sendo que o primeiro deles foi criado na Alemanha, em 1981.

Foi apenas no século XXI que passamos a ver o uso alargado do conceito de gênero nos trabalhos relacionados aos museus, que buscaram debater essas questões, sendo, mais uma vez, a revista *Museum International*, do Conselho Internacional de Museus (ICOM), o termômetro dessas mudanças, com o número denominado “*Gender Perspectives*”, publicado em 2007.

Mesmo com a criação de diversos cursos de Museologia via REUNI, a luta pela democratização da memória persiste, pois ainda temos muitas desigualdades, silenciamentos e violências para lidar no campo da disputa social pela construção da narrativa, que aliás, segue se pretendendo oficial. Ainda possuímos a herança de práticas colonialistas, de coleções que são espólios, de museus que tendem a manter as memórias das mulheres (e outras minorias) exiladas ou subalternizadas. Porém, também existem heranças das conquistas das profissionais do campo museal que nos precederam, pois ao se articularem às premissas e lutas feministas nos proporcionaram assistir a um cenário atual que compreende a conscientização da luta das mulheres (Wichers, 2018).

Da mesma forma em que as ondas de renovação não cessam de influenciar os percursos da prática museológica e da formação de suas profissionais, o feminismo segue transformado e se renovando, trazendo questionamentos e possibilidades para uma prática feminista efetivamente emancipadora também nos espaços museais.

Para Gloria Cortés Aliaga (2023, p. 252), pesquisadora e curadora do Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) do Chile, devemos criar

nuevas etimologías, epistemologías y experiencias situadas al interior del museo a partir de la incorporación del sujeto “mujer” a la propia historia de la institución, entendiendo por “mujer(es)” a un cuerpo político más allá de su concepción cultural-biológica. De este modo, instalar la historia de los cuerpos feminizados en el museo, afectados todos ellos por cuestiones de género, racialización, clase, geografía, territorios, entre otros tantos agentes generadores de la desigualdad, obliga a la institución a reflexionar sobre sí misma y agitar las narrativas y las formas de hacer para provocar modos alternativos de agenciamiento comunitario y colectivo.

Com 140 anos de história, o MNBA foi uma dos projetos civilizatórios por parte da elite chinela para o alinhamento da república moderna, sendo, por excelência, o lugar do cânone. Essa perspectiva canônica da arte, para Gloria Cortés (2023), serve à colonização ideológica que por muito tempo justificou e sustentou museus de belas artes. Pensar o museu a partir da sua fundação — seja o MNBA ou os museus idealizados a partir da Revolução Francesa/Iluminismo —, nos incita a discutir sobre

as omissões históricas e os numerosos vazios que o compõe, obrigando-nos também a desarticular as tradicionais noções de gestão do museu, bem como a olhar suas coleções, colocando em cheque a forma como estas desenvolvem os conceitos das suas narrativas museológicas, buscando realizar um enorme exercício de crítica epistemológica que possibilite novos campos de sentido e combata a produção das ausências (Cortés Aliaga, 2023).

En ese contexto, el poder transformador del pensamiento feminista ha permitido redefinir el sentido de objetividad y la perspectiva declarada neutral, hacia una invención epistémica de la “experiencia” para dar cuenta de lo que resulta invisible o subsidiario al conocimiento científico (Trebisacce, 2016 *apud* Cortés Aliaga, 2023, p. 253).

Apesar do avanço dos movimentos sociais e da crescente incorporação de trabalhadoras feministas nas instituições públicas, incluindo os museus, e do desenvolvimento de ações nos seus programas expositivos, Gloria Aliaga (2023) ainda entende como problemática a falta de abertura para discussões sobre questões feministas dentro do museu. Com coleções tão marcadamente desiguais, a curadora acredita que paridade é um desafio quase impossível de se alcançar sem uma vontade política e econômica que coloque como central a questão da disparidade de gênero nos museus e a aquisição de obras por mulheres e outras subjetividades.

No entanto, para que um museu se coloque junto à sociedade, acompanhando as discussões de questões de seu interesse, é preciso que seu comportamento diante dos visitantes, funcionários e demais públicos seja verdadeiramente aberto à escuta e ao diálogo de forma profundamente crítica. Para que os museus façam parte da vida das pessoas não basta mais estar se comunicando com seu visitante, trazendo para suas paredes exposições que tratem do feminismo, por exemplo. Faz-se necessário que o museu finalmente aceite seu lugar de ‘arena’, onde disputas de discurso e construção de narrativas acontecerão o tempo todo. Realizar exposições feministas não deve ser um problema, assumir que os museus foram, e ainda são, parciais, machistas e patriarcais também não deveria ser um problema, visto que é apenas com a abertura, a participação e o protagonismo das mulheres e da comunidade que as narrativas poderão ser problematizadas e modificadas, construindo um novo valor e impacto social para seus visitantes. Um museu que assume essa postura, perpassa a ideia de um certo assistencialismo, onde ouvir e representar são seus principais objetivos. No entanto, sabemos que os museus são instituições que podem e devem

ser mais do que isso, pois a partir do momento em que ele se torna lugar e espaço de co-criação, sua potência enquanto ente social, que se comporta tal qual um ente social, já se identifica com a Museologia Crítica, que será apresentada a seguir.

2.2 A MUSEOLOGIA CRÍTICA E SUAS PREMISAS

Para apresentar a Museologia Crítica, torna-se necessário apresentar um pouco do contexto em que ela surge. Mesmo que para alguns autores, como Jesús-Pedro Lorente (2003), não seja fácil definir uma nova corrente de pensamento sem cair em simplificações, ainda seria possível olharmos e percebermos algumas distinções ou mesmo reações às tendências museológicas recorrentes ou prévias nesse processo.

No entanto, primeiramente, seria interessante estabelecer alguns esclarecimentos terminológicos a respeito de equívocos recorrentes, como confundir museu (seu funcionamento e operacionalização) com Museologia (a disciplina), e a museografia (a *práxis* do museu) com a Museologia (construção de conhecimento). Museu, como comenta Marília Xavier Cury (2006), é a instituição e/ou o *locus* da musealização, compreendendo também formas não institucionalizadas, mas possibilidades organizacionais onde e quando o patrimônio ganha *status* de musealizável — o potencial — e musealizado — a ação consciente e objetiva de preservação e comunicação.

Dentro da história da Museologia, observam-se diferentes percepções sobre seu objeto de estudo e modificações em seu conceito, mas é importante frisar que a definição de Museologia não pode ser baseada na instituição museu, pois instituições não são objetos de ciência (Baraçal, 2008), mas de estudo. De forma muito resumida, podemos dizer que inicialmente, se entendia a Museologia como um estudo da finalidade e da organização do museu. Posteriormente, passou a se entender tal disciplina como o estudo da implementação e integração de um conjunto de atividades que visavam à preservação e o uso da herança cultural e natural. Depois, ela passou a significar o estudo dos objetos de museu, para ser entendida mais adiante como o estudo da musealidade — que seria perceber e identificar documentos e objetos que representam melhor certos valores sociais —, até que, por fim, chegamos à noção que temos hoje: a Museologia como o estudo da relação específica do homem com a realidade (Mensch, 1994).

Podemos situar os antecedentes da Museologia Crítica, no ápice da crise institucional do museu²³, na década de 1970. A Mesa-redonda de Santiago, ocorrida no Chile, em 1972, é o marco concreto de novas perspectivas — as quais já tinham lugar, em grande parte, no seio da museologia praticada na França.

A Nova Museologia, entre tantas perspectivas, ampliou a ideia de museu enquanto instituição, que passou a ser integral, junto do território e espaço social, ou seja, que se constrói com a sociedade, buscando ser um espaço de diálogo entre as comunidades, passando a considerar outros acervos, experiências e patrimônios. Essa enorme mudança trouxe consigo a emergência de repensar o papel dos museus diante das vozes que não foram ouvidas por tantos séculos. A Nova Museologia sugere que se dê um foco maior nas relações, deslocando do seio da instituição o seu papel de “construtor de discursos históricos verdadeiros” para um lugar de escuta e construção mútua com as pessoas. A sociedade passaria então a participar dos processos museológicos, propondo com isso um grande desacomodar de pensamentos e desconstrução de posturas diante do que vinha sendo realizado por essas instituições até aquele momento (Lorente, 2003).

As pesquisas acadêmicas sobre a nova museologia acabam por apresentar uma série de experiências que privilegiam a participação da sociedade *in loco*, por assim dizer. Um exemplo paradigmático, mas que esclarece o sentido do uso do termo *in loco*, é o ecomuseu do Homem e da Indústria, criado em 1971, e que, mais tarde, em 1974, torna-se *Ecomuseu Le Creausot-Montceau*. Desenvolvido e acompanhado pelos franceses Geroges Rivière e Hugues de Varine (Brulon, 2015), esse museu nasce de uma percepção de necessidade da comunidade em preservar sua história e patrimônio, fazendo com que os processos tipicamente realizados dentro dos museus tomassem outras formas e características a partir da participação das pessoas do local.

²³ É interessante salientar que o Museu que entra em crise é aquele que tem como principal referência o modelo europeu, portanto branco, elitista e construtor de histórias e discursos inquestionáveis. A postura de templo para contemplar os grandes mestres e obras de arte e os grandes homens da história e seus feitos, deixa de acompanhar as necessidades sociais que vinham com as emergências de pautas sociais e minoritárias. Nesse sentido, a Mesa de Santiago do Chile acaba por ser um marco histórico de um movimento que dentro da Museologia já vinha ocorrendo. Pensar o museu para as pessoas, a partir de seu acervo, da constituição de suas coleções, das ações educativas, das exposições, dos processos curatoriais, ou mesmo num sentido mais amplo, a museologia enquanto fenômeno que ocorre em outro níveis de significação, relações e comunicação com a materialidade (e a imaterialidade), rompem com o formato de museu tido como “tradicional”.

Percebe-se que a Museologia deslocou seu objeto de estudo dos museus, suas coleções e objetos para o universo das relações e do social. A pesquisadora Waldisa Rússio Guarnieri (1990), por exemplo, entende que a Museologia é a ciência que estuda o fato museológico. Para ela,

[...] fato museológico é a relação profunda entre o homem, sujeito que conhece, e o objeto, parte da realidade à qual o homem também pertence e sobre qual tem poder de agir – relação esta que se processa num cenário institucionalizado chamado museu (Guarnieri, 1990, p.7).

Se a realidade é tudo o que existe, e estamos dentro dela, ela se concretizaria pela evidência, e é nesse lugar que a pesquisadora Tereza Scheiner salienta que:

A musealidade é um valor atribuído a certas 'dobras' do Real, a partir da percepção dos diferentes grupos humanos sobre a relação que estabelecem com o espaço, o tempo e a memória, em sintonia com os sistemas de pensamento e os valores de suas próprias culturas (Scheiner, 2012).

Para Ivo Maroovic (1997), a musealidade representa a propriedade que um objeto tem de documentar uma realidade através de outra realidade: no presente, tornando-se o valor imaterial ou a significação do objeto, que nos oferece a causa ou razão de sua musealização.

A musealização, conceito introduzido por Zbynek Stránský (*apud* Brulon, 2015), é compreendida como o processo próprio e único da Museologia. Para o autor, torna-se essencial que, mais do que focar na invenção do valor do objeto, ou seja, sua musealidade, faz-se necessário para a Museologia entender o valor do objeto em si.

Para aclarar a ideia, Stránský sugere que se desloque da musealidade, como produto ou como qualidade do objeto, para a musealização enquanto processo, processo esse que possui um conjunto de atividades. As atividades da musealização seriam a seleção, tesauroização e apresentação. A seleção diz respeito ao potencial de musealidade do objeto, a tesauroização que corresponde à documentação e à pesquisa do objeto e, por fim, a comunicação, que diz respeito às exposições, publicações, ações educativo-culturais, entre outros que servem para dar a conhecer o valor científico, cultural e educativo do objeto. Como afirma o pesquisador Bruno Brulon (2015), o objeto que é pensado *a priori* como portador de musealidade e selecionado de acordo com a sua potencialidade com base nos valores existentes pode vir a adquirir novos valores quando é comunicado em um discurso museológico.

Percebe-se que a musealidade, e especialmente a musealização, são construtoras de realidade, valores e significados. Ao selecionar, o fator da escolha está presente, e este é, invariavelmente, um ato político envolto em subjetividade, imbricações de valores individuais e coletivos, assim como intenções e construções narrativas.

Portanto, observamos que a frente que teve mais força dentro da Nova Museologia é a mudança de paradigma em relação ao objeto da museologia, que foi da relação entre museu e comunicação para a noção de objeto museológico estendida até o conceito de patrimônio. Nesse sentido, a Museologia Crítica teria surgido para dar um maior foco nos museus de arte e as questões e problemáticas que essa instituição suscitava à Museologia (Lorente, 2003).

Para Jesús-Pedro Lorente (2006), não existiria uma grande diferenciação entre a Nova Museologia e a Museologia Crítica, dado que ambas teriam seu foco no social. Porém ele comenta que os interesses delas seriam diferentes.

[...] el caballo de batalla favorito de los primeros son los ecomuseos, mientras que los segundos se centran en otros tipos de museos más florecientes hoy día, como por ejemplo los museos y centros de arte contemporáneo. (Lorente, 2006, p. 27).

Além disso, para Lorente (2006, p. 29),

Cualquier lector avezado en la teoría pós-moderna habrá adivinado ya que, también aquí, esta ruptura con «la tradición de lo nuevo» se basa en la deconstrucción de la doxa de la modernidad museológica, en la sustitución de su universal narrativa teleológica por particulares visiones fragmentadas, sin pretender instituir ningún nuevo decálogo sobre sus ruinas. Esto ha tenido en los últimos años un impacto inmenso tanto en la teoría sobre los museos como en la práctica museográfica, que en lo referente a los museos de arte ha salido a debate público primero de la mano de exposiciones concebidas por artistas contestatarios [...] que se han servido de montajes museísticos para poner en cuestión las convicciones establecidas y los discursos propios de los museos.

Com isso, o autor salienta que os museus de arte vêm apresentando exposições que rompem com os conhecidos conceitos da museologia tida como tradicional no que diz respeito à construção de discurso, expografia ou mesmo a estrutura institucional do museu em si. Ele comenta também que “Luego las exposiciones autorreferenciales, que proponen revisiones críticas del propio hacer de los museos, se han convertido en un género expositivo en sí mismo” (Lorente, 2006, p. 29).

A partir do momento em que os museus de arte estão rompendo com os discursos museológicos tradicionalmente associados a essa disciplina, observa-se que as fissuras do rompimento estão dando espaço não apenas para novas abordagens na Museologia, mas também para promover “[...] la inserción cultural de minorias sociales y étnicas.” (Lorente, 2006, p. 30)

O autor diz que

La exacerbación de la subjetividad y la incitación al pensamiento crítico frente a toda doctrina dominante, son los principales rasgos característicos de esta corriente, que no por ello ha dejado de hacer suya la defensa a través de los museos de la igualdad de derechos y oportunidades entre diferentes razas, sexos (u orientaciones sexuales), clases sociales, o procedencias, propias de cualquier museólogo con conciencia social [...] (Lorente, 2006, p. 30).

Outra perspectiva sobre a Museologia Crítica seria a de que o próprio termo faria referência ao que se produz enquanto conhecimento científico fora do museu, ou seja, os museólogos críticos, segundo Lorente (2003) seriam *outsiders*, por refletirem, questionarem e criticarem essa instituição a partir de uma mirada externa. Já é sabido que a história dos museus acaba por apresentar diversos embates — especialmente no início da sua construção científica, inclusive no seio do ICOM e ICOFOM —, sobre sua teoria e sua prática. Até o entendimento que temos da Museologia hoje enquanto campo científico, muitos profissionais de museus que atuavam no cotidiano da instituição não viam motivos para teorizar academicamente, atividades que estes entendiam como tarefas de cunho prático. Apenas com o passar dos anos é que se encontrou um “lugar no meio ou comum”, onde os processos museográficos passaram a andar junto do museológico.

Em ambas as situações, a abordagem da Museologia Crítica, para a pesquisadora Carla Padró (2003), em muitos casos, foi a resposta à compreensão do museu como um lugar de divisão entre *experts* e novatos, entre produtores de conhecimento e tradutores, visitantes “especialistas” e visitantes “consumidores”. Para a autora, essa dicotomia marcou por muito tempo as políticas de aquisição, gestão, exposição e interpretação dos acervos, o que acabava por hierarquizar não apenas a relação do museu com o visitante, mas também dos profissionais da instituição que, dependendo da tarefa a ser realizada, “entenderiam ou atuariam mais” ou “menos” na museologia.

Pedró (2003) acredita que é no posicionamento institucional do museu que sua atuação poderá ou não fazer diferença no campo cultural. Essa perspectiva torna-se importantíssima para essa pesquisa, pois é na postura do MARGS diante da produção de artistas mulheres, especialmente a partir do seu programa de exposições, que conseguimos perceber a legitimação ou não desse tipo de produção artística.

A cultura institucional seria

un conjunto compartido de normas, valores y creencias de los miembros de una organización, y la forma em que adoptan las pautas de relación entre sus miembros. Puede [...] transferirse al marco de las instituciones museísticas, puesto que representan diferentes intereses y tensiones em relación com funciones tales como conservar, exponer e interpretar (Pedró, 2003, p. 52).

A pesquisadora acredita que os museus são lugares que criam valores culturais, onde se compartilham redes de conhecimento, formas de acesso, códigos, convenções e sistemas de linguagem, sendo todas essas práticas com responsabilidade pública. Fazer circular ideias, valores, conceitos, desejos, mitos, estereótipos que incidem sob nossa forma de pensar e de moldar a consciência faz com que o museu possua um papel social e cultural chave para entender as mudanças de nossa sociedade (Pedró, 2003). Nessa perspectiva, ela observa que, de modo geral, existem três tipos de cultura institucional nos museus, e que estas tem uma influência direta na sua função social e cultural, bem como nos saberes e práticas profissionais realizadas.

A primeira, chamada de cultural tradicional, seria a que entende o museu como um lugar de saber disciplinador, quase que doutrinário da “alta cultura”, onde as normas da instituição produzem um sujeito encarregado de salvaguardar os objetos da coleção, construindo para eles um discurso historicista, positivista e enciclopédico, onde o visitante seria um mero receptor de verdades e o trabalhador desse museu o guardião dessa verdade.

A segunda cultura apresentada por Pedró (2003), chamada de democratizante, entende o museu como um lugar de democratização do saber disciplinado e das normas, formando com isso uma relação de simples acesso físico e cognitivo as coleções e ao discurso das exposições do museu, estabelecendo com o visitante uma relação a partir de uma visão técnica, pragmática e funcional. O viés dessa segunda

cultura institucional também passa pela perspectiva do marketing, tendo o museu vários produtos a oferecer, enquanto o visitante é seu consumidor.

A terceira e última cultura apresentada pela pesquisadora é a que compreende o museu como um lugar de dúvidas, perguntas, controvérsias, conflitos e um lugar democrático culturalmente, sendo um espaço que auxilia na construção de sujeitos que problematizam as estruturas sociais e culturais, privilegiando o conhecimento relacional, inter e transdisciplinar e, acima de tudo, o questionamento.

Estariamos ante una cultura pós-moderna revisionista, donde se considera que para entender las formas de conocimiento y de comprensión se debe partir de la noción de lucha y de conflicto. O sea, cómo distintos contextos operan en la construcción del conocimiento y como el conocimiento que se gana de esta lucha es considerado um processo em fluxo, más que um resultado (Pedró, 2003, p. 57-58).

A terceira perspectiva institucional teria suas práticas museológicas girando em torno das narrativas, da interpretação e da representação, propondo uma negociação dos saberes do museu, dos seus trabalhadores e dos visitantes, buscando um compartilhamento de conhecimento, vivências e possibilidades. É preciso reconhecer que os museus ajudam a definir uma cultura específica ao decidir que elementos do patrimônio são colecionados/coleccionáveis, preservados, quais devem ser acessíveis e interpretados. O museu acaba por selecionar o que reflete do passado que, de alguma forma, interessa no presente, mesmo que esse interesse seja subjetivo. Por essa razão, a terceira perspectiva institucional, acaba por colaborar na construção do visitante enquanto sujeito, capaz de interpretar os diversos contextos. Esse museu reconhece o caráter subjetivo das exposições, bem como a importância do processo de sua realização, dado que uma exposição poderá ter diversas visões e interpretações. Diante disso o museu assume ser um espaço que possibilita múltiplas miradas sobre seu acervo e demais atividades que este realiza (Pedró, 2003).

Entre essas três linhas, salienta Carla Pedró (2003), se observam diferentes posicionamentos de como se concebe o visitante e em relação ao que se considera fundamental para que o museu sobreviva. No primeiro caso, o da museologia formalista, o visitante é considerado um mero receptor, um sujeito passivo, gerando com isso uma diferenciação grande entre as pessoas vinculadas ao museu e as pessoas que o visitam. No segundo caso, que seria a da museologia analítica, o visitante ficaria entre o sujeito passivo e ativo, que apreende o que o museu seleciona

para ser aprendido. Já no terceiro caso, que a pesquisadora qualifica como museologia crítica, tanto os profissionais do museu, quanto os visitantes são concebidos como criadores de conhecimento. A autora afirma que

Es en esta concepción donde se desmorona a tradicional línea divisoria entre lo público y lo privado. Y es aquí donde las relaciones de la cultura institucional cambian, puesto que la cultura dominante ha sido visibilizada, desmistificada y desestructurada. Así, es más comprensible que se admita con más facilidad la posibilidad de crear, negociar, imponer o subvertir valores y creencias [...] vinculadas con las funciones de la museología y la nueva museología (Pedró, 2003, p. 60).

A partir do momento em que o museu se entende como um espaço de disputa e mudança constantes e se compromete para dar conta dessa realidade complexa, ele percebe ser necessário uma negociação constante de suas práticas. O museu passa a assumir uma postura mais democrática, que instiga uma cidadania mais crítica. E para Carla Pedró (2003), é justamente essa negociação da participação dos diversos elementos humanos envolvidos a chave para que se construam outras visões sobre o museu, radicalizando com isso, de acordo com a autora, o modelo moderno de museu presentes em nossos contextos. Na visão da autora,

[...] poner en crisis los valores democratizadores de los museos, re-situándolos como zonas de contacto [...] o como lugares de conflicto y de controversia. Los profesionales (dos museos) son entedidos como aprendices, como aprendices son los visitantes, porque todos ellos geran discurso (Pedró, 2003, p. 60).

Portanto, para Pedró (2003), a Museologia Crítica defende a construção de um conhecimento a partir de uma postura transdisciplinar, contextual, política, reflexiva e emancipadora. Ela acredita que para alcançar essa cultura institucional, o museu precisaria revisar e mudar sua forma de ver os contextos e ideias pelos quais analisaram e musealizaram os objetos do seu acervo, reorientando com isso as estruturas que lhe deram sentido até o momento. Torna-se necessária “uma revisión total de aquellos mecanismos que restringen el cambio” (Pedró, 2003, p. 64), ou seja, ela propõe uma revisão de estatuto, missão, visão, programas e também de todo o sistema de valores que rege o museu desde a sua criação.

El post-museo es aquel que hace visibles formas de significado excluidas dentro de la narrativa occidental a partir de por quéhan sido excluidas, quién las há excluído, etc. Re-examinar el papel y los roles de los museos a partir de nuevas políticas de gestión, comunicación e interpretación. Em este tipo de museo, el conocimiento es considerado como contingente y

contextualizado, situado y posicionado. Su postura es dialogal y no dicotómica. Su posición es local. Em el post-museo cabe fomentar otras estratégias interpretativas como los comentarios sobre los códigos y la retórica de las exposiciones, sobre los estilos y las narrativas de los museos modernos. Cabe reorganizar y renegociar la cultura del museo o qué es lo que se considera como conocimiento, por parte de quién, para formular también los visitantes como comunidades interpretativas (Pedró, 2003, p. 64-65).

Para a pesquisadora, o museu deixa de ser entendido como um edifício com exposições para ser visto como um processo, uma experiência, fazendo com que ele esteja mais além do que lhe é atribuído ainda hoje. Mesmo que Pedró (2003) assuma que essa é uma postura institucional muito difícil de se alcançar, não deixa de sugerir algumas possibilidades para que outras posturas museológicas possam ser estabelecidas.

São elas:

- a) **dar as boas-vindas** a olhares polifônicos e exposições que partam de dilemas ou de temas-problemas que possam ser resolvidos a partir de diferentes lugares e perspectivas, sem soluções fixas;
- b) **promover** o trabalho em equipe e o intercâmbio profissional sem uma visão hierárquica, que geralmente estabelecem uma diferenciação entre a direção, curadoria, documentação, elaboração de exposições, programas educativos, a comunicação, etc;
- c) **fomentar** políticas de diálogo entre contextos museológicos e outros contextos culturais;
- d) **planejar** pesquisas qualitativas dirigidas para que se possa compreender casos e processos;
- e) **apostar** no que não está escrito e reconstruir ou reinventar o que é dado como certo;
- f) **desenvolver** programas que investiguem a origem dos conceitos em análise, seja sobre o museu como instituição, seja sobre alguns conceitos fundamentais das exposições em particular. Como foram concebidos, reconhecidos e validados a partir de uma perspectiva cultural? O que foi deixado de lado? E por quê?;
- g) **entender** que os objetos atuam como narrativas e por isso possibilitam que se falem desde mesmos de diversas maneiras (a partir da cultura material, da nova história social, da cultura de consumo, etc) e

h) **focar** em outras formas de análise, pesquisa, catalogação e conservação de objetos a partir de uma perspectiva sócio-cultural.

Como pudemos perceber, a Museologia Crítica vem ao encontro dos museus de arte, mesmo que também seja possível estendê-la a outras tipologias de museus. Ela se propõe a refletir por uma mirada externa a cultura institucional dos museus, entendendo sua missão, visão, valores, formação de coleções, programa expositivo, educativo-cultural como algo a ser instigador, problematizador, culminando, por parte do visitante especialmente, na construção de um senso crítico e também de pertencimento às diversas maneiras de construção dos saberes em um museu.

Mesmo que não seja o foco teórico desta dissertação, vale dizer que, a partir do projeto de pesquisa e programa público *Tate Encounters: Britishness and Visual Culture*, realizado pelo museu britânico Tate Modern entre 2007 e 2010, surge no campo museológico o conceito de Museologia Pós-Crítica. Ele surgiu a partir da publicação que resultou do projeto *Post-critical Museology: Theory and Practice in the Art Museum* de 2013, assim como alguns títulos dos *museum studies*, assinados por Tony Bennett²⁴, Carol Duncan²⁵ e Eilean Hooper-Greenhill²⁶ (Honorato, 2019).

O *Tate Encounters*, de acordo com Honorato (2019) teve como objetivo promover e discutir encontros e experiências de estudantes provenientes de famílias migrantes com a Tate Britain (museu público de arte britânica) em Londres. Com a intenção de enfrentar o problema “públicos ausentes” (ou sub-representados), a

²⁴ Em *Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Tony Bennett (1995) faz uma genealogia da formação dos museus públicos europeus na passagem do século XVIII para o XIX, argumentando que, mais do que uma expressão do compromisso republicano da burguesia emergente com o princípio da igualdade, os museus foram instrumentos importantes de redefinição das relações entre o Estado e a população, conforme os interesses do poder. Bennett observa que não só a ideia de que o museu estaria aberto a todos, como também a de que ele deveria representar adequadamente a cultura e os valores dos diferentes segmentos da população, já caracterizavam o museu público no século XIX. (Honorato, 2019, p. 100-101).

²⁵ Em *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Carol Duncan (1995) argumenta que os museus públicos de arte se estruturam como rituais. Reconstituindo as circunstâncias históricas e sociais em que eles se formaram, a autora identifica duas características dessa ritualidade. A referente à constituição de um espaço-tempo excepcional, onde se pudesse ampliar perspectivas sobre si mesmo e o mundo a partir da relação estética. A segunda se refere à construção de uma espécie de cenário – marcado frequentemente pela monumentalidade da arquitetura greco-romana ou, mais adiante, pela assepsia do cubo branco – no qual os visitantes fossem induzidos a realizar certas performances, condicionadas por roteiros pré-programados. (Honorato, 2019, p. 99).

²⁶ Em *Museums and the Shaping of Knowledge*, Eilean Hooper-Greenhill (1992) se propõe a escrever uma “história efetiva” dos museus, atenta às descontinuidades, rupturas, deslocamentos e dispersões no campo das práticas “museais”, em contraponto à busca das origens e à imposição de uma cronologia linear Privilegiada pela história tradicional. Para tanto, Hooper-Greenhill recorre a ferramentas conceituais disponibilizadas pelo trabalho de Michel Foucault - às epistemes descritas no livro *As palavras e as coisas*, afim de analisar criticamente as condições de produção de conhecimento em alguns museus europeus, em momentos históricos específicos. (Honorato, 2019, p.101).

pesquisa buscou compreender quais eram as barreiras de acesso para essas pessoas e como elas poderiam se identificar com o museu — em correspondência à expectativa da instituição por, de certo modo, reafirmar sua autoridade enquanto representante do interesse público. Ela também se propôs a investigar como o problema da sub-representação, ou mesmo dos públicos em geral nas suas diferentes acepções (aprendiz, audiência, consumidor, observador, público, visitante, etc), era concebido e reproduzido pela instituição por meio de suas diferentes práticas organizacionais, principalmente as de curadoria, educação e marketing.

O resultado desses trabalhos, de acordo com o pesquisador Cayo Honorato (2019), foram “remissões e intersecções, mais do que rupturas definitivas entre essas diferentes perspectivas” da Museologia Crítica e Pós-Crítica. De acordo com Dewdney, Dibosa e Walsh (2013, p. 6-16) o “prefixo pós não pretende reiterar o conceito moderno de progresso histórico unitário e universal — seja em relação à teoria, seja em relação ao museu”, pois ele entende que o tempo tem múltiplas dimensões, que o presente é feito de temporalidades heterogêneas. Contudo, para os autores, o “pós” propõe uma revisão daqueles campos de estudo à luz de mudanças culturais mais recentes, que em última análise solicitam a compreensão de condições epistemológicas específicas, discutidas por meio de principalmente dois conceitos: o de sociedade pós-tradicional, pós-colonial, que considera raça, classe e gênero em tempos hipermodernos.

Por certo, se a museologia crítica pode eventualmente ser caracterizada pela denúncia de inúmeras omissões por parte do museu, o que a museologia pós-crítica vem propor é um quadro comparativo ainda mais complexo entre diferentes invisibilidades, seja do ponto de vista dos visitantes, seja do ponto de vista dos trabalhadores do museu. Em suma, o pós-crítico intervém no que seria uma falha epistêmica, produzida por essa dupla separação, primeiro entre teoria e prática, depois entre academia e museu (Honorato, 2019).

Por meio de uma pesquisa empírica e pragmática, a Museologia Pós-Crítica reflete sobre e realiza um processo de tradução entre diferentes registros de conhecimento, assim como entre os diferentes setores do museu, de um modo a chamar a atenção para divisões hierárquicas do trabalho, mas também para certas “dissociações organizacionais” (Dewdney, Dibosa e Walsh, 2013, p. 99-105); um processo no qual teoria e prática, assim como academia e museu, são reciprocamente questionados (Dewdney, Dibosa e Walsh, 2013, p. 221-224).

Portanto, para ser implementada, a Museologia Pós-Crítica precisa constituir uma relação colaborativa com a instituição. Todavia, dificultam esse processo não só a desconfiança do museu em relação ao histórico de confronto da teoria, como também a adoção pelo museu de uma cultura de *risk management* bastante reticente à sua participação em debates culturais mais amplos. Dedicada a preservar a credibilidade pública e autoridade dos museus diante dos questionamentos que lhe são endereçados, a cultura institucional de muitos deles assume uma postura controladora dos enunciados que circulam a seu respeito, limitando a possibilidade de se produzir novos conhecimentos. Também existiria uma aparente e inescapável “comodidade” do conhecimento produzido no museu, o que dificulta a implementação de uma abordagem pós-crítica, enquanto pesquisa colaborativa. Preocupados em assegurar sua própria reprodução, os museus seriam como uma moeda nos quais de um lado, se mostra o poder daquilo que guarda o escasso e edita o visível, enquanto no outro lado a fragilidade daquilo cuja parcialidade ou exclusividade pode a qualquer momento ser apontada (Honorato, 2019).

Em suma, o debate chama a atenção para as relações entre teoria e prática, de um modo que nos permite aproximá-los das preocupações da museologia pós-crítica. A diferença é que, em vez de atribuir cada um desses domínios a uma instituição distinta (teoria acadêmica e prática museológica), a Museologia Crítica parece abordar essas relações no interior do próprio museu.

De fato, essas diferenças não significam um abandono da crítica, tampouco a adoção de uma meta-crítica. Suas objeções à museologia crítica — entendendo que são objeções a um distanciamento produzido de parte a parte, entre teoria e prática, academia e museu — também poderiam se dirigir às práticas museológicas acríticas. Não por acaso, algumas das objeções da pós-crítica se aproximam das críticas feitas pela museologia crítica.

É o que ocorre, por exemplo, em relação ao museu de arte moderna e suas variantes, como o *Tate Britain*, que incorpora seus valores, sua racionalidade, na segunda metade da década de 2000, onde suas “críticas” se dirigem: ao privilégio que ele concede ao objeto de arte, em detrimento da teoria que pudesse confrontá-lo com questões culturais e sociais mais amplas; a sua insistência na formação e manutenção de um cânone, apoiado por um discurso de autonomia curatorial; à manutenção de uma separação organizacional entre o sistema dos objetos e o sistema dos sujeitos,

visando eliminar possíveis hibridações; à inabilidade das instituições nacionais para reconhecer e se envolver com as questões pós-coloniais no Reino Unido, assim como para abarcar as redes transnacionais que se constituíam nesse momento entre diferentes culturas migratórias; à realização de exposições com artistas mulheres negras, por exemplo, enfatizando uma noção de “síntese cultural” que em nada desafiava o cânone europeu ocidental; à assimilação de um “ambiente cosmopolita”, limitado, porém à contratação de migrantes para funções subalternas (Dewdney, Dibosa e Walsh, 2013, p. 104-224).

A museologia pós-crítica ainda levanta questões sobre as políticas de diversidade cultural que, por se basearem num *déficit* social de raça e classe, deixaram “[...] de explicar as práticas culturais contemporâneas das redes e coletividades emergentes”. Também ela questiona o modo como essas políticas alimentam uma cultura de auditorias, na qual a participação de raças e etnias deve ser monitorada, de modo a gerar indicadores de performance que condicionam o financiamento das instituições (Dewdney, Dibosa e Walsh, 2013, p. 2-150).

Finalmente, a própria academia é “criticada” pela museologia pós-crítica, por produzir e reproduzir o que se toma por conhecimento por meio de processos de promulgação institucional, que em última análise interrompem o vínculo entre a análise política e a mudança social, para benefício de uma tecnocracia autolegitimadora (Dewdney, Dibosa e Walsh, 2013, p. 16-222).

Assim, a crítica realizada pela pós-crítica talvez tenha como sua principal diferença em relação à crítica tradicional retomar a pesquisa empírica e pragmática com outra radicalidade. Desse modo, ela pode ser vista como um empreendimento metodológico, interessado na construção de um modelo colaborativo de pesquisa (e aprendizagem) entre acadêmicos, profissionais de museu e outros agentes; um modelo que “[...] atribui a mesma consideração e responsabilidade a todos os corpos de conhecimento reunidos, a fim de engajá-los utilmente com as questões de pesquisa e os problemas à mão”. Conseqüentemente, trata-se de um modelo que valoriza a transdisciplinaridade, no sentido de solicitar que as disciplinas envolvidas assumam “[...] uma nova relação discursiva e prática entre si e com o objeto de pesquisa”; uma relação em que cada disciplina se dispõe a questionar suas próprias premissas e delimitações. Ao mesmo tempo, esse modelo solicita uma abordagem embutida nas práticas do museu, sem desconsiderar o fluxo das redes que o atravessam; uma

abordagem que “[...] reconhece e incorpora [de modo emergente] um entendimento das contingências das práticas cotidianas de trabalho e das complexidades dos imperativos organizacionais” (Dewdney, Dibosa e Walsh, 2011, p. 18-19).

Percebe-se, portanto, que a Museologia Crítica (e também a Pós-Crítica) apresenta uma perspectiva que desafia o *status quo* do museu como muito o reconhecemos ainda nos dias de hoje. A partir do momento em que os museus passaram a considerar outras perspectivas historiográficas, incluindo miradas que são perpassadas por classe, raça e gênero, a desconstrução dessas instituições tornou-se cada vez mais evidente, tanto quanto emergente, dado o contexto social que tanto se modificou nesse fim de século XX e início de XXI. Abordar a história das mulheres de novas e diferentes perspectivas corresponde aos anseios das pautas feministas que cada vez tem mais espaço no campo social, cultural e na arte — como extensão da vida —, não seria diferente.

Os museus de arte vêm assumindo seu lugar no silenciamento e apagamento da produção de artistas mulheres na história da arte. No entanto, apenas assumir esse lugar não é o suficiente, e devemos nos questionar como os museus têm modificado essa postura que perdura há tantos séculos. Os museus de arte, mas também os demais, têm se colocado de que forma diante das pautas feministas?

2.3 O MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI NO CONTEXTO DA MUSEOLOGIA CRÍTICA E DO FEMINISMO

Diante do que foi exposto até aqui, torna-se crucial compreender os museus também como resultado das relações de poder estabelecidas por meio das relações de gênero e, com isso, questionar as políticas institucionais que são formuladas a partir da apropriação ou não do debate sobre os direitos das mulheres à memória e a expressão artística.

A seguir, apresentaremos um breve histórico do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), bem como algumas informações referentes à realização de exposições e aquisição de obras, conforme consta em seu site oficial²⁷. A partir desses dados, poderemos compreender se existe, por parte do MARGS, alguma normativa e/ou atividade que seja diretamente ligada a mulheres ou que dê espaço para que a

²⁷ Site oficial do MARGS: <https://www.margs.rs.gov.br/o-margs-e-sua-historia/>

produção, a pesquisa e a divulgação do trabalho de artistas mulheres sejam realizadas pelo museu, ou que este receba propostas externas.

A realização da pesquisa sobre o MARGS se deu, como dito anteriormente, pelo seu site oficial, em visitas presenciais, em seu Acervo Documental²⁸ disponível online, além de catálogos e material gráfico. Foram também realizadas entrevistas com três das quatro curadoras da exposição *Gostem ou Não* que, apesar de terem o foco nessa mostra, acabaram por partilhar muitas das suas impressões e experiências junto ao museu. Das entrevistadas, duas já fizeram parte do corpo funcional da instituição, Mel Ferrari e Cristina Barros, sendo a primeira estagiária do Núcleo de Curadoria e também curadora de exposições realizadas no MARGS; e a segunda estagiária do mesmo Núcleo e atualmente, curadora-assistente do museu. As entrevistas se encontram no Apêndice D.

O Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli é uma instituição museológica pública, vinculada à Secretaria de Estado da Cultural do Rio Grande do Sul (SEDAC), voltada à história da arte e à memória artística, assim como às manifestações, linguagens, investigações, pesquisas e produções contemporâneas em artes visuais.

Criado em decorrência da instituição da Divisão de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio Grande do Sul, o museu foi fundado em 27 de julho de 1954, por meio do Decreto nº 5065 no governo de Ildo Meneghetti. Posteriormente o Museu seria regulamentado pelo Decreto nº 73.789 de 11 de março de 1974, e pelas Portarias nº 03/84 – D.O. 16/08/84 e nº 01/85 – D.O. 05/08/85. Na Divisão de Cultural, havia a Diretoria de Artes que, sob a tutela do professor Ado Malagoli, foi responsável pela criação do museu.

Como ocorre em alguns casos, o MARGS foi criado sem acervo inicial ou sede própria. Foi preciso um nome de peso como o de Ado Malagoli para que o Museu fosse estruturado. Ado Malagoli era natural de Araraquara – SP, era pintor e professor laureado do Instituto de Belas Artes (IBA), com extenso currículo nas artes, tendo realizado curso de restauração de obras de arte com Edson Motta, um dos grandes nomes da restauração brasileira da época, e com diploma de museólogo obtido nos Estados Unidos.

²⁸ O site do Acervo Documental do MARGS é o <https://acervo.margs.rs.gov.br/>

De acordo com seu site, o MARGS é o principal museu de arte do Estado do Rio Grande do Sul e um dos mais importantes do país. Seu acervo reúne mais de 5 mil obras de arte, que vão desde a metade do século XIX até os dias atuais, abrangendo diferentes linguagens das artes visuais, tais como pintura, escultura, gravura, cerâmica, desenho, arte têxtil, fotografia, instalações, performance, arte digital, design, entre outras.

Seu acervo é composto por arte brasileira, com ênfase na produção artística gaúcha, mas possui também obras de artistas estrangeiros, contando com nomes significativos da arte mundial. Além disso, o museu possui, no momento em que esta pesquisa foi realizada, um Acervo Documental com mais de 8 mil publicações bibliográficas e 5 mil pastas contendo documentos sobre a trajetória de artistas e a história de agentes do sistema artístico local e nacional. Localiza-se no Centro Histórico da cidade de Porto Alegre, na Praça da Alfândega, um dos locais mais conhecidos e visitados na cidade.

No link “O Museu”²⁹, temos uma descrição do perfil do museu com histórico, missão, objetivos, funções, valores e visão, um pouco da história de sua criação, informações gerais sobre o museu na atualidade e a lista de diretores que já geriram a instituição.

Abaixo, apresentamos *ipsis litteris* as informações que estão no site do Museu referentes à missão, aos objetivos e funções, aos valores e à visão, pois essas informações são importantes para a análise que será realizada em seguida:

Missão

O MARGS tem como missão preservar, pesquisar e difundir a história da arte e a memória visual artística, assim como as linguagens, investigações e produções contemporâneas em artes visuais, visando contribuir para o desenvolvimento sociocultural a partir da experiência e da produção de conhecimento com a arte.

Objetivos e funções

I — Desenvolver exposições, projetos, ações, programas, publicações e atividades que proporcionem aos públicos experiências aprofundadas, transformadoras e acolhedoras, além de gerar produção de conhecimento e difusão de conteúdos enriquecedores e inclusivos;

²⁹ O referido link é o <https://www.margs.rs.gov.br/o-margs-e-sua-historia/>

II – Conhecer e tornar conhecida a produção de artes visuais brasileira e estrangeira em seus aspectos técnicos, estéticos, críticos e históricos;

III – Conhecer e tornar conhecida a contribuição da produção de artes visuais ao desenvolvimento cultural do Estado do RS e da sociedade;

IV – Adquirir, pelos meios possíveis, obras visuais de arte brasileira e estrangeira;

V – Adquirir, pelos meios possíveis, obras bibliográficas sobre arte e documentos, de ou sobre artistas e a instituição, que possuam valor estético, histórico ou informativo;

VI – Incorporar, por tombamento, ao acervo do MARGS as obras de arte, bibliográficas e documentos adquiridos;

VII – Coletar, documentar, conservar, restaurar e exibir os seus Acervo Artístico e Documental;

VIII – Disponibilizar a pesquisadores e público em geral o seu o Acervo Artístico, em condições de integridade para exibição, e o Acervo Documental (bibliográfico e documental), quando organizado e tombado, desde que assegurada sua integridade e segurança em acordo e atendimento aos procedimentos e regras do Museu;

IX – Promover através de exposições, eventos, convênios e demais projetos o intercâmbio artístico e a colaboração com outros centros culturais congêneres do país e do exterior;

Valores

Prezar pela defesa do pensamento reflexivo e crítico, da liberdade de expressão e criação, da multiplicidade de saberes, de premissas éticas, democráticas, sustentáveis, social e ambientalmente responsáveis e de valores como diversidade, pluralidade, equidade, representatividade, acessibilidade e inclusão; em todas as ações, atividades e iniciativas realizadas e trazidas a público, bem como no ambiente profissional interno e externo.

Ser um espaço de educação, construção de conhecimentos e promoção da cidadania a partir da experiência com a arte; e que reconhece e lida com os conflitos, desafios e mudanças do tempo presente em permanente diálogo com a sociedade.

Visão

Ser uma referência no Estado do Rio Grande do Sul e no Sul do Brasil para o estudo, a reflexão e o conhecimento sobre a produção artística, a história da arte e a memória visual artística, notadamente sul-rio-grandense, por meio da educação e da experiência com a arte junto aos públicos como processo crítico social e emancipador. (MARGS, 2023)

Seguindo com as informações do site da instituição, no link “A instituição hoje” consta que o MARGS procura promover saberes e experiências avançadas sobre a história da arte e da produção em artes visuais, tendo como compromisso propiciar o acesso democrático a esse conhecimento por meio do desenvolvimento de programas, ações e estratégias voltadas para os diversos públicos aos quais a instituição atende, com especial atenção à constituição e formação desses públicos.

O museu, que pertence à estrutura da SEDAC, é mantido também pela Associação de Amigos do MARGS (AAMARGS), instituição essa sem fins lucrativos que tem como objetivo promover a sustentabilidade dos trabalhos realizados pela instituição. O museu também conta com uma equipe especializada nas áreas de documentação, catalogação, conservação, restauro e educação em arte, além dos profissionais responsáveis pelas atividades-meio de produção de exposição e eventos como expografia, designer gráfico e divulgação.

É informado também que o MARGS conta com padrões, normas e exigências museológicas internacionais, possuindo um sistema de climatização (controle de umidade e temperatura) em suas reservas técnicas e espaços expositivos, além de *Facility Report*, o que possibilita a conservação adequada das obras do acervo do museu, juntamente com a condição de exibir obras provenientes de empréstimos temporários de coleções ou acervos de outras instituições museológicas.

O site destaca que, a partir de 2019, implementou-se no MARGS uma gestão

[...] a par de discussões e problemáticas prementes a serem enfrentadas de modo (auto)crítico pelas instituições museológicas e artísticas, sobretudo por aquelas que se orientam pela busca de relevância e atualidade. Nesse empenho, assumiu-se como compromisso fundamental a defesa de premissas democráticas e de valores cidadãos, como inclusão, diversidade, pluralidade e representatividade (MARGS, 2023)

Por meio dessas premissas, a instituição estabeleceu como prioridade a pesquisa, a produção de conhecimento e as experiências avançadas e aprofundadas a partir da arte, todas democraticamente acessíveis por meio de ações estratégicas que envolvem gestão museológica, programa artístico-expositivo, ações educativas, programas públicos, comunicação e difusão de conteúdo, assim como por meio das

Políticas Institucionais de Exposições³⁰ e de Acervos³¹ e com o Comitê de Acervo³² e Curadoria³³.

Já a direção artística, de acordo com o site, fez do pensamento e da prática curatorial o epicentro das atividades do museu, de onde são realizadas todas as ações e atividades a serem desenvolvidas. Dessa forma, o processo curatorial realizado pelo MARGS, que integra as responsabilidades de pesquisa e divulgação do museu, se materializa numa cadeira de trabalho colaborativa entre funcionários e colaboradores, englobando processos técnicos, científicos e intelectuais relacionados a aquisição, interpretação, conservação e divulgação dos acervos artístico e documental da instituição, bem como da concepção e desenvolvimento de exposições.

Do ponto de vista conceitual, o entendimento foi o de que o Museu deve trabalhar a memória artística em relação e envolvimento com o processo criador e a produção artística atual. Assim, a função de revisitar, reexaminar e reavaliar o passado artístico passou a ser dar em diálogo com manifestações, linguagens e investigações empreendidas pelos artistas no presente. Ou seja, o Museu focalizou a história da arte dando também lugar a pesquisas recentes em poéticas e linguagens visuais, enquanto instância de inserção e legitimação de novos valores e sentidos artísticos. Isso se relacionou a uma linha de pensamento que postula que, ao se criar aproximações entre a produção histórica e as práticas artísticas atuais, encontram-se modos de aprofundar e intensificar as formas de conhecimento e experiência sensível, renovando o entendimento e a compreensão sobre a arte (MARGS, 2023).

O MARGS se volta, em grande parte, aos seus acervos artístico e documental, por meio da produção de conhecimento a partir de suas coleções, desenvolvendo e assumindo um pensamento curatorial que assume um envolvimento mais crítico com seu acervo.

Isso levou ao exame de hierarquias, assimetrias e leituras consensuais que reiterariam a construção de um cânone entre as obras da coleção e no interior dela, cujo caráter excludente passou a ser reavaliado à luz das questões contemporâneas, em favor da exigência de maior compromisso com pluralidade, diversidade, inclusão, representatividade e equidade. Nessa orientação, assumiu-se o compromisso com questões como a necessidade de se descolonizar narrativas eurocênicas, dessacralizar a retórica autoritária dos discursos canônicos, tensionar hierarquias preestabelecidas

³⁰ Para visualizar a Política Institucional de Exposições do MARGS na íntegra, acesse o link <https://www.margs.rs.gov.br/politicas-de-exposicoes-e-de-acervos/#1595802844228-9b53bfcc-bcf4>

³¹ Para visualizar a Política Institucional de Acervos do MARGS na íntegra, acesse o link <https://www.margs.rs.gov.br/politicas-de-exposicoes-e-de-acervos/#1595802846365-01e22386-8b05>

³² Para visualizar a Política Institucional do Comitê de Acervo do MARGS na íntegra, acesse o link <https://www.margs.rs.gov.br/politicas-de-exposicoes-e-de-acervos/#1595858795268-c7734147-8975>

³³ Para visualizar a Política Institucional do Comitê de Curadoria do MARGS na íntegra, acesse o link <https://www.margs.rs.gov.br/politicas-de-exposicoes-e-de-acervos/#1595858614898-a8a88732-82f3>

que reiteram os relatos dominantes, e explicitar as presenças e ausências no acervo e nas exposições. Esse posicionamento foi acompanhando de abordagens curatoriais críticas capazes de articular aproximações e tensionamentos transhistóricos e transgeográficos, sem deixar de considerar que essas relações são atravessadas por marcadores sociais como gênero, classe, raça, etnia, geração e origem. Entendeu-se que essas premissas oferecem ferramentas analíticas em relação aos processos históricos que hoje reconhecemos como fortemente pautados pelo viés eurocêntrico e mesmo patriarcal e heteronormativo, a fim de implementar uma dinâmica de revisão e reescrita da história da arte que inclua outras e novas vozes e narrativas, mais plurais e diversas. (MARGS, 2023).

Em função dessas prerrogativas, o MARGS passou a executar exposições que priorizam a participação da equipe e do acervo da instituição, para além de seguir apresentando iniciativas expositivas de terceiros que complementem a sua programação e cultura organizacional.

O museu então estabelece eixos prioritários para sua Política Institucional de Exposições, a partir de 2019 (e que perduram até a atualidade), que seriam os seguintes, de acordo com seu site:

a) “Acervo em movimento”

Programa de caráter permanente da atual gestão dedicado à exibição pública do acervo do MARGS. Trata-se de uma exposição de longa duração que opera com um modelo expositivo de rotatividade de obras da coleção do MARGS em exibição, mediante substituições periódicas. O projeto integra uma política institucional de exibição dedicada a explorar estratégias de abordagem do acervo do Museu por meio de exercícios curatoriais voltados à experimentação de estratégias expositivas em contexto museológico.

b) “História do MARGS como História das Exposições”

Programa que trabalha a memória da instituição abordando a história do museu, as obras e constituição de seu acervo e a trajetória e produção de artistas que nele expuseram, resultando em projetos curatoriais que revisitam, resgatam e reexaminam episódios, eventos e exposições emblemáticas do passado do MARGS, de modo a compreender sua inserção e recepção públicas.

c) “Histórias ausentes”

Programa voltado a projetos de resgate, memória e revisão histórica que procura conferir visibilidade e legibilidade a manifestações e narrativas artísticas, destacando trajetórias, atuações e produções artísticas, em especial àquelas não plenamente visibilizadas no sistema da arte e/ou pelos discursos dominantes da historiografia.

d) “Poéticas do agora”

Programa que destaca artistas com produção atual cujas pesquisas recentes em poéticas visuais têm se mostrado promissoras e relevantes no campo artístico contemporâneo, tendo por objetivo valorizar produções em poéticas visuais artísticas que investem na pesquisa e experimentação de linguagem, bem como na transdisciplinaridade dos meios, operações e procedimentos. (MARGS, 2023).

Junto da Política de Exposições, temos o Comitê de Curadoria³⁴. Tal comitê atua em esfera consultiva, assessorando o MARGS em relação aos projetos expositivos e às atividades realizadas pelo museu e pelas proposições externas. Ele analisa e debate as propostas expositivas fundamentando-se em questões técnicas, conceituais, teóricas e históricas com o objetivo de qualificar a programação de exposições e ações do MARGS. Atualmente, o Comitê de Curadoria é formado por seis membros, dos quais dois são vinculados ao MARGS e os demais ao meio acadêmico, de crítica de arte e curatorial.

Assim como a Política de Exposições do MARGS interessa a essa pesquisa, dada a análise das exposições realizadas na instituição no período de 1983 a 1991, 1995/96 e de 2011 a 2022, pensando na presença ou ausência de artistas mulheres, também devemos olhar para a política de aquisição de obras, pois a quantidade de obras de artistas mulheres, bem como a forma de entrada no acervo do museu auxiliam na leitura institucional da instituição frente à obra de artistas mulheres.

Abaixo, apresentamos parte da Política de Aquisições que referenciam os critérios de recebimento de obras de arte que consta no site:

5.1 Política de Aquisições

A Política de Aquisições do MARGS baseia-se nas funções, objetivos e missão institucional do Museu, definindo e estabelecendo os critérios, parâmetros e prioridades para a constante ampliação dos Acervos Artístico e Documental, sendo de atribuição e responsabilidade da Direção do Museu, em amparo e respaldo do Comitê de Acervos.

São passíveis de aquisição obras visuais de arte brasileira e estrangeira, obras bibliográficas sobre arte e documentos/arquivos, de ou sobre artistas e a instituição, que possuam valor estético, histórico e informativo, respeitadas

³⁴ De acordo com o site (<https://www.margs.rs.gov.br/politicas-de-exposicoes-e-de-acervos/#1595858614898-a8a88732-82f3>), o comitê de curadoria é formado por Ana Albani de Carvalho (crítica, curadora e historiadora da arte, professora do Instituto de Arte da UFRGS), Eduardo Veras (crítico, curador e historiador da arte, professor do Instituto de Artes da UFRGS), Cristina Barros (curadora-assistente e coordenadora do Programa Público do MARGS), Francisco Dalcol (diretor-curador do MARGS), Munir Klamt (artista integrante do duo ÍO, professor substituto da FURG) e Paulo Miyada (curador do Instituto Tomie Ohtake, SP).

as convergências às tipologias e perfis dos acervos e as capacidades de armazenagem e preservação pelo Museu.

As aquisições envolvem doação, compra, transferência, editais, concursos e prêmios, em extensão e complemento às coleções iniciadas ou mesmo por iniciar por ambos os acervos, levando em conta aspectos como relevância, representatividade, lacunas e, ao mesmo tempo, as condições de conservação. (MARGS, 2023)

Temos também o Comitê de Acervo³⁵, instância consultiva voltada a Política de Acervos do MARGS (artístico e documental), que tem como atribuição assessorar quanto à aquisição (compra, doação e demais), guarda, documentação, conservação e empréstimos. A função do comitê é analisar e debater as propostas de aquisição de obras de arte e documentos, fundamentando em termos técnicos, conceituais, teóricos e históricos critérios e prioridades, de modo a colaborar para a qualificação da gestão dos acervos e para a sua ampliação permanente. Atualmente, o Comitê conta com seis membros, contando com três da equipe do museu e três membros de instituições externas vinculadas às artes visuais.

O que podemos concluir a respeito do MARGS é que apensar de ele não possuir um Plano Museológico estruturado conforme a Lei nº 11.904 de 14 de janeiro de 2019, que estabelece o Estatuto dos Museus³⁶ e a obrigatoriedade de um Plano com a devida estrutura que esse documento deve ter, a instituição possui uma perspectiva de gestão organizada, em que foram estabelecidas premissas básicas como missão, visão, valores, assim como também estruturou políticas de aquisição para composição do seu acervo e também uma política de exposições para seus espaços.

O site do MARGS informa que a atual estrutura organizacional do museu teria surgido a partir de 2019, sugerindo que a responsabilidade dela seria do seu diretor à época, e que ainda hoje o é, Francisco Dalcol. Ele seria o responsável por essa

³⁵ De acordo com o site <https://www.margs.rs.gov.br/politicas-de-exposicoes-e-de-acervos/#1595858795268-c7734147-8975>, o comitê de acervo é formado por Flávio Krawczyk (Diretor do Acervo Artístico das Pinacotecas Aldo Locatelli e Ruben Berta, Prefeitura de Porto Alegre), Cristina Barros (curadora-assistente e coordenadora do Programa Público do MARGS), Francisco Dalcol (diretor-curador do MARGS), Maria Amélia Bulhões (crítica, curadora e historiadora da arte, professora do Instituto de Artes da UFRGS), Raul Holtz Silva (coordenador do Núcleo de Acervo do MARGS) e Vera Chaves Barcellos (artista, diretora-presidente da Fundação Vera Chaves Barcellos).

³⁶ A Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que trata do Estatuto de Museus, estabeleceu a obrigatoriedade da elaboração, implementação e atualização do Plano Museológico para todos os museus brasileiros e a sua regulamentação pelo Decreto nº 8.124, de 17 de outubro de 2013. Para conhecer a Lei nº 11.904 acesse o link http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/11904.htm. Para acessar o Decreto nº 8.124 clique em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2013/Decreto/D8124.htm. Sites acessados em janeiro de 2023.

vertente mais contemporânea do MARGS, que se pretende então conectado e engajado com as questões sociais atuais, lidas e apresentadas através de linguagens artísticas (MARGS, 2023). Infelizmente não temos mais informações no site oficial do MARGS e nem em seu acervo documental on-line que possam demonstrar quais foram as estruturas do museu anteriores a Dalcol (se existiram, se eram similares, diferentes), ou quais foram as normativas propostas pelos demais diretores.

Vale lembrar que, assim como os demais diretores e diretoras, o cargo de gestor do museu, assim como de diversos outros museus e centros culturais vinculados ao Governo do Estado, são comissionados. Isso significa que, mesmo que as normativas apresentadas até o presente momento tenham como objetivo discutir as problemáticas pertinentes ao momento presente, buscando uma autocrítica da instituição frente às desigualdades, aos apagamentos e silenciamentos, se comprometendo com valores e premissas democráticas, pautadas pela cidadania, inclusão, diversidade, pluralidade e representatividade, a sazonalidade do cargo por questões político-partidárias é uma realidade, e que pode comprometer de forma contundente a postura institucional do MARGS frente às questões ou pautas que podem vir a ser de interesse tanto do diretor, quanto do próprio Governo do Estado.

No entanto, em entrevista, Cristina Barros (2023), pesquisadora do Mulheres nos Acervos, curadora da exposição *Gostem ou Não — Artistas mulheres no acervo do MARGS* e atual curadora-assistente do Núcleos de Curadoria do MARGS, o Plano Museológico vem sendo desenvolvido neste momento pela atual gestão. A ideia, segundo a curadora, é que, cientes das mudanças que ocorrem no museu por questões políticas, a equipe do Museu desenvolve esse documento para que haja um respaldo legal e uma eficiente ferramenta de gestão estratégica que permita a continuidade do trabalho museológico na instituição, despersonalizando e descolando o máximo possível de cargos ou questões político-partidárias que não sejam de interesse do cidadão.

De qualquer maneira, percebemos que a Política Institucional de Exposições que vem sendo realizada desde 2019 apresenta uma preocupação em romper com as narrativas eurocêntricas, elitistas, brancas, heteronormativas e masculinas. Nesse sentido, o projeto de pesquisa realizado pelo Mulheres nos Acervos e a exposição *Gostem ou Não* (que nasce do resultado dessa pesquisa do Mulheres nos Acervos no acervo no MARGS) se encaixam no eixo das Histórias Ausentes, e também em

quatro dos cinco eixos artístico-expositivo do referido Programa: 1) exposições que confirmam visibilidade e legibilidade aos acervos artístico e documental do museu; 2) exposições que contemplem o regate e a memória de artistas e suas produções, reconsiderando atuações, trajetórias, linguagens e narrativas; 3) exposições individuais ou coletivas de artistas atuantes com produção consistente e sólida trajetória no campo das artes visuais, entre históricos e atuantes e 4) exposições individuais ou coletivas de artistas emergentes cuja produção tem se mostrado relevante e promissora no panorama artístico contemporâneo.

O Museu de Arte do Rio Grande do Sul tem tentado se colocar como um espaço para as discussões contemporâneas, tanto sociais quanto artísticas. Receber uma exposição como *Gostem ou Não* coloca o museu como um espaço de debate e discussão, possibilitando, assim, uma nova construção narrativa para as artistas mulheres que fazem parte do seu acervo e para uma história da arte feminista. Essa postura se aproxima da Museologia Crítica, que busca ser um espaço de embates que também constrói novas perspectivas, novas narrativas e novos modos de ver o mundo.

Porém, receber o referido projeto expositivo, ou realizar, num período de 70 anos de existência, apenas três exposições coletivas sobre a produção de artistas mulheres pela perspectiva feminista é suficiente? Não é de se questionar que, dos 22 diretores³⁷ que estiveram à frente do MARGS desde sua criação, apenas três tenham sido mulheres?

Como diriam as pesquisadoras Oliveira e Queiroz (2017), trata-se de desafiar as lógicas hegemônicas presentes nos museus criando espaços e ações de resistência que garantam a entrada em cena de sujeitos excluídos historicamente dessas instituições. Trata-se de compreender que houve uma transferência europeia da cultura dos museus para as Américas de modo geral. Herdamos um modelo de museu moderno enciclopédico, classificador e hierarquizador que apresenta as referências culturais em termos nacionalistas, cientificistas e com destaque para os grandes eventos da história, dos heróis, dos artistas e principalmente dos homens.

³⁷ Acesse a lista completa de diretores do MARGS em <https://www.margs.rs.gov.br/o-margs-e-sua-historia/#1597252514504-30ccd927-f8f7>

No capítulo a seguir, apresentaremos os números referentes às exposições realizadas no MARGS nos últimos 10 anos (de 2011 a 2022) e no período em que tivemos diretoras mulheres no comando do museu. Mostraremos também a entrada de obras de artistas mulheres no acervo durante os períodos referidos. Perceberemos, por exemplo, a discrepância entre o número de exposições individuais de artistas mulheres realizadas por período/gestão se comparado com o número total, os quais, em todos os casos, equivaleria a $\frac{1}{3}$ ou $\frac{1}{4}$ das exposições produzidas.

Ou seja, mesmo que iniciativas venham sendo tomadas para dar espaço para a produção de artistas mulheres e para uma abordagem feminista, ainda estamos muito longe do ideal, pois o número de artistas mulheres nas coleções continua sendo muito inferior ao de artistas homens. Segundo Carla Cristina Garcia, nos Estados Unidos, menos de 30% das exposições individuais nos principais museus dos EUA são de obras de mulheres artistas: “Olhando os números latino-americanos, constata-se que a situação é a mesma: apenas 20% do acervo do MASP em São Paulo e do MALBA em Buenos Aires são compostos de obras de mulheres artistas, para ficarmos em apenas dois exemplos” (Garcia, 2016, p. 7).

Mesmo que tenhamos alguns nomes de artistas mulheres com grande proeminência e representatividade na história da arte brasileira, ainda são poucos os nomes femininos que compõem acervos de museus³⁸. A dispersão desses acervos, associada a uma menor visibilidade que se dá às obras produzidas por mulheres, transmitem a ideia de que estas não atuaram com protagonismo nesse setor (Oliveira e Queiroz, 2017).

A lógica androcêntrica refere-se especialmente à forma como as experiências masculinas são consideradas experiências de todos os seres humanos e tidas como norma universal, sem que se dê o reconhecimento completo e igualitário à sabedoria e às experiências femininas.

Os museus hierarquizam suas coleções a partir de um sistema de atribuição de valores, desde seus modos de aquisição, conservação, classificação e documentação, até a exposição, e de acordo com discursos que expressam o pensamento ideológico institucionalizado do museu ou da coleção como um todo.

³⁸ E o que dizer da representatividade das mulheres em coleções de museus de outras tipologias, como museus de ciência ou mesmo de história? A questão que se coloca muito claramente é sobre a necessidade de se perceber, e principalmente de se questionar a lógica androcêntrica presente nos museus e nos processos museológicos (Oliveira e Queiroz, 2017).

Essa narrativa é alinhavada de objetos/temas que compõem recortes hegemônicos para construir representações sociais. Nesse sentido, Ângela Arruda (2002) considera que a representação social não pode ser considerada cópia, um reflexo da sociedade, tampouco uma imagem fotográfica da realidade, trata-se de uma tradução, uma versão desta. Por isso, é preocupante quando o museu reafirma a mulher como complemento, como amadora, como um personagem auxiliar do homem porque isso contribui para a permanência de estigmas que a inferiorizam na estrutura social.

No entanto, é necessário aqui ressaltar um cuidado ao se abordar a produção de artistas mulheres ou ao pensarmos, das artistas mulheres que conhecemos ou temos acesso, qual seriam seus contextos. É importantíssimo não ficarmos presos à produção de mulheres brancas, abastadas, muitas vezes cristãs/católicas e casadas. Assim como a lógica do homem universal não funciona enquanto unidade histórica, social e cultural, o mesmo serve para a mulher, que é sempre múltipla e complexa.

No capítulo a seguir, apresentaremos o coletivo de pesquisa Mulheres nos Acervos, a exposição realizada pelas pesquisadoras, bem como outras exposições sobre artistas mulheres realizadas no MARGS. Os dados das exposições e obras que tiveram entrada no acervo também serão apresentados junto das análises deste levantamento, para que seja possível, então, sabermos o posicionamento institucional do MARGS frente à produção de artistas mulheres e sua real prática institucional diante dela.

3 UMA ANÁLISE DA PRODUÇÃO DE ARTISTAS MULHERES E SEU ESPAÇO NOS MUSEUS — ESTUDO DE CASO DA EXPOSIÇÃO *GOSTEM OU NÃO* — ARTISTAS MULHERES NO ACERVO DO MARGS

Ao longo desta pesquisa, foi percebido o contexto histórico da produção de artistas mulheres na história da arte e suas questões, bem como o contexto museológico no que concerne aos museus e sua recepção a essa produção — seja da perspectiva de salvaguarda, pesquisa ou comunicação.

Observamos que as questões relacionadas à produção de artistas mulheres são, grosso modo, similares, mesmo que muitos dos contextos (local ou internacional) sejam diferentes. Entendida como uma produção artística amadora, frívola e sem grande técnica, as artistas mulheres não possuíam o que o sistema da arte costuma convencionar como “genialidade”, quando o que verdadeiramente se fala é que esse atributo está vinculado, desde o seu início, estritamente ao que é masculino. Isso significa dizer que mesmo que uma artista mulher fosse de fato tecnicamente e estilisticamente excelente, ainda assim, seu problema seria “não ser um homem”. Portanto, a experiência artística, estética e toda a carga simbólica e social que a obra possui só teria valor (qualquer que fosse), se fosse realizada por um homem.

Mesmo que, com o passar dos séculos, as mulheres ocupem cada vez mais espaço no campo artístico, ao ponto de, na atualidade, serem a grande maioria em cursos de ensino superior em arte visuais (bacharel ou licenciatura), tanto como graduandas ou corpo docente (Vargas, 2013, 2019), não vemos esse mesmo número escoando da universidade para compor as coleções dos museus ou mesmo em exposições nessas instituições. Tomemos como exemplo o caso do Museu de Arte Contemporânea-USP (MAC-USP), que ilustra a colocação realizada acima. O MAC-USP, de acordo com Trizoli (2023), possui cerca de 30% de seu acervo composto por artistas mulheres, enquanto seu corpo docente é formado 90% por mulheres.

Se temos um grande contingente de artistas mulheres em formação ou no sistema da arte, onde estão essas artistas nos museus? Por que os museus não possuem ou possuem um número baixo de obras de arte realizadas por mulheres em suas coleções? Os museus de arte não recebem a produção de artistas mulheres por não serem boas ou “geniais” o bastante? Como é possível para um museu de arte contar a História da Arte contabilizando em sua coleção ou em exposições poucas ou

quase nenhuma artista mulher? E o mercado de arte? A produção de artistas mulheres vem sendo representada por galerias? Vem sendo comprada por colecionadores?

Mesmo que os museus tenham tido uma maior abertura institucional a partir dos anos 1970; mesmo que a participação popular tenha se tornado uma tônica a partir da museologia social; mesmo que a museologia crítica reconheça o museu como um espaço de disputa, mas também como um espaço museal que deve estar aberto às minorias e às diversas e diferentes manifestações artísticas realizadas por esses grupos — mesmo que muito dessa produção artística coloque em cheque o *status quo* do museu, de suas atividades, de seu papel legitimador e, em muitos casos, de sua monumentalidade —; ainda sente-se a falta de uma maior representatividade nos museus de mulheres e de artistas mulheres, seja nos acervos, programas expositivos e educativos, seja em sua gestão.

Brenda Cocottle (2019) comenta que o museu deve ser decolonial. No entanto, a própria autora reconhece que a criação, bem como o lugar que os museus ocupam ainda na contemporaneidade bebe do nacionalismo positivista, nascido no Estado-Nação. Se a lógica dos museus ainda ocupa esse lugar, como dar espaço para a produção de artistas mulheres, que por tantos séculos tiveram seu trabalho desconsiderado ou marginalizado? Como os museus estão problematizando a história da arte e suas lacunas? Como os museus podem colaborar para a construção de uma história da arte feminista?

Uma forma de tentar responder a todas essas perguntas — e a tantas outras que foram realizadas ao longo desta pesquisa — é apresentar, como estudo de caso, a exposição *Gostem ou Não — Artistas mulheres no acervo do MARGS*, junto de uma extensa análise de dados levantados, focando principalmente no programa expositivo do MARGS, mas também considerando a entrada de obras de artistas mulheres no acervo do museu.

Gostem ou Não — Artistas mulheres no acervo do MARGS foi apresentada no MARGS na salas Iberê Camargo e Oscar Boeira, no segundo andar no museu, entre os dias 19/12/2019 a 1º/12/2020. A curadoria foi realizada de maneira coletiva por Cristina Barros, Marina Roncatto, Mel Ferrari e Nina Sanmartin e contou com obras de treze artistas mulheres, todas pertencentes ao acervo do MARGS. Mais detalhes da exposição se encontram ao longo deste capítulo.

A exposição *Gostem ou Não* foi escolhida como foco principal deste estudo por se tratar de uma exposição que nasce de uma profunda pesquisa do acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, onde foram mapeadas produções de artistas mulheres, além de, de acordo com a Museologia Crítica, se encaixar em muitas de suas premissas. Realizada pelo coletivo *Mulheres nos Acervos*, a pesquisa produzida levantou as obras de artistas mulheres do acervo do MARGS pelas seguintes perspectivas:

- a) recorte de gênero — compreendem as categorias homem, mulher, grupos de artistas e não identificado;
- b) gênero e geração — compreendem os anos/períodos 1900, 1900-1920, 1921-1940, 1941-1960, 1961-1980 e 1981-2000;
- c) gênero por quantidade de cada linguagem utilizada — compreende as categorias pintura, escultura, técnica mista, têxtil, gravura, desenho, fotografia, impressão, instalação, objeto, colagem, cerâmica, projeto e performance; e
- d) gênero e quantidade de obras — compreendem as categorias homem, mulher, grupos de artistas e não identificado.

Partindo da pesquisa, a proposta curatorial da exposição *Gostem ou Não* intenciona investigar o processo de legitimação ou autolegitimação de artistas mulheres no campo das artes. No entanto, mesmo que esse propósito tenha sido atingido, o extenso levantamento de dados deixou transparente a disparidade de gênero no acervo do MARGS, fazendo com que para que se discutisse a legitimação/autolegitimação de determinadas artistas, olhássemos para as ausências, silêncios, apagamentos que faz com que o reconhecimento da produção artística de mulheres seja sempre algum tipo de luta ou empreitada. Apresentaremos as exposições por meio de informações levantadas no banco de dados do MARGS, do catálogo e de entrevistas com três das quatro curadoras da exposição, que compunham o coletivo de pesquisa *Mulheres nos Acervos*.

É importante frisar que essa exposição não é um acontecimento isolado no MARGS, pois entre 2011 e 2012 ocorreram outras exposições, que, como dito anteriormente, tiveram como proposta olhar para o acervo com viés feminista. Ou seja, é interessante que se contextualize as demais experiências expositivas do museu para que o leitor compreenda que assim como as pessoa e a sociedade, as

instituições públicas também percorrem caminhos para chegar a determinados temas e frentes de discussão relevantes para a sociedade.

Além da exposição, foram pesquisados três momentos distintos da instituição: de 1983 a 1991, de 1995 a 1996 e de 2011 a 2022, que juntos totalizam 20 anos de exposições realizadas pelo MARGS. A escolha da primeira década se deu em função de o MARGS ter sido gerido por mulheres, e interessa a essa pesquisa saber se o fato de mulheres terem ocupado a direção do museu fez alguma diferença de percepção, recepção e comunicação da produção artística realizada por mulheres. A segunda década foi escolhida por apresentar, pela primeira vez durante a gestão do museu, exposições que se pretendiam, enquanto proposta curatorial, refletir a produção de artistas mulheres nos museus (e do próprio MARGS) com uma perspectiva feminista.

Para complementar o estudo, além da exposição e do programa expositivo do MARGS, optou-se por contabilizar a entrada de obras no acervo do museu nos referidos períodos. Esse dado torna-se interessante para essa pesquisa na medida em que um acervo bem estruturado oferece inúmeras possibilidades curatoriais, e nesse sentido, saber a forma de entrada das obras e sua quantidade é descobrir, além das possibilidades curatoriais, os mais diversificados discursos museológicos. Além das justificativas apresentadas acima, cabe frisar que o maior interesse é pelo período de 2011 a 2022, no qual as pautas feministas e a produção de artistas mulheres estão em voga, voltando ao período de 1983-91 e 1995-96 para poder fazer um comparativo com a gestão das diretoras mulheres.

Portanto, no presente capítulo, começaremos apresentando os dados levantados durante a pesquisa junto de sua análise, para posteriormente conectá-los ao contexto institucional do MARGS nos referidos períodos e à exposição *Gostem ou Não — Artistas mulheres no acervo do MARGS*. O intuito é que, a partir do que foi apresentado, tanto no que tange aos referenciais teóricos e históricos — da museologia e da história da arte —, quanto às informações empíricas produzidas, possamos observar a postura institucional do Museu de Arte do Rio Grande do Sul diante da produção de artistas mulheres.

3.1 CONTEXTUALIZANDO O LEVANTAMENTO DE DADOS REALIZADO NO PROGRAMA EXPOSITIVO DO MARGS E DAS OBRAS DE ARTE QUE TIVERAM ENTRADA NO ACERVO DO MUSEU

Este trabalho contou com um extenso levantamento de dados. Focamos a pesquisa no Programa Expositivo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, mas também se levou em consideração as obras de artistas mulheres que tiveram entrada no acervo do museu durante o período pesquisado.

As exposições realizadas no/pelo MARGS assim como a entrada de obras no acervo do museu podem nos ajudar numa leitura mais precisa do seu posicionamento institucional. Quando se fala em posicionamento institucional, referimo-nos a como o MARGS tem comunicado aos seus visitantes sobre a produção de artistas mulheres diante de um contexto histórico, tanto por parte da arte quanto da museologia, de grande silenciamento e apagamento dessa produção. Da mesma forma, a composição do acervo de um museu diz muito sobre que tipo de narrativa museológica e histórica esse museu acaba por optar contar e salvaguardar quando recebe ou deixa de receber determinada produção em sua coleção. Seja no recebimento de doações, seja na busca de obras de arte para preencher suas lacunas através de compras, consignações ou mesmo permuta, para o museu, é essencial possuir um acervo que possibilite o máximo de representatividade social e que foque em questões levantadas nesse âmbito pela sociedade.

Nesse sentido, foram analisados 20 anos de exposições realizadas pelo MARGS, bem como a quantidade de obras de artistas mulheres que passaram a fazer parte do seu acervo. O período englobado nessa pesquisa totaliza seis gestões

diferentes, sendo elas: Gaudêncio Fidelis³⁹ (de 2011 a 2014), Paulo Amaral⁴⁰ (de 2015 a 2017), Francisco Dalcol⁴¹ (de 2018 a 2022), Evelyn Berg Ioschpe⁴² (de 04-1983 a

³⁹ Gaudêncio Fidelis (Gravataí/RS, 1965) é escultor, historiador, crítico e curador de arte. Bacharel em Desenho (Instituto de Artes/UFRGS), mestre em Arte (Universidade de Nova Iorque - NYU/EUA) e doutor em História da Arte (Universidade do Estado de Nova Iorque - SUNY/EUA). Possui experiência em arte brasileira, moderna e contemporânea, e arte da América Latina. Realizou estudos em desenho, com Carlos Fajardo, e escultura, com Iole de Freitas e Waltércio Caldas, os quais foram muito importantes para sua formação e seu percurso artístico marcado pela escultura e pela instalação. Segundo depoimento do artista, sua produção artística cessou ao dar início ao doutorado, direcionando-se a partir daí à área de curadoria. Foi diretor do Instituto Estadual de Artes Visuais do Rio Grande do Sul (IEAVI/RS), fundador e primeiro diretor do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS/1991–1993), e diretor do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS/2011–2014). Vive em Porto Alegre e atualmente dedica-se a curadoria de arte. Atuou como curador-adjunto da 5ª Bienal do Mercosul (2005) e foi curador-chefe da 10ª edição da Bienal do Mercosul (2015). Fonte: <https://www.ufrgs.br/vid-patrimoniometalico/gaudencio-fidelis/>. Acessado em julho de 2023.

⁴⁰ Paulo Amaral (Bagé/RS, 1950) iniciou seus estudos em pintura na Califórnia/EUA em 1967. No Rio de Janeiro, nos anos 1970, filiou-se à Sociedade Brasileira de Belas Artes a convite de Sansão Campos Pereira, mestre da pintura nacional, do qual recebeu forte influência em sua arte. Formou-se Engenheiro Civil em 1974, exercendo a carreira por 30 anos em Porto Alegre/RS, onde também presidiu o Sindicato das Indústrias da Construção Civil do RS (SINDUSCON-RS). Suas atividades no campo das artes não se restringiram ao ofício da pintura. Dirigiu o Museu de Arte do Rio Grande do Sul por três períodos: 1997-1998 - no qual conduziu as obras de definitivo restauro da instituição, 2003-2006 e 2015-2018. Foi curador, pelo Rio Grande do Sul, da Saison Brésil-France – 2005 (Ano do Brasil na França), tendo desempenhado a atividade de curadoria na identificação e no incentivo de novos talentos nas artes visuais. Presidiu o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) entre janeiro de 2018 e março de 2020. Fonte: <http://pauloamaralart.com.br/curriculo/>. Acessado em julho de 2023.

⁴¹ Francisco Dalcol (Bento Gonçalves/RS, 1981) é pesquisador, crítico, historiador da arte, curador, jornalista e editor. Doutor em História, Teoria e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com estágio de doutoramento pela Universidade de Lisboa (UNL). Professor-colaborador do curso de especialização (lato sensu) Práticas Curatoriais do Instituto de Artes da UFRGS. É membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da Associação Brasileira de Pesquisadores de Artes Plásticas (ANPAP). Em 2019 foi agraciado com o prêmio de Curadoria no Açoriano de Artes Plásticas, da Prefeitura de Porto Alegre. Em 2016, ganhou a 1ª menção honorífica no Incentive Prize for Young Critics, concedido pela AICA. Entre 2012 e 2016, foi editor, crítico de arte do jornal Zero Hora, de Porto Alegre (RS). Além de se dedicar à investigação teórica e histórica sobre estudos expositivos, curatoriais e história das exposições, sua atuação curatorial envolve projetos com artistas históricos e contemporâneos e com acervos privados e públicos, desenvolvendo exposições individuais e coletivas em museus, instituições e galerias, assim como a editoração de catálogos, livros e publicações de Arte. No período de realização dessa pesquisa Dalcol segue como diretor-curador do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, já tendo atuado no mesmo cargo no quadriênio 2019 a 2022. Fonte: Catálogo Gostem ou Não – artistas mulheres no acervo do MARGS.

⁴² Evelyn Berg Ioschpe (Porto Alegre/RS, 13/01/1948-24/11/2019) foi diretora do MARGS, entre abril de 1983 e março de 1987, Evelyn teve uma gestão marcada pela busca de uma maior profissionalização e institucionalização do museu, sobretudo ao procurar estabelecer interlocução com os centros artísticos do país. Evelyn foi a primeira mulher a dirigir o MARGS desde sua criação, em 1954. Foi socióloga, jornalista e colecionadora de arte, tendo uma importante atuação como agente do campo da arte e da arte-educação. Em 1989, foi instituída a Fundação Ioschpe, pelo Grupo Empresarial Ioschpe, atuante na área de autopeças e componentes ferroviários e que até então desenvolvia projetos culturais voltados à difusão das artes plásticas no Rio Grande do Sul. O Grupo escolheu a Educação como foco central de seu investimento social. Evelyn Berg Ioschpe foi diretora-presidente da Fundação Ioschpe, mantenedora do Instituto Arte Na Escola. O Instituto Arte Na Escola é uma associação civil sem fins lucrativos que, desde 1989, qualifica, incentiva e reconhece o ensino da arte, por meio da formação continuada de professores da Educação Básica. Faleceu em 24/11/2019. Fonte: Secretaria de Estado da Cultural – SEDAC/RS

03-1987), Mirian Avruch⁴³ (de 04-1987 a 02-1991) e Romanita Disconzi⁴⁴ (de 1995 a 1996). Dessas seis gestões, quatro⁴⁵ delas contaram com a presença de homens na direção da instituição.

Relembremos que, conforme o primeiro capítulo e a própria realidade dos museus exposta no capítulo seguinte, não era apenas a produção de mulheres que não tinha o devido reconhecimento e espaço nos museus, mas também o acesso delas aos cargos de comando, decisórios ou de destaque — cargos como diretoras, chefes de setores/equipes, curadoras, etc. Soares (2020) salienta: mesmo que os museus tenham sido espaços ocupados desde muito cedo por mulheres, como vemos no Museu Histórico Nacional e seu curso de formação em museologia, os espaços permitidos eram o de alunas ou de assistência/auxiliares, sendo os professores e responsáveis pela direção do curso e do museu apenas homens.

Esse quadro se repete até hoje, pois ao vermos a lista de diretores do Museu de Arte do Rio Grande do Sul disponível em seu site oficial⁴⁶, de 1954 a 2023, tivemos o total de 22 homens como diretores e apenas 3 diretoras mulheres. O período de gestão delas, grosso modo, inicia-se no começo da década de 1980 e finaliza no início da década de 1990 (com exceção de Romatina Disconzi, que está na metade da década de 1990, entre 1995-1996). Nesse período, já vemos o feminismo presente no Brasil, mesmo que saibamos da difícil recepção das pautas feministas no país.

Diante deste quadro desfavorável, tornou-se importante analisar o Programa Expositivo do MARGS e a entrada de trabalhos de artistas mulheres no museu no período em que a instituição foi dirigida por mulheres. Isso torna possível entendermos se o fato de o Museu ter tido três diretoras apresenta algum posicionamento diferente em relação à recepção e exposição da produção artística feminina do que vemos no

⁴³ Mirian Avruch (Porto Alegre/RS, 1941), foi gestora de dois museus vinculados a Secretaria de Cultura do Estado, sendo o primeiro o MARGS, de 1987 a 1991 e do Museu Julio de Castilhos de 1995 a 1998.

⁴⁴ Romanita Disconzi (Santiago/RS, 1940), possui graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1960), especialização em Licenciatura Em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1968), mestrado em Master of Fine Arts MFA pela The School Of The Art Institute Of Chicago (1981), doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (1991) e aperfeiçoamento em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1968). Atualmente é professor titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Plásticas. Atuando principalmente nos seguintes temas: pintura, sintaxe eletrônica, pincelada-pixel, iconografia. Dirige o MARGS entre 1995 e 1996. Fonte: Catálogo das Artes e Escavador.

⁴⁵ O período de 04/1987 a 02/1991, teve parte da direção do museu realizada por três pessoas. A direção contou com Vasco Prado, Carlos Scarinci e Mirian Avruch entre 1987 e 1988, no entanto foi somente Mirian que seguiu até o final da gestão em 1991.

⁴⁶ Lista completa de diretores e diretoras do MARGS disponível no link <https://www.margs.rs.gov.br/o-margs-e-sua-historia/#1597252514504-30ccd927-f8f7>. Acessado em outubro de 2023.

período atual. Sabe-se que “abraçar” o feminismo, por muito tempo, foi algo indesejado por diversas artistas no período de gestão das referidas diretoras. Mesmo que internacionalmente já se discutisse igualdade de salários, de direitos, controle de seus corpos, etc., é importante observarmos se, como diretoras de um museu, ou seja, exercendo um cargo de poder e decisão que, em muitos casos, direciona a instituição — o que se expõe, legitima, salvaguarda, pesquisa — se o fato de elas serem mulheres apresenta ou não algum diferencial ou ponto de encontro frente à gestão que temos na última década.

Atualmente os museus, e também o MARGs, vêm apresentando exposições com propostas curatoriais que falam sobre o apagamento da produção das mulheres, das desigualdades de espaços e discursos sobre a produção artística feminina nos acervos dos museus, nas próprias práticas da instituição que não dão o mesmo espaço para as mulheres como dão aos homens, das discussões sobre a construção social e cultural do que é o feminino pela perspectiva de gênero e outros pontos de abordagens possíveis, tudo isso a partir de um viés feminista.

3.1.1 Apresentação geral dos dados — Programa de exposições do MARGs

Os dados que serão apresentados abaixo foram organizados em planilhas de Excel. Todas as planilhas foram preenchidas de acordo com as informações que constam no site oficial do museu.

As planilhas das exposições realizadas no MARGs foram divididas em sete campos: o primeiro, “Exposição”, diz respeito ao título da exposição ou mostra; em seguida, temos “Data”, que é o período de vigência da exposição; “Curador/a”, designando quem (setor ou equipe) realizou a curadoria da exposição; “Sala Expositiva”, que registra o lugar onde a exposição foi realizada dentro do prédio do museu ou, em alguns casos, em lugar externo; “Artistas”, onde listei qual ou quais artistas participaram da exposição; “Coleção”, em que informo se as obras expostas fazem parte ou não da coleção do MARGs, ou da coleção externa, de galeria, colecionadores, entre outros (esse campo, de modo geral, informa a procedência dos trabalhos artísticos expostos); por fim, temos o campo “Observação”, que é de uso livre para anotações e informações referentes à exposição que possam ser interessantes ou importantes para a pesquisa. No levantamento das exposições,

foram contabilizados todos os espaços expositivos do MARGS⁴⁷, incluindo o hall de entrada do museu, e não foi feita nenhuma distinção entre eles.

Para levantar esses dados, o processo de trabalho aconteceu da seguinte maneira: a) primeiramente, buscou-se levantar o número total de exposições por cada período/gestão; b) depois, levantou-se o número de exposições realizadas por período/gestão que contasse com, pelos menos, a presença de uma artista mulher; em seguida, c) contabilizou-se o número de exposições individuais de artistas mulheres por período/gestão; e finalmente, d) contabilizou-se o número de exposições que contaram com a curadoria de mulheres, tanto de forma individual quanto em duplas, trios ou setor/equipe.

As planilhas referentes às obras que passaram a compor o acervo do MARGS foram divididas em cinco campos: campo “Artista”, com o nome da artista; campo “Nº de Obras no Acervo”, que corresponde ao número de obras referentes a determinada artista que foram doadas (em vários casos tivemos a doação de uma obra, em outros, a mesma artista doou mais de duas ou várias obras no acervo do MARGS); campo “Ano de Entrada”, referente ao ano que a obra ou as obras tiveram entrada no acervo do MARGS; campo “Técnica” onde foram descritas as técnicas utilizadas pela artista; campo “Procedência”, informando como a obra entrou no acervo e, por último, o campo “Observação para Pesquisadora”, utilizado única e exclusivamente para anotações. No caso do campo “Procedência”, foram criadas quatro categorias que mostram como a obra foi doada ao MARGS, sendo elas: a) doações de pessoa física, caracterizando pessoas que possuam CPF, como familiares, colecionadores, amigos próximos dos artistas, entre outros; b) doação de pessoa jurídica, composta por instituições que possuam CNPJ, como galerias, museus, centros culturais, bancos, editais, etc; c) doação&compra da AAMARGS/SEDAC, referentes a doações e compras feitas ou via Associação de Amigos do MARGS ou pela Secretaria Estadual de Cultura e premiações; e, para finalizar, a categoria d) Doação da Artista, que representa a doação feita pela própria artista, que realizou o trabalho. A criação das categorias está vinculada às próprias informações relacionadas a nomenclatura utilizada no banco de dados online de Acervo Artístico do MARGS. O que se fez foi

⁴⁷ As salas expositivas que compõem o MARGS são: 1º andar — Pinacotecas, Salas Negras e Sala Aldo Locatelli. 2º andar — Galeria Iberê Camargo, Sala Oscar Boeira, Galeria João Fahrion, Sala Pedro Weingärtner e Sala Angelo Guido. As plantas do MARGS encontram-se no Anexo II.

levantar os dados referentes à procedência que contavam em cada obra realizada por artistas mulheres durante os 20 anos recortados para essa pesquisa.

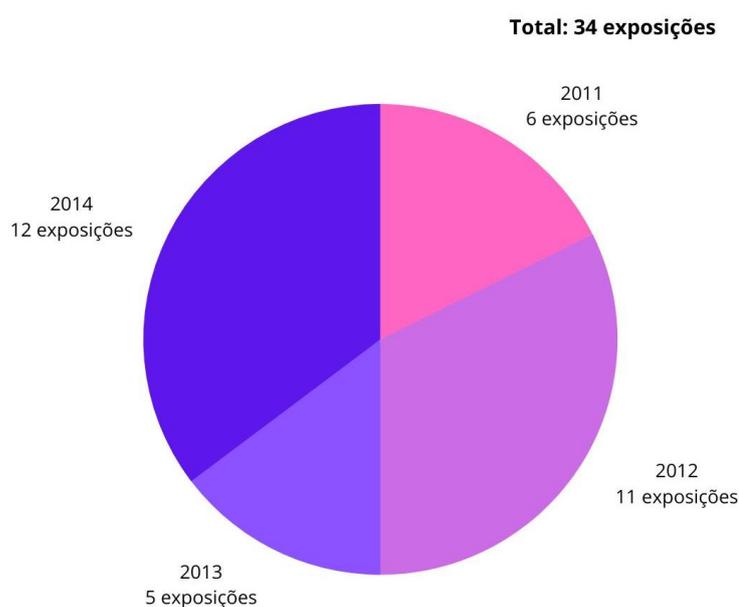
Já a planilha que contabilizou o número de obras de artistas mulheres que tiveram entrada no MARGS foi organizada da seguinte forma: a) primeiro listou-se as artistas que têm seu nome vinculado a aquisição; b) posteriormente, contou-se quantas obras foram adquiridas, anotando o c) ano em que a aquisição tinha sido realizada e a d) técnica que possuía a obra, para, por fim, e) anotar a procedência da aquisição do trabalho.

Para ambos os levantamentos de dados, foi produzida uma planilha intitulada “Resumo”, presente nos Apêndice A e B, nos quais os dados são compilados para facilitar a visualização das informações.

Entre 2011 e 2022, temos um total de 229 exposições realizadas. Delas, 93 exposições coletivas contaram com a participação de, pelos menos, uma artista mulher. No mesmo período, foram realizadas 52 exposições individuais de artistas mulheres e 79 exposições curadas por mulheres, seja de forma individual ou coletiva — coletiva aqui entendida como duplas e/ou trios de curadores formados por mulheres, ou onde um dos curadores era uma mulher.

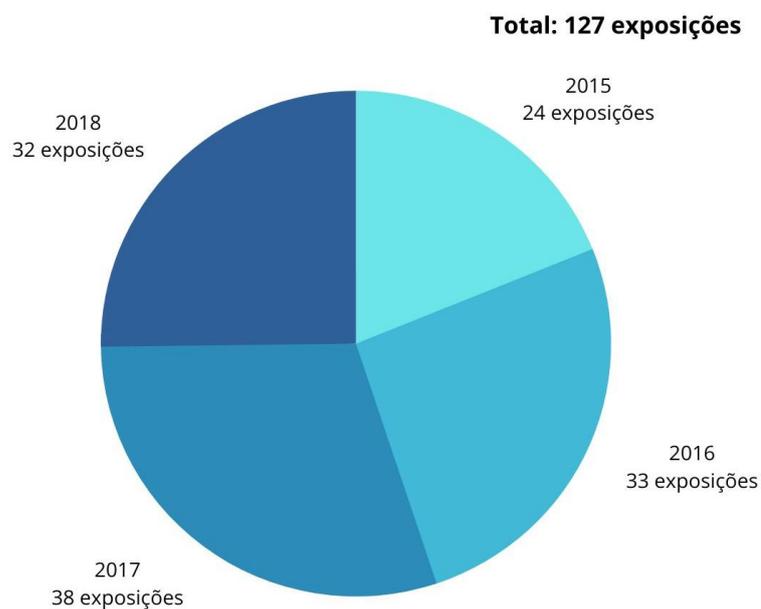
O número de exposições totais por ano e seu respectivo gestor seguem nos gráficos abaixo.

Gráfico 1 – Número total de exposições entre 2011 e 2014 – Gestão de Gaudêncio Fidelis



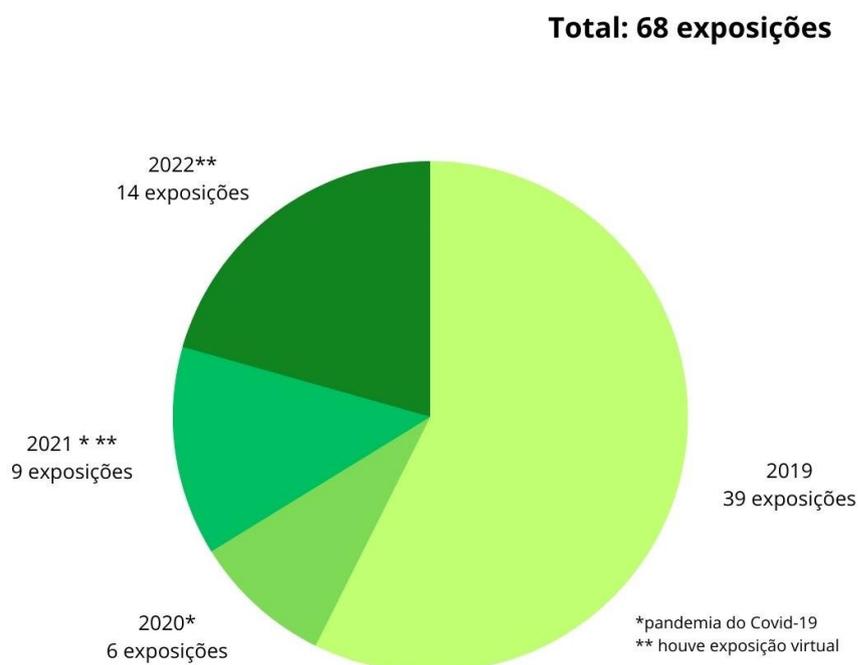
Fonte: elaboração própria.

Gráfico 2 – Número total de exposições entre 2015 e 2018 – Gestão de Paulo Amaral



Fonte: elaboração própria.

Gráfico 3 – Número total de exposições entre 2019 e 2022 – Gestão de Francisco Dalcol



Fonte: elaboração própria.

A partir de março de 2020, a Organização Mundial da Saúde (OMS) declarou oficialmente a pandemia do Coronavírus. Diversas atividades no Brasil e no Mundo, não apenas no âmbito cultural, foram paralisadas, não sendo diferente com o MARGS.

Muitos museus se viram praticamente obrigados⁴⁸ a ocupar o ambiente virtual e colocar maior empenho nas redes sociais para dar conta de acessar o público. Lembremo-nos que um museu conta com o fator humano tanto para o seu sentido de existência, quanto seu funcionamento, e sabe-se que durante 2020, 2021 e parte de 2022 — sendo que este último foi o ano em que a pandemia teve relativa estabilidade dado o amplo programa vacinal —, muitas foram as perdas⁴⁹ à sociedade, dada a letalidade do Coronavírus⁵⁰ no país. Dessa forma, o período entre 2020 e 2022 acabou por comprometer o funcionamento convencional do MARGS, acarretando um número de exposições menor que o habitual.

Na gestão das diretoras mulheres, tivemos um total de 334 exposições realizadas, das quais 95 exposições coletivas contaram com a participação de, ao menos, uma artista mulher. Nesse período, também tivemos um total de 69 individuais

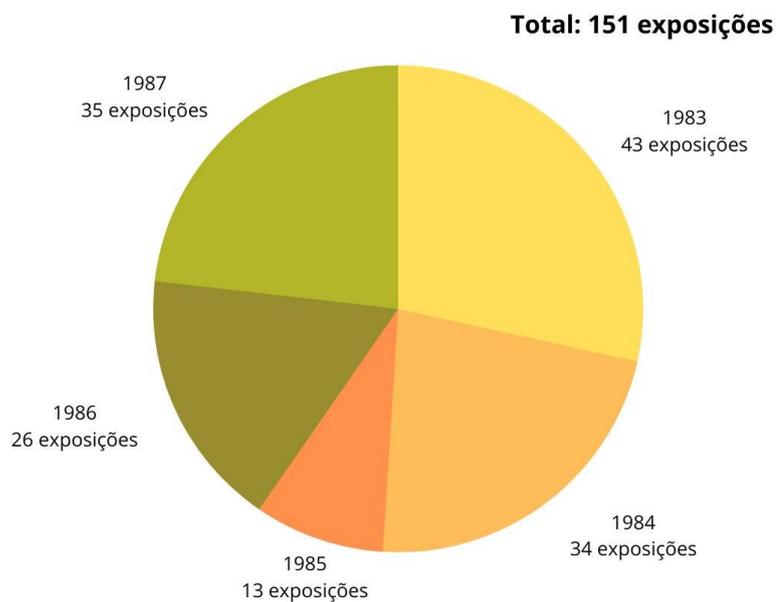
⁴⁸ No entanto essa “obrigatoriedade” se dá muitas vezes nas perspectivas de atendimento a metas numéricas vinculadas a questões financeiras de orçamento ou patrocínio, ou mesmo por ter passado muito rapidamente de uma possibilidade a mais de contato e comunicação do museu com diferentes públicos aos quais está habituado a trabalhar, para a única forma possível dado o contexto pandêmico. Mesmo que os museus já ocupassem o ambiente virtual com outros serviços como acesso a banco de dados ou fornecimentos de matérias educativos, por exemplo, muitos acabaram por transformar suas exposições físicas em virtuais, mesmo quando estas não necessariamente tenham sido pensadas para esse ambiente. No caso do MARGS houve três exposições que foram virtualizadas, sendo elas: 1ª Exposição de arte brasileira contemporânea”, que foi a mostra de estreia do MARGS - 11/09/2021 a 09/01/2022, Coleção Sartori — A arte contemporânea habita Antônio Prado - 22/01/22 a 1º/05/22 e Presença Negra no MARGS - 14/05/22 a 21/08/22.

⁴⁹ De acordo com a pesquisa realizado pela Unesco (representação no Brasil), intitulada Percepção dos Impactos da Covid-19 nos Setores Cultural e Criativo do Brasil – realizado entre 10 de junho e 17 de setembro de 2020, os respondentes afirmaram que entre março e abril do mesmo ano, 41% dos trabalhadores da área da cultural perderam a totalidade das suas receitas, e entre maio e julho a proporção aumentou para 48,88%. Documento disponível em <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000375069>. Acessado em setembro de 2023. Já o relatório intitulado Covid-19 e a Indústria Criativa do Rio Grande do Sul – produção, processos criativos e consumo digital, disponível a partir de 2021 e realizado pela Universidade Feevale, junto da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Rio Grande do Sul, comenta que para a área de patrimônio e artes 87,5% dos respondentes afirmaram que sua única renda provém da sua atuação na área. O impacto na renda e nos projetos: 50% dos respondentes não tiveram perda financeira, 15,6% perderam entre 51% a 75% dos seus rendimentos, 15,6% perderam até 25% dos seus rendimentos, 12,5% perderam entre 76% a 100% dos seus rendimentos e 6,3% perderam entre 26% a 50% dos seus rendimentos. Documento disponível em <https://www.feevale.br/Comum/midias/e1dd3204-98e0-415a-b1ec-5fa20895aa70/Covid-19%20e%20a%20Ind%20C3%BAstria%20Criativa%20do%20Rio%20Grande%20do%20Sul.pdf>. Acessado em setembro de 2023.

⁵⁰ Atualmente, de acordo com o site do Coronavirus Brasil (<https://covid.saude.gov.br/>) e Covid-19 no Brasil (https://infoms.saude.gov.br/extensions/covid-19_html/covid-19_html.html), vinculados ao Ministério da Saúde, tivemos 37.949.944 casos Covid-19, dos quais 706.808 vieram a óbito. O número de mortes no Brasil durante a pandemia, colocou o país em 14º lugar na lista de países com mais mortes por milhões de habitante até setembro de 2022, de acordo com o Our World in Data e Ministério da Saúde. Já no Rio Grande do Sul, entre 27/03/2020 a 31/12/2021, tivemos 1.507.117 casos de Covid-19, dos quais 36.444 vieram a óbito.

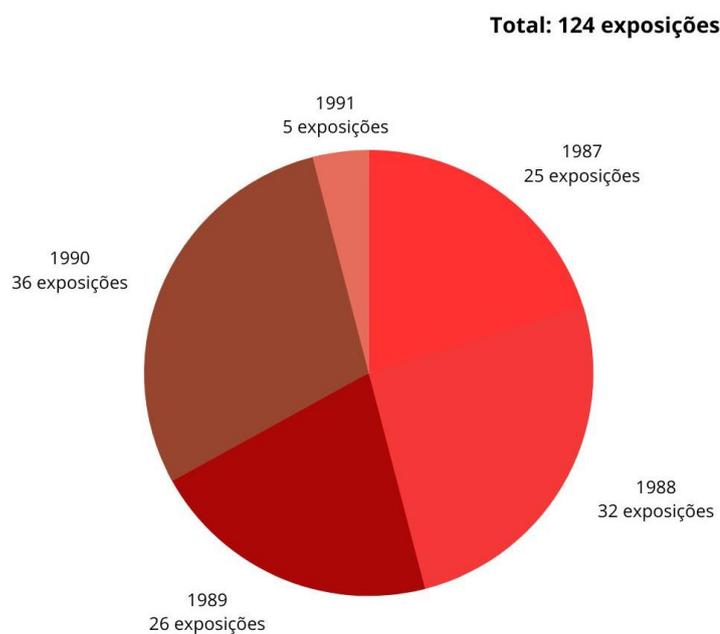
de artistas mulheres. O número de exposições por período e gestão foram os seguintes:

Gráfico 4 – Número total de exposições entre 1983 e 1987 – Gestão de Evelyn Ioschpe



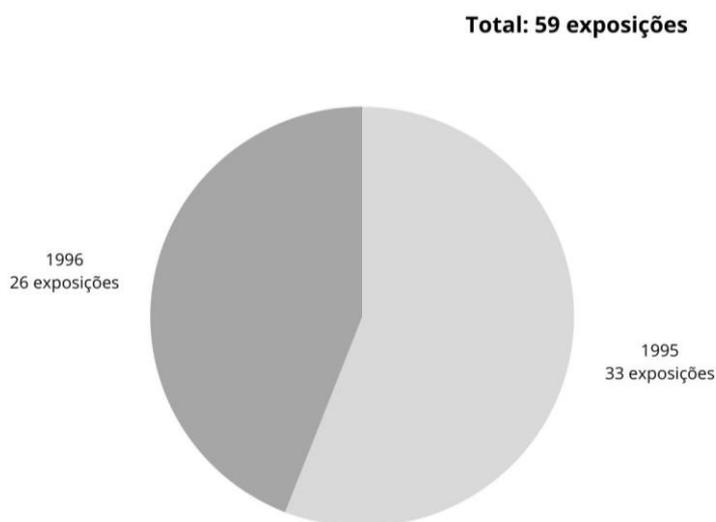
Fonte: elaboração própria.

Gráfico 5 – Número total de exposições entre 1987 e 1991 – Gestão de Mírian Avruch



Fonte: elaboração própria.

Gráfico 6 – Número total de exposições entre 1995 e 1996 – Gestão de Romanita Disconzi



Fonte: elaboração própria.

Observamos que o número de exposições realizadas no período em que o MARGS teve mulheres como diretoras é maior do que na década de 2011 a 2022. A longa lista de exposições do período de 1983 a 1991 mostra que as mostras eram de curtíssima durabilidade, diversas não passavam de mais que trinta dias e, em alguns casos, algumas duravam apenas dias ou semanas. Entre 1995 e 1996, as exposições passaram a durar mais tempo, variando entre um mês e meio e três meses aproximadamente.

Um ponto interessante é que no período das diretoras houve grande número de exposições realizadas com obras de arte externas ao MARGS, ou seja, que não tiveram peças do seu acervo. Das 334 exposições produzidas entre 1983-1991 e 1995 e 1996, foram realizadas 270 exposições com obras externas ao museu e 15 exposições que apresentaram obras externas expostas em conjunto com as peças do acervo do museu. Postura similar é observada entre 2011 e 2022, pois das 229 exposições realizadas no período, 154 tiveram apenas obras externas à coleção do museu e 38 contaram com obras externas em exposições conjuntas com as do acervo do MARGS. Mesmo que o número de exposições apresente diferença, proporcionalmente percebemos que, ao menos nos dois períodos abordados por essa pesquisa, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul se mostra aberto a receber projetos expositivos externos ao seu Núcleo de Curadoria ou demais equipes. Podemos pensar que essa postura tem duas perspectivas, pois ao mesmo tempo em que o

museu é esse espaço legitimador no sistema da arte e é também de sua responsabilidade apresentar diferentes ou novos artistas, produções ou abordagens, é igualmente de sua responsabilidade a comunicação de seu acervo partindo de diferentes abordagens curatoriais, calcadas em pesquisas históricas e museológicas constantes.

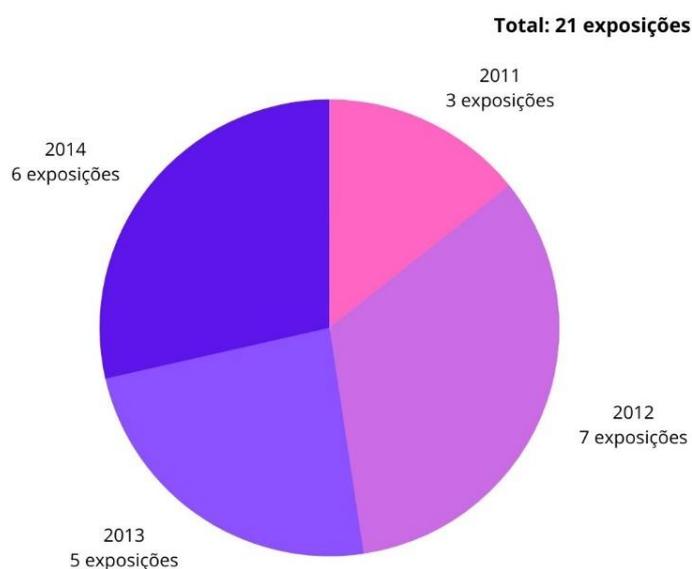
Podemos perceber que o número de exposições foi aumentando ao longo do tempo, pois de 2011-2014, tivemos um total de 34 exposições, já entre 2015-2018 tivemos 127 exposições, e na gestão entre 2019-2022 tivemos um número menor, totalizando 68 exposições. Porém, nesse último quadriênio, o total de exposições de 2019 foi de 39 exposições, maior do que os primeiros anos dos dois quadriênios anteriores que foram de 6 exposições e 24 exposições. Podemos pensar que a realização das exposições nos anos de 2020 e 2021 foram efetivamente afetadas pela pandemia do Covid-19. Quando o MARGS retoma seus trabalhos, mesmo que parcialmente, entre o final do primeiro semestre e o início do segundo semestre de 2022, o número de exposições apresentadas vai para 14, maior que o quadriênio de 2011-2014 que apresentou 12 exposições e menor que o quadriênio de 2015-2018, que apresentou 32 exposições.

Na gestão do período entre 1983 e 1991 pode-se dizer que tivemos um maior equilíbrio entre o número de exposições realizadas. Ao olharmos os referidos anos perceberemos que o ano com maior número de exposições realizadas foi o de 1983, com 43 exposições, seguido do ano de 1990, com 36 exposições. Os menores números de exposições são referentes a 1991, com 5 exposições e 1985 com 13 exposições realizadas. É importante salientar que o período referido que se inicia e finaliza o período é em abril/1983 e fevereiro/1991 respectivamente, o que significa dizer que o tempo para realização de exposições não é o mesmo, pois o ano que o diretor do museu assume não necessariamente é no primeiro mês do ano corrente. De qualquer maneira, observamos que a gestão de Evelyn Ioschpe realizou 27 exposições a mais que a gestão de Mírin Avruch. Em 1995 e 1996, durante a direção de Romanita Disconzi, o MARGS apresentou a mesma média de exposições das demais diretoras, com a diferença que sua gestão durou menos tempo. Foram realizadas 33 exposições em 1995 e 26 exposições em 1996, números similares aos dois primeiros anos de Ioschpe (apresentou 43 exposições em 1983 e 34 exposições em 1984) e Avruch (apresentou 25 exposições em 1987 e 32 exposições em 1988).

No que diz respeito às exposições coletivas, entre 2011 e 2022, tivemos um total de 93 exposições que contavam com pelo menos a participação de uma artista mulher. Nas exposições individuais de artistas mulher tivemos neste período um total de 52 exposições.

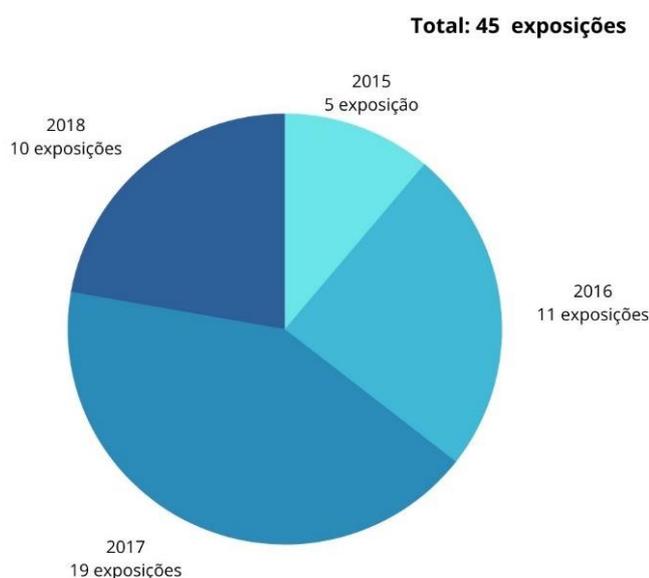
Abaixo, apresentamos os números por gestão:

Gráfico 7 – Número de exposições coletivas que contaram com, pelo menos, uma artista mulher entre 2011 e 2014 – Gestão de Gaudêncio Fidelis



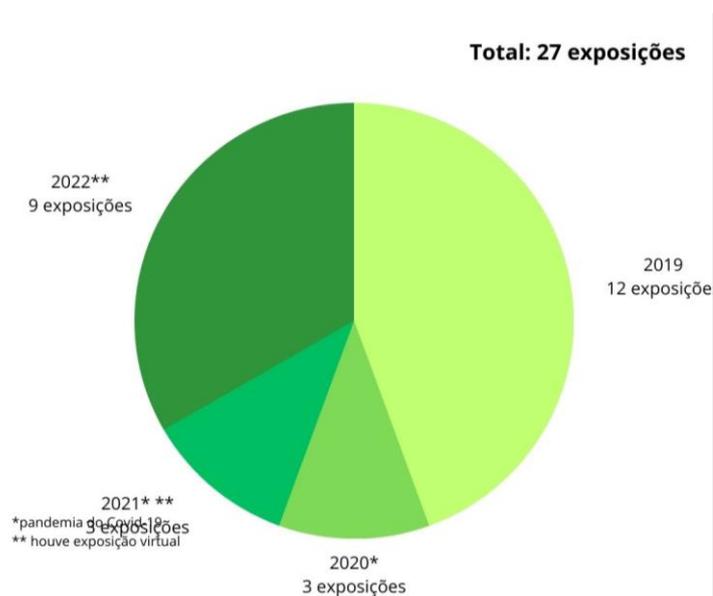
Fonte: elaboração própria.

Gráfico 8 – Número de exposições coletivas que contaram com, pelo menos, uma artista mulher entre 2015 e 2018 – Gestão de Paulo Amaral



Fonte: elaboração própria.

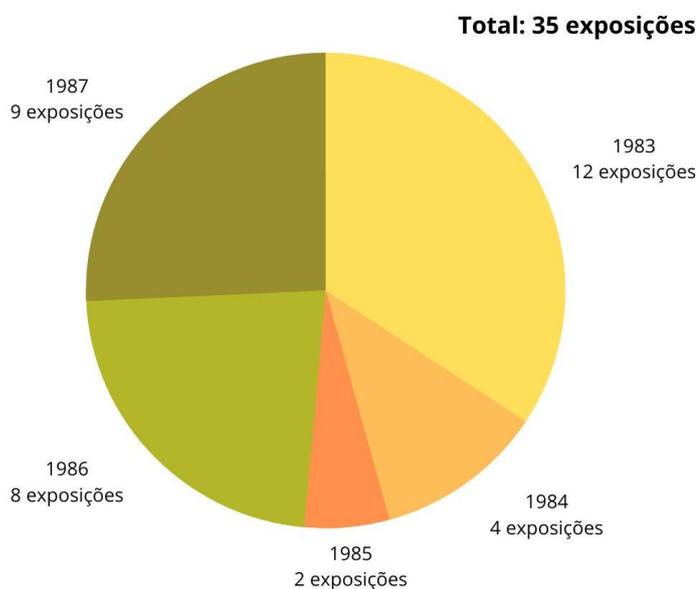
Gráfico 9 – Número de exposições coletivas que contaram com, pelo menos, uma artista mulher entre 2019 e 2022 – Gestão de Francisco Dalcol



Fonte: elaboração própria.

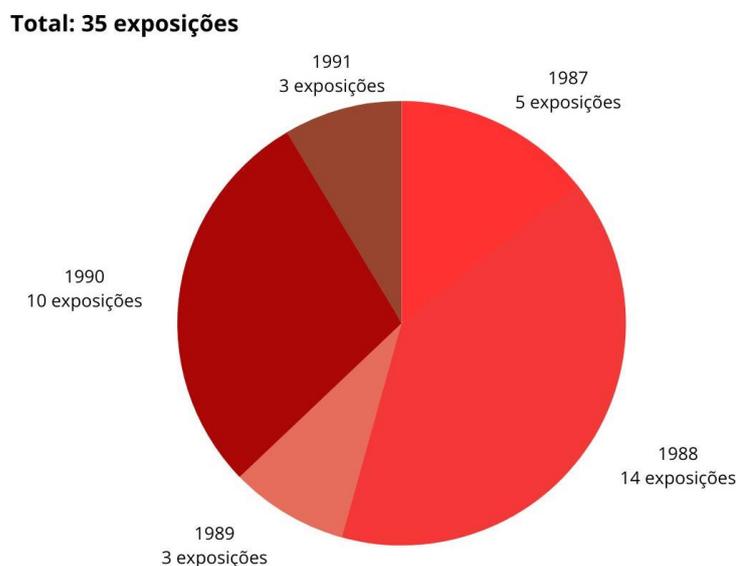
Nos gráficos do período em que o MARGS foi gerido pelas diretoras, os números de exposições coletivas com, ao menos, uma artista mulher são os seguintes:

Gráfico 10 – Número de exposições coletivas que contaram com, pelo menos, uma artista mulher entre 1983 e 1987 – Gestão de Evelyn Ioschpe



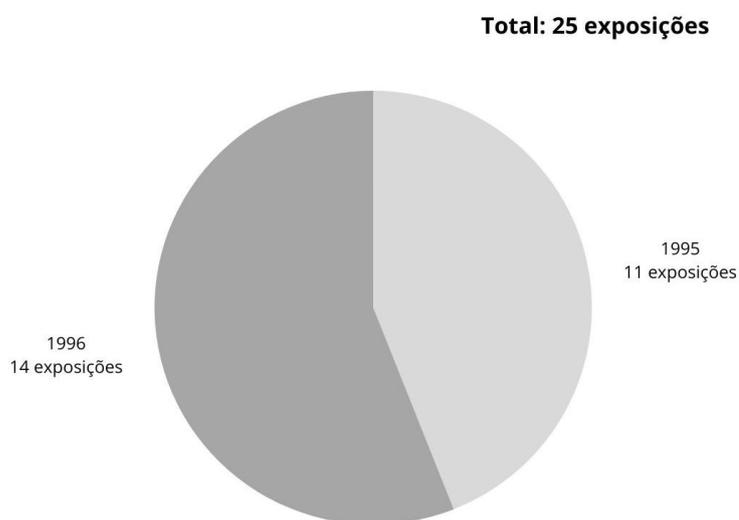
Fonte: elaboração própria.

Gráfico 11 – Número de exposições coletivas que contaram com, pelo menos, uma artista mulher entre 1987 e 1991 – Gestão de Mirian Avruch



Fonte: elaboração própria.

Gráfico 12 – Número de exposições coletivas que contaram com, pelo menos, uma artista mulher entre 1995 e 1996 – Gestão de Romanita Disconzi



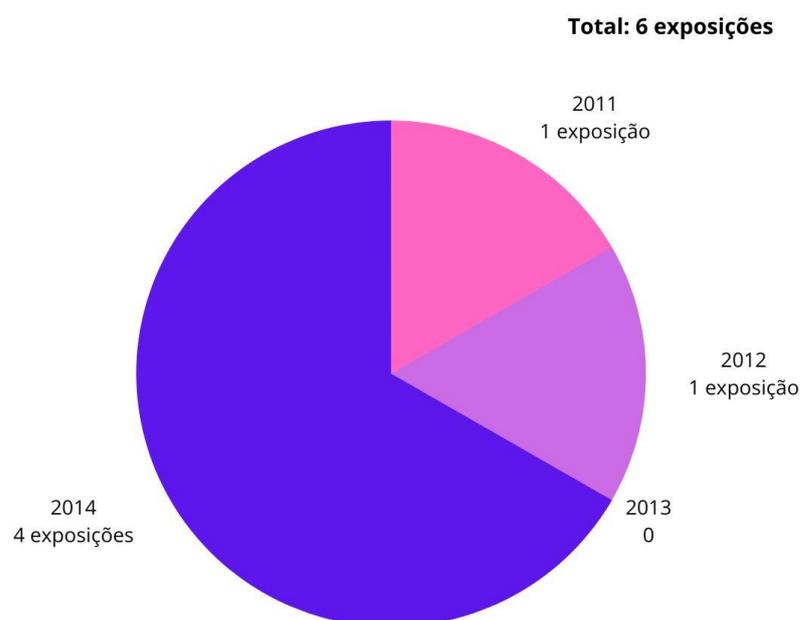
Fonte: elaboração própria.

No que tange à realização de exposições coletivas que contaram, ao menos, com a presença de uma artista mulher, temos praticamente o mesmo número para os períodos auferidos na pesquisa. Entre 1983-1991 e 1995/96 tivemos 95 exposições coletivas com uma artista mulher, e entre 2011 e 2022, tivemos 96 exposições coletivas que contaram com artistas mulheres. Mesmo que os números sejam, ao menos aparentemente, os mesmos, é de se pensar que proporcionalmente ao número

total de exposições realizadas observam-se algumas mudanças. Como exemplo, temos a gestão de Ioschpe, que apresentou um total de 151 exposições realizadas, das quais apenas 35 exposições coletivas contaram com ao menos uma artista mulher. De forma similar, temos o total de 124 exposições produzidas por Avruch, das quais 35 coletivas tiveram ao menos uma artista mulher, e das 127 exposições realizadas na gestão de Amaral, 45 contaram com a participação de uma artista, ou seja, mesmo que esses números mostrem que a participação de pelo menos uma artista mulher tenha aumentado, não necessariamente observamos um regularidade nessa proporção, visto que o número segue sendo baixo frente ao número total de exposições realizadas.

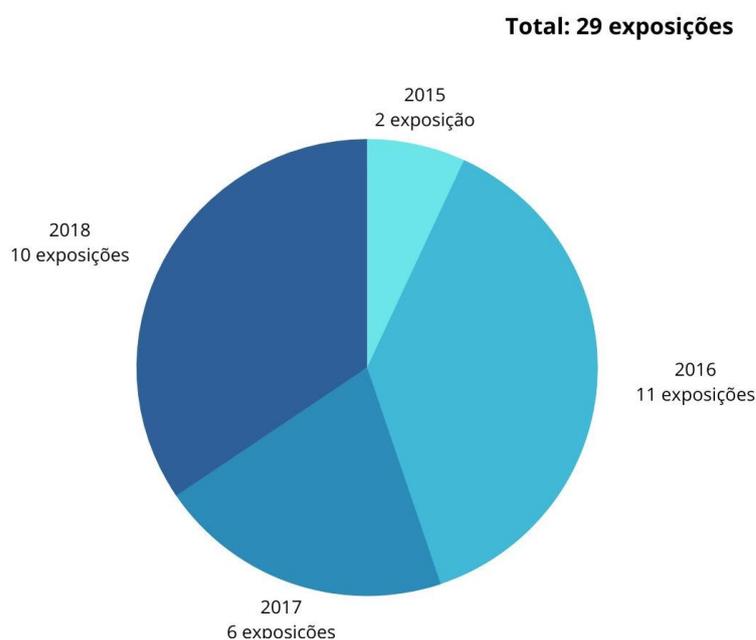
Nas exposições individuais realizadas no MARGS, temos os seguintes números por período e gestão:

Gráfico 13 – Número de exposições individuais com artistas mulheres entre 2011 e 2014 – Gestão de Gaudêncio Fidelis



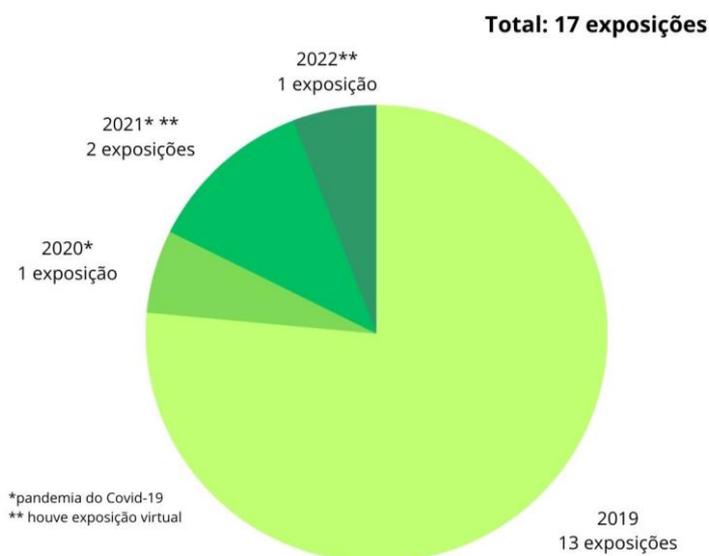
Fonte: elaboração própria.

Gráfico 14 – Número de exposições individuais com artistas mulheres entre 2015 e 2018 – Gestão de Paulo Amaral



Fonte: elaboração própria.

Gráfico 15 – Número de exposições individuais com artistas mulheres entre 2019 e 2022 – Gestão de Francisco Dalcol



Fonte: elaboração própria.

Assim como no caso da participação de artistas mulheres em exposições coletivas, a realização de exposições individuais de artistas mulheres é baixa se comparada ao número total de exposições realizadas em, praticamente, todas as gestões/periódos apresentados. O maior número de exposições individuais de artistas

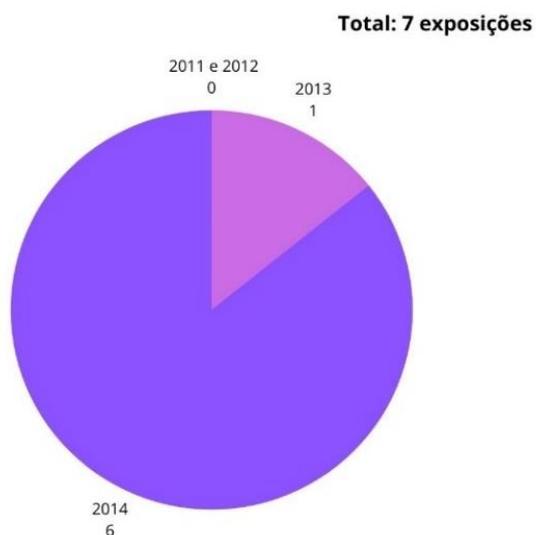
mulheres foi na gestão de Francisco Dalcol, no ano de 2019, totalizando 13 exposições. Os números mais baixos pertencem a gestão de Gaudêncio Fidelis, nos anos de 2011 e 2012 onde tivemos uma exposição individual para cada ano, chegando a não ter nenhuma em 2013. Isso não deixa de ser irônico dado o fato de que foi nessa gestão que idealizou-se uma espécie de programa de doação de obras de artistas mulheres ao museu. Também tivemos uma exposição individual tanto para 2020, quanto para 2022 na gestão de Dalcol, no entanto é preciso lembrar que foi nesse período em que, respectivamente, o trabalho do MARGS foi interrompido e paulatinamente reiniciado em função do Coronavírus. Por fim, durante a gestão de Amaral tivemos 11 exposições individuais somente em 2016 como seu maior número, e 2 exposições individuais de artistas mulheres em 2015 como seu menor número.

Mesmo que o foco desta pesquisa seja o programa expositivo do MARGS em primeira instância, seguido do número de obras de artistas mulheres que tiveram entrada ao acervo da instituição, foi inevitável observar como era a atuação das mulheres no campo da curadoria⁵¹, pois a construção das narrativas e discursos realizados em uma curadoria podem e devem passar por diferentes vozes que não apenas as masculinas.

Abaixo, apresentamos os números referentes à curadoria realizada por mulheres durante o período referido nesta pesquisa:

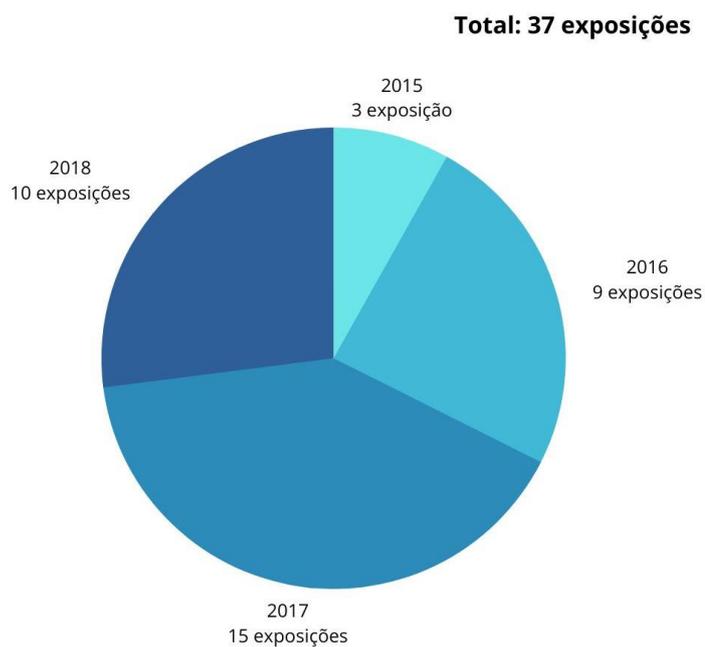
⁵¹ É importante salientar que outro tema de interesse da autora desta dissertação é a curadoria, conforme trabalho de conclusão de curso realizado para obtenção de grau de bacharela em Museologia, intitulado *Curadoria museológica & curadoria de arte: aproximações e afastamentos*, orientada pela Prof^a Dr^a Fernanda Carvalho de Albuquerque e defendido em 2016. Ele pode ser acessado através do link <http://hdl.handle.net/10183/157322>

Gráfico 16 – Número de exposições curadas por mulheres entre 2011 e 2014 –
Gestão de Gaudêncio Fidelis



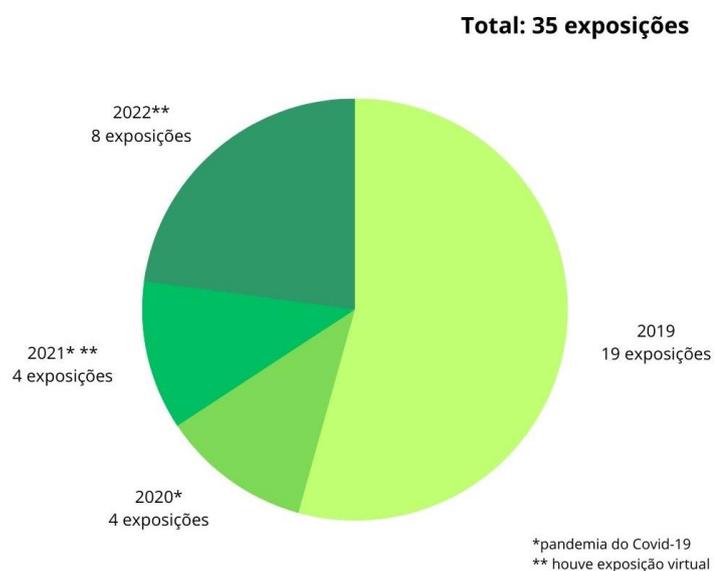
Fonte: elaboração própria.

Gráfico 17 – Número de exposições curadas por mulheres entre 2015 e 2018 –
Gestão de Paulo Amaral



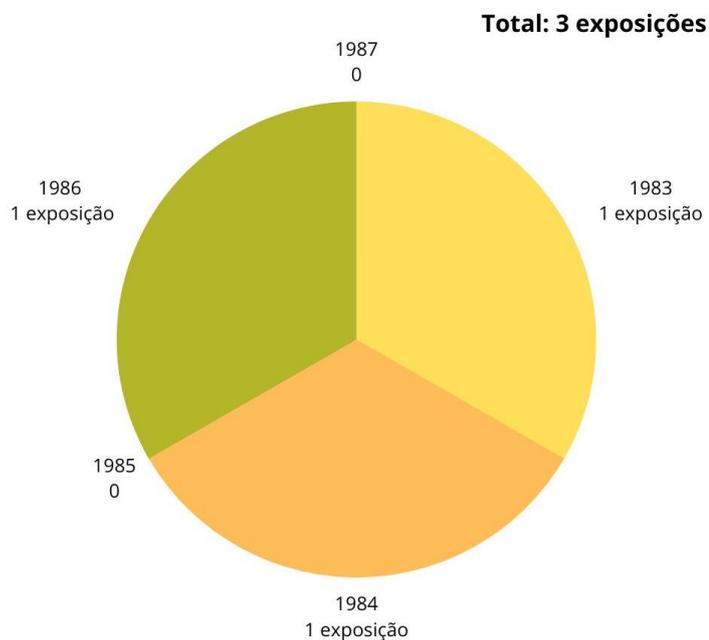
Fonte: elaboração própria.

Gráfico 18 – Número de exposições curadas por mulheres entre 2019 e 2022 – Gestão de Francisco Dalcol



Fonte: elaboração própria.

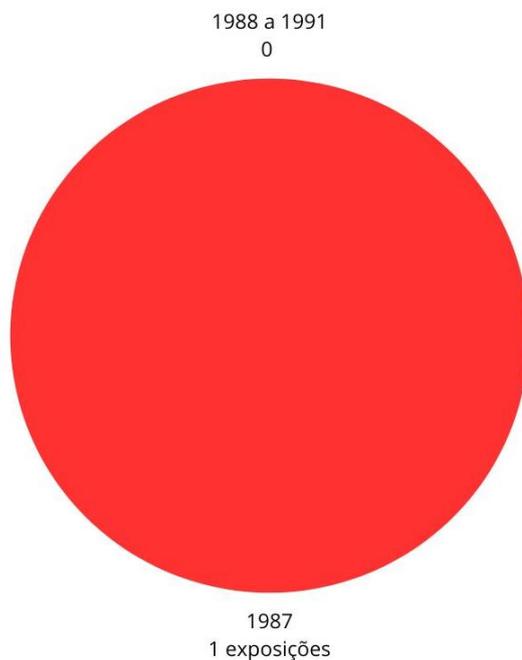
Gráfico 19 – Número de exposições curadas por mulheres entre 1983 e 1987 – Gestão de Evelyn Ioschpe



Fonte: elaboração própria.

Gráfico 20 – Número de exposições curadas por mulheres entre 1987 e 1991 –
Gestão de Mírian Avruch

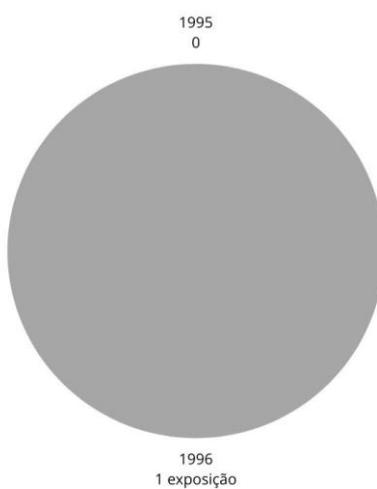
Total: 1 exposição



Fonte: elaboração própria.

Gráfico 21 – Número de exposições curadas por mulheres entre 1995 e 1996 –
Gestão de Romanita Disconzi

Total: 1 exposição



Fonte: elaboração própria.

Mais uma vez, assim como no programa expositivo do museu, a quantidade de curadoras mulheres é proporcionalmente baixo se comparado à quantidade de exposições realizada ao longo dos dois períodos pesquisados.

No período de 1983 a 1991 e 1995/96 pode-se observar que o campo de curadoria praticamente não está preenchido no banco de dados do MARGS, ou aparecendo como não informado, podendo indicar que a proeminência e importância da figura do curador é algo mais recente. O baixo número de curadoras do período apresentado nos gráficos, totalizando 7, demonstra que não somente as mulheres não exerciam curadoria, como das poucas vezes em que o campo apareceu preenchido, o nome que lá estava era de um homem. Muito diferente do que temos entre 2011 e 2022, em que temos o nome de quase todos os curadores, ou o setor da instituição envolvida, e o número de curadoras mulheres aumenta.

No entanto, mesmo que seja possível observar um aumento no número de curadorias realizadas por mulheres, em diversos casos, especialmente na gestão entre 2019 e 2022, a curadora não atuou sozinha, sempre sendo acompanhada da figura do diretor do MARGS no período, Francisco Dalcol, que também assumiu a gestão da instituição como diretor-curador. Isso significa que apesar de 35 exposições durante esse período terem sido realizadas por mulheres, apenas 11 exposições foram realizadas apenas por mulheres — seja uma curadora ou mais curadoras. Devemos sempre levar em consideração que houve a pandemia no referido período, mas podemos observar que no período de 2015 a 2018, no qual tivemos o maior número de curadorias realizada por mulheres, totalizando 37, houve apenas uma dupla de curadores, composta por um homem e uma mulher. As curadoras deste período trabalharam de forma individual, ou em duplas ou trios com outras mulheres.

O período que apresenta o menor número de curadoras mulheres é entre 2011 e 2014, somando 7 curadorias. O que é um paradoxo dado o fato de que foi neste período, mais precisamente final de 2011 e início de 2012, que foi realizado, segundo o diretor da instituição no momento, Gaudêncio Fidelis, a primeira exposição no MARGS com a temática sobre a produção de artistas mulheres por um viés feminista — que, aliás, foi curada por ele.

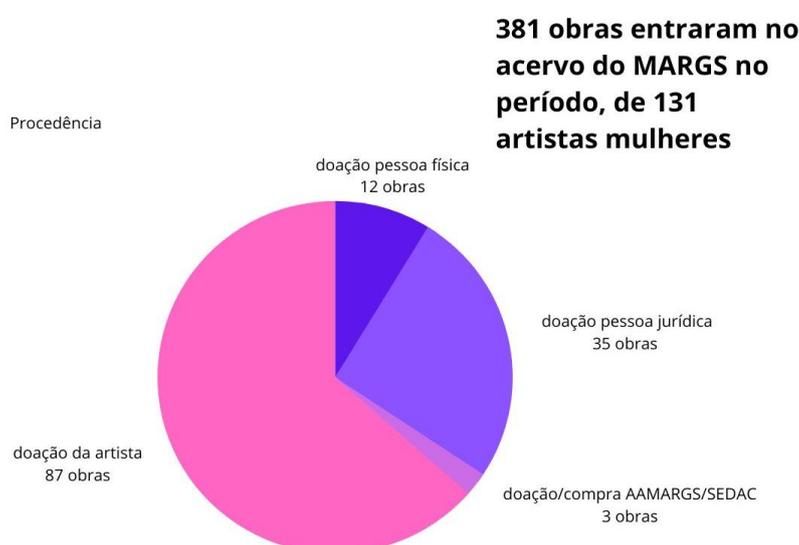
3.1.2 Apresentação geral dos dados – obras que tiveram entrada no acervo do MARGS

De acordo com o catálogo da exposição *Gostem ou Não*, o total de obras de artistas mulheres no acervo do MARGS é de 2.099⁵², enquanto no período pesquisado, tivemos a entrada de 1.104 obras de artistas mulheres no acervo do museu, ou seja, um número significativo. As doações ocorriam de diferentes formas, mas foram agrupadas, como explicadas anteriormente, em: doação de pessoa física; doação de pessoa jurídica; doação e/ou compra pela Associação de Amigos do MARGS (AAMARGS) e/ou pela Secretaria de Cultural do Estado do Rio Grande do Sul (SEDAC); e doação de artistas.

Observou-se que, durante o período pesquisado, houve um total de 33 doações por pessoa física, 69 doações por pessoa jurídica, 12 doações/compras via AAMARGS/SEDAC e 214 doações de artistas.

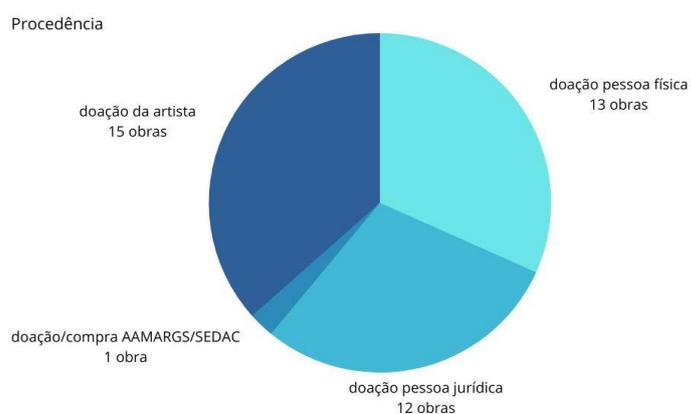
Abaixo, apresentamos os números de entradas no acervo do museu por período e gestão:

Gráfico 22 – Entrada de obras no acervo do MARGS – Gestão de Gaudêncio Fidelis



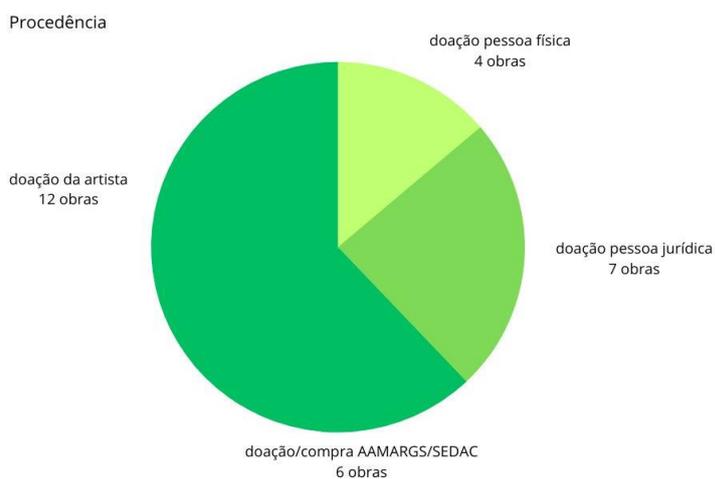
Fonte: elaboração própria.

⁵² Última atualização realizado em agosto de 2020 pelo *Mulheres nos Acervos*, dando base aos dados apresentado no catálogo da exposição *Gostem ou Não – artistas mulheres no acervo do MARGS*.

Gráfico 23 – Entrada de obras no acervo do MARGS – Gestão de Paulo Amaral

451 obras entraram no acervo do MARGS no período, de 39 artistas mulheres

Fonte: elaboração própria.

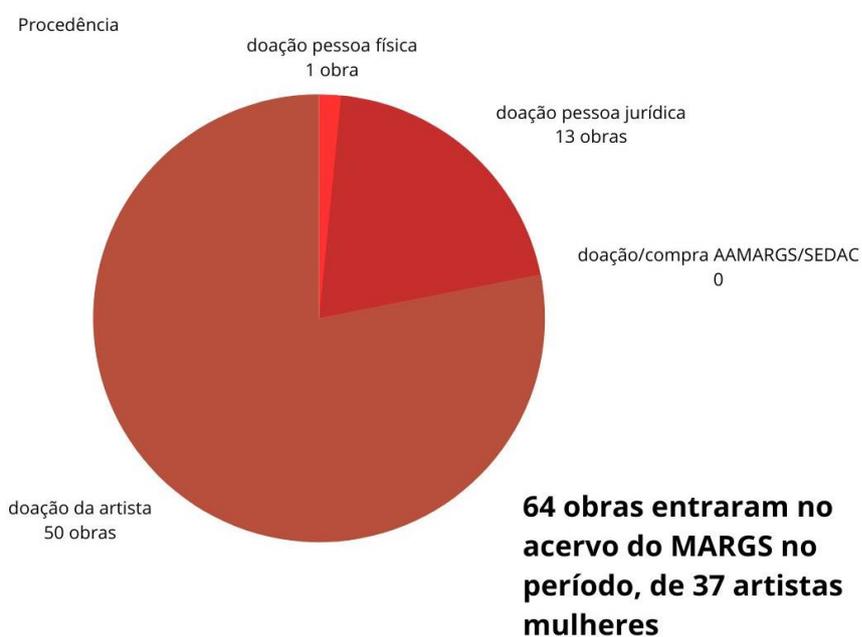
Gráfico 24 – Entrada de obras no acervo do MARGS – Gestão de Francisco Dalcol

112 obras entraram no acervo do MARGS no período, de 26 artistas mulheres

Fonte: elaboração própria.

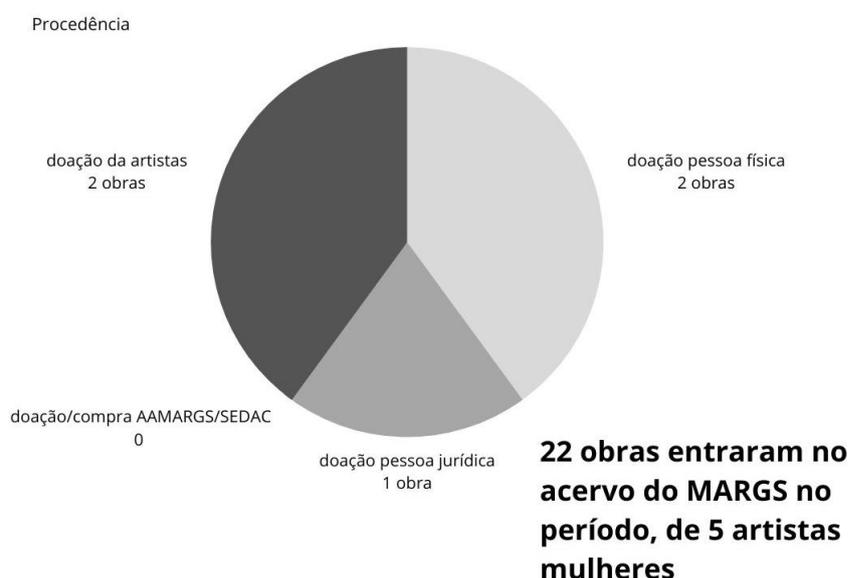
Gráfico 25 – Entrada de obras no acervo do MARGS – Gestão de Evelyn Ioschp

Fonte: elaboração própria.

Gráfico 26 – Entrada de obras no acervo do MARGS – Gestão de Mírian Avruch

Fonte: elaboração própria.

Gráfico 27 – Entrada de obras no acervo do MARGS – Gestão de Romanita Disconzi



Fonte: elaboração própria.

Observamos que o período referente à gestão das diretoras mulheres possui um número de doações de pessoa física menor que o período dos diretores, apresentando a diferença de 4 doações para 29 doações, respectivamente. Da mesma forma, o número de doações realizadas por pessoa jurídica é maior para o período de 2011 a 2022, totalizando 54, se comparado com o período anterior, que totaliza 15 doações. Em relação às doações que ocorreram por parte da AAMARGS e SEDAC, o primeiro período apresentou apenas 2 doações, enquanto o segundo, de 2011 a 2022, apresentou 10 doações. Até aqui, percebemos que a movimentação de obras que tiveram entrada no acervo, comparando o período de 1983-1991 e 1995/96 com 2011-2022, mostram-se muito diferentes, sendo o segundo período marcado por números maiores. No entanto, quando chegamos aos números referentes às doações realizadas pelas artistas, observamos que o número de doação realizada por artistas mulheres possui uma diferença pequena, sendo de 100 obras de artes doadas por artistas mulheres no período em que tivemos diretoras mulheres e 114 obras doadas por artistas mulheres no período mais recente.

Podemos pensar que o número de doações realizado pelas próprias artistas mulheres serem os maiores nos dizem que sempre houve, por parte delas, o desejo de visibilidade, reconhecimento e legitimação. O museu, como umas das instâncias legitimadoras da arte, proporciona essas três instâncias, fazendo com que, se o

museu não tivesse como comprar esses trabalhos, que ele, ao menos, pudesse ter as obras via doação. Podemos considerar, portanto, que muito da entrada das mulheres no discurso museológico das exposições realizadas na instituição surgiu a partir da sua iniciativa em doarem seus trabalhos para o acervo do MARGS.

Em contrapartida, os baixos números de doações referentes a pessoa física, jurídica e AAMARGS/SEDAC do período de 1983-1991 e 1995/96 em comparação a 2011-2020 pode demonstrar justamente que, no primeiro, a ideia sobre a não existência de produção de artistas mulheres de qualidade fosse preponderante, portanto não sendo colecionável ou comprável por parte dos colecionares e interessados em artes. Entre 1983-1991 e 1995/96, o número de doações, excluindo as realizadas pelas próprias artistas, é de 21 obras; enquanto que em 2011/2022, o número é de 93 obras. Por mais que a discussão sobre a produção de artistas mulheres já fosse problematizada desde a década de 1970, e o movimento feminista, desde os anos 1960, não significa que a discussão teve espaço fora do meio acadêmico ou artístico. Não necessariamente as instituições (museus, galerias, centros culturais, institutos, fundações, etc) as consideravam em seus espaços.

Presumimos que foi necessário haver uma certa passagem de tempo para que houvesse uma aderência dessas temáticas por parte das instituições do campo artístico para que o quadro mudasse, que é justamente o que vemos acontecer entre 2011 e 2022. Além do número ser maior, houve também uma maior diversidade de artistas que tiveram seus trabalhos adquiridos pelo MARGS no referido período, sendo que 196 diferentes artistas mulheres tiveram entrada no acervo, contra 94 artistas que entraram no período de 1983-1991 e 1995/96.

Dos períodos pesquisados, os que mais receberam doações foram as gestões de Gaudêncio Fidelis (2011-2014), com 381 obras, seguido de Paulo Amaral (2015-2017), com 451 obras. Vale ressaltar que, na gestão de Amaral, houve uma única doação com um enorme número de obras, referente à artista Cristina Balbão. A família Helfensteller Balbão doou 303 obras da artista, com as mais variadas técnicas, no ano de 2018. Vale destacar também que durante a gestão de Fidelis, houve, por parte do diretor, a iniciativa de arrecadação de obras de artistas mulheres como parte do programa expositivo que ele elaborara sobre a temática. Por esse motivo, observamos, em sua gestão o maior número de diferentes artistas mulheres,

totalizando 131 obras, que passaram a compor o acervo do Museu. Esse programa idealizado por Fidelis será comentado no decorrer desse capítulo.

Ter conhecimento dos dados referentes à entrada de obras de artistas mulheres nos demonstra de forma direta que tipo de discurso um museu está construindo. A partir do momento em que um museu tem uma quantidade muito baixa de obras produzidas por mulheres — indiferente de período, técnica, local de origem da artista ou da obra, etc. — já se tem uma representatividade social e cultural deficitária. Além disso, parte da memória e do patrimônio, bem como a história, ficam com lacunas, que tendem, por questões de disputa de poder, a serem preenchidas por outras vozes e falas que não a das mulheres artistas (das mulheres curadoras, ou das mulheres críticas de arte, etc).

3.1.3 O espaço ocupado por artistas mulheres no MARGS de acordo com os dados levantados

A partir dos dados levantados, podemos fazer algumas considerações no que diz respeito principalmente ao programa expositivo, mas também em relação à entrada de obras de artistas mulheres no acervo do MARGS.

Primeiramente, podemos observar que, na década de 2011 a 2022, existe uma movimentação maior em relação às discussões sobre gênero, feminismo e mulheres na sociedade, o que acaba por refletir no museu por meio de exposições que ponham em cheque a representação da mulher, bem como seu lugar social e tudo o que ela sofreu e ainda sofre historicamente e socialmente.

O MARGS conta com um programa expositivo composto por cinco eixos, como especificado no subcapítulo 2.3, dos quais destacamos dois: o eixo que prima por projetos que confirmem visibilidade e legibilidade ao acervo artístico e documental do museu, seguido do eixo composto por projetos que resgatam e/ou complementam a memória de artistas, atuações, trajetórias, produções, linguagens e narrativas. Além disso, o programa expositivo do museu possui quatro outros eixos que fundamentam e orientam a realização e produção das exposições, em que evidenciamos o eixo Histórias Ausentes. O programa Histórias Ausentes é voltado para projetos de resgate, memória e revisão histórica, procurando conferir visibilidade e legibilidade a manifestações e narrativas artísticas, destacando trajetórias, atuações e produções

artísticas, em especial, àquelas não plenamente visibilizadas no sistema da arte e/ou pelos discursos dominantes da historiografia.

Ambas as frentes destacadas do MARGS, do eixo macro ao micro, acabam sendo contempladas pela exposição *Gostem ou Não — Artistas mulheres no acervo do MARGS* e pela pesquisa realizada pelo *Mulheres nos Acervos* nas coleções do museu. A pesquisa realizada pelo coletivo acaba por dar visibilidade e legitimidade ao acervo artístico e documental do museu, e o conseqüente projeto de exposição que resulta em *Gostem ou Não*. A exposição, mesmo que se propondo a pensar as ferramentas de legitimação e autolegitimação de artistas mulheres, acaba também por resgatar suas memórias artísticas, visto que frequentemente as artistas têm sua trajetória profissional esquecida ou desconsiderada pela historiografia vigente. A exposição *Gostem ou Não — Artistas mulheres no acervo do MARGS* apresenta de maneira inovadora as estratégias de legitimação e autolegitimação, como comentam as curadoras, pois o que eventualmente se vê sobre mulheres é apenas a sua ausência, quando o que as *Mulheres nos Acervos* propõem é justamente o inverso, a presença.

Podemos observar que, no museu, a presença de três diretoras mulheres não apresentou nenhuma modificação no programa expositivo, na constituição do acervo institucional do MARGS ou nos recortes e nas propostas curatoriais. Mesmo que o período de gestão das diretoras tenha abrangido o movimento feminista já em território nacional, pode-se pensar que não houve eco frente ao museu pelos motivos que já foram largamente expostos neste trabalho.

Como vimos, a presença de mulheres no acervo nos períodos pesquisados se dá, majoritariamente, pela doação das artistas. Caso as doações não tivessem sido realizadas por elas, que memória o Museu de Arte do Rio Grande do Sul teria sobre a produção de artistas mulheres ou sobre essas artistas? Possivelmente a presença, e a conseqüente representação, seriam ainda menores do que 39%.

O período e a gestão que supostamente mais se propôs a discutir sobre a produção de artistas mulheres e sua pouca participação na composição dos acervos dos museus em geral, mas também no MARGS, foi a que menos teve exposições coletivas e individuais com mulheres, além de menos curadorias realizadas por mulheres, sendo este o período de 2011 a 2014, na gestão de Fidelis.

Mulheres seguem não tendo autonomia sobre a construção de sua própria narrativa ou discurso, pois a curadoria segue sendo massivamente realizada por homens, ou junto de um homem — ou seja, não há protagonismo.

Podemos pensar também que como o MARGS não possui um Plano Museológico com Diagnóstico, Prognóstico, Programas, etc., e conseqüentemente não possui uma Política de Aquisição de Obras para seu acervo de forma objetiva que pontue de forma clara que deseja receber/adquirir obra de artistas mulheres (e outras minorias, como negros, quilombolas, indígenas, LGBTQIANP+), muito do que vemos no acervo está ligado às exposições realizadas na instituição e as doações que foram ocorrendo ao longo dos anos. Não apenas isso, a figura do diretor acaba, muitas vezes, por possuir uma grande proeminência em relação ao acervo por ser essa figura que define, muitas vezes, o que deve e o que não deve fazer parte do acervo do museu.

Mesmo que em 2019 tenha ocorrido o advento do Comitê de Acervo e do Comitê de Curadoria, que têm um caráter consultivo, as exposições que aconteceram no museu e as obras que entraram no acervo anteriormente a esse período (pelo menos entre 2011 e 2014), são definidas pela figura do diretor, que decide o que entra ou não no acervo a partir das ofertas que lhe aparecem, de acordo com texto curatorial que consta em catálogo no MARGS a ser apresentado mais adiante.

Se não há um Plano Museológico com um Programa de Aquisições de Obras para o acervo, como um museu pode ter clareza de suas necessidades e lacunas? Essa questão não é simples, pois sabemos que não existe, por parte dos museus, das secretarias de cultura dos governos ou mesmo do Instituto Brasileiro de Museus e órgãos correlatos, qualquer política de incentivo financeiro para a aquisição de obras, o que muitas vezes deixa a instituição à mercê ou na dependência de doações. Nessa perspectiva, a procedência das obras de muitos museus acaba por repetir o padrão desequilibrado já existente nos acervos, pois o mercado de arte segue a primar pela produção de artistas homens, os colecionadores seguem comprando trabalho de artistas homens, que acabam, em muitos casos, sendo doados aos museus, dando seqüência à desigualdade de visibilidade⁵³, presença e de salvaguarda de memória.

⁵³ De acordo com a matéria do Artnet News (de setembro de 2019) as artistas mulheres representam apenas 2% do mercado, mesmo que a presença feminina seja o dobro se comparada a década passada. De acordo com a matéria "More than \$196.6 billion has been spent on art at auction between 2008 and the first five months of 2019. Of this, work made by women accounts for just \$4 billion—around 2 percent. For context, works by Pablo Picasso generated \$4.8 billion at auction during the same period,

3.2 RELEMBRANDO ANTECEDENTES — EXPOSIÇÕES ANTERIORES REALIZADAS PELO MARGS QUE ABORDARAM A PRODUÇÃO ARTÍSTICA FEMININA

Durante a gestão de 2011-2014, aconteceram duas exposições que podem ser entendidas, dentro do contexto dessa pesquisa, como “antecedentes” de *Gostem ou Não*, sendo elas: *O Museu Sensível – uma visão da produção de artistas mulheres no acervo do MARGS*, e *Útero, Museu e Domesticidade: gerações do feminino na arte*. Dizemos “antecedentes” entre aspas porque foi possível observar um desejo deliberado por parte do museu, especialmente na figura de seu então diretor, Gaudêncio Fidelis, de discutir e refletir de forma crítica o posicionamento do Museu de Arte do Rio Grande do Sul diante da produção artística feminina e a constituição do seu acervo.

more than the total spent on every single female artist in our data set combined—almost 6.000 women”.
Matéria completa disponível em <https://news.artnet.com/womens-place-in-the-art-world/female-artists-represent-just-2-percent-market-heres-can-change-1654954>. Acessada em novembro de 2023.

Figura 3 – Imagem do catálogo da exposição *O Museu Sensível* e do Caderno de Experiência da exposição *Útero, Museu e Domesticidade*



Fonte: Acervo Documental do MARGS

A exposição *O Museu Sensível – uma visão da produção de artistas mulheres no acervo do MARGS* aconteceu de 20 de dezembro de 2011 a 18 de março de 2012, com lançamento do seu catálogo em 2014. As obras, exclusivas do acervo institucional, foram expostas nos espaços das Pinacotecas do Museu e tiveram como curador Gaudêncio Fidelis, que era diretor da instituição nesse período. De acordo com o folder e o catálogo de *O Museu Sensível*, a exposição

[...] constitui-se em um projeto curatorial à luz das teorias feministas que surgiram ao final da década de 1960 e ganharam visibilidade na área de artes visuais especialmente após a publicação do texto de Linda Nochlin [...] intitulado “Why have there been no great women artists?”. O artigo de Nochlin assinala que uma resposta para a ausência das mulheres no contexto das grandes narrativas poderia ser encontrada fundamentalmente na natureza das instituições, dada sua inclinação em privilegiar determinadas produções baseadas na genialidade (masculina), assim como na falta de apoio às produções de artistas que fogem à norma canônica desde o Renascimento, o que coincidiria em grande parte com a produção de artistas mulheres, entre outras chamadas minorias.

Passados todos esses anos, já era tempo, portanto, que o principal museu do Estado abordasse o assunto em uma exposição, visto que uma visão feminista da produção artística [...], pode oferecer vias produtivas para refletir acerca de produções de artistas não adequadamente representadas em coleções institucionais. Com essa exposição o Museu de Arte do Rio Grande

do Sul (MARGS) dá sua contribuição e reavalia sua posição museológica no que se refere à representação de produções tradicionalmente colocadas a margem nas grandes narrativas da história da arte. (MARGS, Fidelis, 2012, 2014).

Ou seja, a pretensão com essa exposição foi olhar para o contexto atual do MARGS no que diz respeito à produção artística de mulheres por um viés feminista, e por meio de questões políticas, institucionais e sociais, rever sua postura organizacional diante da forma como seu acervo foi constituído. Fidelis (2014) ainda fala que muitos museus seguem construindo seus acervos com lacunas consideráveis quanto à produção de artistas mulheres quase que de forma “inconsciente”. Nessa perspectiva, o curador diz que *O Museu Sensível* seria a primeira exposição feminista da história do MARGS, que por sua vez buscou reavaliar a condição atual da coleção do Museu no que se refere a uma justa e adequada representação da obra de artistas mulheres. “Seu objetivo último é o de posicionar a instituição como um organismo crítico e em sintonia com a responsabilidade pública que implica a formação de uma coleção estatal.” (Fidelis, 2014).

Ainda nessa gestão tivemos também a exposição *Útero, museu e domesticidade: gerações do feminino na arte*, com curadoria de Ana Zavadil⁵⁴, no momento curadora-chefe do MARGS. A exposição aconteceu de 21 de maio a 29 de junho de 2014, e assim como *O Museu Sensível*, também ocupou os espaços das Pinacotecas. Esta exposição teve a produção de dois materiais gráficos, sendo um deles o folder de divulgação e o outro o Caderno de Experiência. Este Caderno é o resultado da parceria com a Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS) e o Núcleo Educativo do museu, onde o Caderno de Experiência seria o material educativo a ser utilizado na/pela exposição com o intuito de desdobrá-la.

⁵⁴ Ana Zavadil é mestra em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, linha de pesquisa Arte Contemporânea pela Universidade Federal de Santa Maria-RS (2011), possui graduação em Artes Plásticas pela UFRGS, com habilitação em pintura (2002) e em História, Teoria e Crítica de Arte (2004). Foi curadora-chefe do Museu de Artes do RS (MARCS), professora no Curso de Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais da Universidade do Extremo Sul Catarinense-UNESC, foi curadoria da 10ª Bienal do Mercosul(2015), foi curadora-chefe do MARGS (2013-2014), fez parte do Comitê de Acervo e Curadoria do MACRS (2011-2013), foi conselheira do Conselho Estadual de Cultura do RS (2011-2013). Tem experiência na área de curadoria e de produção executiva de exposições de arte, escreve textos críticos para o site www.babilonica.com. Tem dois livros publicados na área de História, Teoria e Crítica de Arte, sendo estes *Há Tempos Atento ao Tempo do artistas Leandro Selister* e *Entre: Curadoria de A-Z, mapeamento de 87 artistas da virada do século no RS*. É professora nos cursos de Pós-Graduação da Universidade de Caxias do Sul (UCS) e Universidade Feevale em Novo Hamburgo, e de História da Arte Contemporânea Brasileira no LabArt760 em Porto Alegre. Fonte: <http://lattes.cnpq.br/8366486759804769>. Acessado em julho de 2023.

Para Gaudêncio Fidelis, essa exposição representa “uma segunda fase de um programa de exposições do MARGS que busca dar visibilidade e legibilidade à produção de artistas mulheres” (Fidelis, 2014, p. 3). De acordo com o diretor, ambas as exposições trouxeram consigo uma série de iniciativas, e a de maior destaque foi à intensificação do colecionismo de obras de artistas mulheres com vistas a preencher lacunas no acervo⁵⁵, pelo menos as que se mostravam mais imediatas.

Enquanto que aquela exposição (*O Museu Sensível*) concentrava-se exclusivamente nas obras do acervo do museu, como forma de assinalar as diversas políticas de colecionismo que o Museu adotou ao longo dos anos, esta segunda exposição (*Útero, Museu e Domesticação*) concentra-se na obra daquelas artistas que ainda não adquiriram suporte institucional significativo. (Fidelis, 2014).

Esta exposição também se concentrou nas produções femininas que não se encontravam minimamente representadas em coleções institucionais e ainda na produção de artistas que, por serem consideradas mais emergentes, até então não haviam recebido o devido apoio (Fidelis, 2014).

Para o diretor, as instituições museológicas são instrumentos para a consolidação de um campo de ações que se mostre favorável ao trabalho artístico, alimentando tanto criticamente, quanto proporcionando espaços de diferentes e novas referências para a circulação destas obras em um ambiente favorável que lhes imprima uma feição pública. Sendo assim, o papel que o museu desenvolve, ao proporcionar a um campo, no caso a produção artística realizada por mulheres, um *status* e dando-lhe suporte institucional, seriam pontos que alimentam a trajetória de um artista, levando-o em grande parte à continuidade de sua produção. Sabe-se que artistas produzem independente de apoio institucional, mas é esse apoio que completa o círculo de vida de uma obra, que vai do atelier à esfera pública quando se encontra com o visitante, e conseqüentemente, sua preservação para gerações futuras quando elas passam a integrar acervos (Fidelis, 2014).

Na gestão de Evelyn Ioshpe, de 1983-87, houve duas exposições que tratavam sobre as mulheres: *Inspiração Mulher*, que aconteceu de março a junho de 1984, e

⁵⁵ Durante a gestão de Gaudêncio Fidelis podemos observar a entrada no acervo de 381 obras de artistas mulheres. Na gestão de Paulo Amaral, tivemos a entrada de 451 obras no acervo do MARGS, no entanto, 303 obras são provenientes de uma única doação realizada pela família da artista Cristina Balbão, a Família Helfensteller Balbão. Portanto, o maior número de entrada de obras de artistas mulheres se deu no período de 2015-2018, muito possivelmente em função da iniciativa proposta por Gaudêncio. Os dados das obras que tiveram entrada no referido período se encontram no Apêndice N.

Mulheres nas Artes Gráficas, que ocorreu de 8 de março a 8 de maio de 1985, em homenagem ao Dia da Mulher. Em nenhuma das exposições, a abordagem foi sobre mulheres ou sobre a produção de artistas mulheres a partir do feminismo. Entre 1987-81 e 1995/96 não foram registradas nenhuma exposição que abordasse mulheres ou a sua produção pela perspectiva feminista.

Na gestão de Paulo Amaral, de 2015 a 2018, tivemos apenas uma exposição que faz referência às mulheres, intitulada *Olhar Feminino*, que aconteceu de 24/12/2015 a 24/01/2016. No entanto, não há informações no banco de dados do Acervo Documental do MARGS que possa confirmar se a exposição era sobre artistas mulheres, se contava apenas com artistas mulheres e se a proposta curatorial apresentava uma perspectiva feminista. No banco de dados do museu não constava lista de artistas ou proposta curatorial no material gráfico e documental disponível sobre a mostra.

Vale comentar que de todos os períodos pesquisados, com exceção de 1995-1996 e 2011-2014, foi realizado algum evento (palestra, encontro, etc.) que abordava mulheres, seja uma artista em específico, seja sobre a mulher na atualidade ou a produção de artistas mulheres. A listagem de eventos, que se encontra no Apêndice C, faz-nos perceber que os mais antigos não possuíam uma perspectiva feminista sobre a produção artística das mulheres, o que já é perceptível a partir de 2015.

3.3 A EXPOSIÇÃO *GOSTEM OU NÃO – ARTISTAS MULHERES NO ACERVO DO MARGS*

Com curadoria em modalidade colaborativa, a exposição *Gostem ou Não – Artistas mulheres no acervo do MARGS*, é o resultado da pesquisa realizada pelo projeto *Mulheres nos Acervos*, composto por quatro egressas do bacharelado em

História da Arte, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sendo elas: Cristina Barros⁵⁶, Marina M. Roncatto⁵⁷, Mel Ferrari⁵⁸ e Nina Sanmartin⁵⁹.

A exposição apresentou treze artistas mulheres que pertencem ao acervo do MARGS, divididas em dois núcleos, sendo o primeiro de caráter mais histórico, e o segundo núcleo composto por cartazes com dados da pesquisa e obras de artistas contemporâneas e com produção recente. As artistas que fizeram parte da exposição foram: Alice Brueggermann (Porto Alegre/RS, 1917-2001), Angelina Agostini (Rio de Janeiro/RJ, 1888-1973), Anico Herskovits (Montevidéu/UY, 1948), Carla Borba (Porto Alegre/RS, 1978), Caterina Baratelli (Cesena/IT, 1905-1988), Christina Balbão (Porto

⁵⁶ Cristina Barros (Caxias do Sul, 1998) é pesquisadora, mediadora/educadora e possui experiência com curadoria no campo das artes visuais. É Curadora-assistente do Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS, onde também desenvolve atividades como Coordenadora de Programa Público. Mestranda em História, Teoria e Crítica de Arte pelo PPGAV/UFRGS e Bacharela em História da Arte pela mesma instituição. Mini-bio concedida em entrevista para a autora em 22 de agosto de 2023.

⁵⁷ Marina M. Roncatto é bacharela em História da Arte pela UFRGS (2018), musicista, produtora e taróloga. Possui experiência com curadoria, mediação cultural, produção de eventos, catalogação e conservação de obras. Foi bolsista de extensão do setor do Acervo Artístico da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, vinculado ao Departamento de Artes Visuais da UFRGS, entre 2014 e 2019, onde trabalhou na consolidação, preservação de seu inventário e na produção de textos para o primeiro catálogo geral da instituição, lançado em 2015. Entre 2018 e 2019, realizou as curadorias “O Silêncio, o Tempo e a Voz” para o Saguão da Reitoria da UFRGS, e “Aquilo que fica”, individual de Pâmela Zorn, no espaço Fora da Asa, assim como o Brenda Festival. Este último foi um evento que reuniu bandas encabeçadas por mulheres e celebrou a música criada ou interpretada pelas grandes musicistas, misturando covers e autorais. Fonte: Catálogo Gostem ou Não – Artistas mulheres no acervo do MARGS.

⁵⁸ Mel Ferrari (Porto Alegre, 1988) é mestre em História da Arte (PGEHA-USP) e especialista em Economia da Cultura (UFRGS). Coordena o núcleo de curadoria e produção do Museu de Arte Contemporânea do RS (MACRS). Trabalhou com acervos, arte-educação e curadoria em instituições como o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), Instituto de Artes Visuais do RS (IEAVi), Instituto de Artes da UFRGS, Pinacotecas da Prefeitura de Porto Alegre, Instituto Goethe, Farol Santander Porto Alegre e Fundação Bienal do Mercosul. Foi coordenadora do Colegiado Setorial de Artes Visuais do RS (2019-2021). É sócia e produtora da Papelera, feira de artes gráficas. Realizou acompanhamento artístico dos residentes da Galeria Ista (2021-2022). É membro da diretoria da Associação de Artistas Plásticos do Rio Grande do Sul Chico Lisboa. É idealizadora do projeto Mulheres nos Acervos, que investiga a pluralidade de gênero dentro dos acervos de artes de Porto Alegre. Em 2019, o projeto recebeu o Destaque em Acervos do Prêmio Açorianos de Artes Plásticas. Fonte: mini-bio concedida em entrevista para a autora em 4 de agosto de 2023.

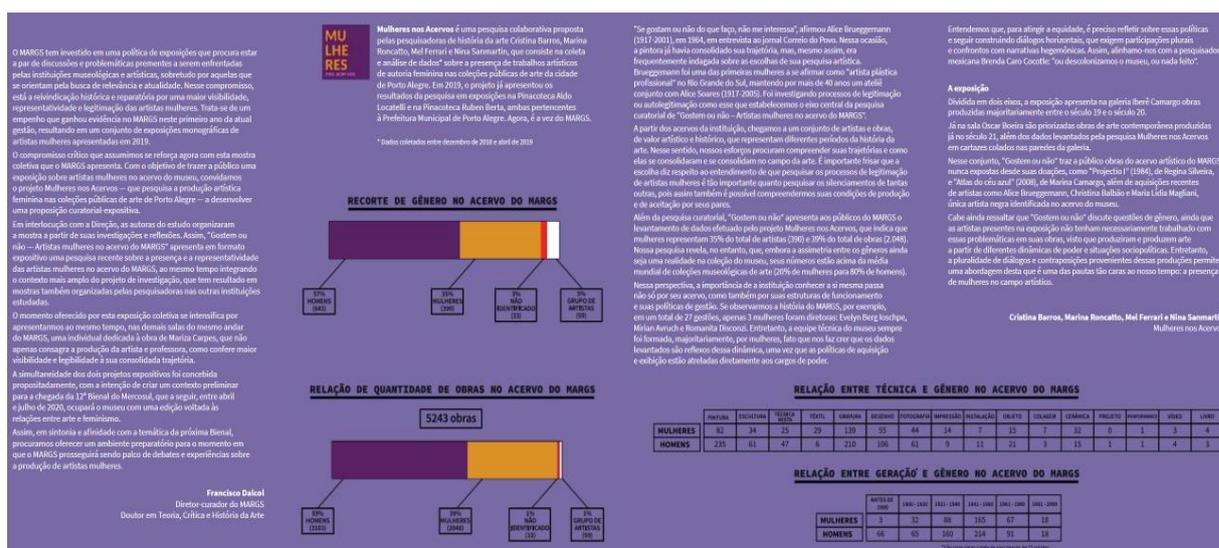
⁵⁹ Nina Sanmartin é graduada em bacharelado em História da Arte pelo Instituto de Artes da UFRGS. Possui experiência com acervos artísticos e documentais, pesquisa, catalogação, produção e curadoria em instituições como Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, MARGS, Museu de Arte Contemporânea do RS (MACRS) e as Pinacotecas Ruben Berta e Aldo Locatelli, ambas vinculadas à Prefeitura da Cidade de Porto Alegre. Vinculada ao Departamento de Difusão Cultural da UFRGS, atua desde 2018 no Setor de Acervo Artístico da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, trabalhando na conservação, ampliação e divulgação do patrimônio artístico e documental do Instituto de Artes. Atuou em projetos de pesquisa, catalogação e implementação de repositórios digitais em coleções privadas e públicas na cidade de Porto Alegre. Em 2021, participou da equipe que realizou a catalogação do acervo do MACRS para a produção do primeiro catálogo geral da instituição. Atualmente é a Coordenadora Técnica e Operacional do Projeto de Digitalização e Disponibilização do Acervo Documental do MARGS, financiado pelo *Ambassador's Found for Cultural Preservation* (AFCP). Fonte: Catálogo Gostem ou Não – Artistas mulheres no acervo do MARGS. Mini-bio concedida em entrevista para a autora em 10 de agosto de 2023.

Alegre/RS, 1917-2007), Elaine Tedesco (Porto Alegre/RS, 1963), Élle de Bernardini (Itaqui/RS, 1991), Maria Lídia Magliani (Porto Alegre/RS, 1946 – Rio de Janeiro/RJ, 2012), Marina Camargo (Maceió/AL, 1980), Regina Silveira (Porto Alegre/RS, 1939), Rosa Bonheur (Bordeaux/FR, 1822 – Melien/FR, 1899) e Têti Waldruff (Sinimbu/RS, 1959). O descritivo das artistas que consta no catálogo da exposição se encontra reproduzido *ipsis litteris* no Anexo I, para conhecimento do leitor.

De acordo com o catálogo da exposição e de seu folder⁶⁰, *Mulheres nos Acervos*

é uma pesquisa colaborativa proposta pelas pesquisadoras de história da arte Cristina Barros, Marina Roncato, Mel Ferrari e Nina Sanmartin, que consiste na coleta e análise de dados sobre a presença de trabalho artísticos de autoria feminina nas coleções públicas de arte da cidade de Porto Alegre. (Gostem ou Não, 2019).

Figura 4 – Imagem da parte interna do folder da exposição *Gostem ou Não*



Para um maior detalhamento da exposição, bem como da experiência de pesquisa realizada no MARGS, foram entrevistadas três das quatro curadoras de *Gostem ou Não* e pesquisadoras do coletivo *Mulheres nos Acervos*. As entrevistas foram realizadas durante o mês de agosto em formato online via Microsoft Teams, dias 4, 10 e 22 de agosto do corrente ano, com Mel Ferrari, Nina Sanmartin e Cristina Barros, respectivamente. A transcrição das entrevistas, bem como os modelos de

⁶⁰ Folder da exposição *Gostem ou Não – Artistas Mulheres no Acervo do MARGS* está disponível na plataforma Issuu, no perfil do museu no link https://issuu.com/margsmuseu/docs/gostem_ou_n_o_-_issu2. Acessado em maio de 2023.

entrevistas com perguntas abertas semiestruturadas se encontram nos Apêndice D, E e F desta dissertação.

De acordo com a entrevista realizada com a pesquisadora e curadora Mel Ferrari, o *Mulheres nos Acervos* nasce do desconforto causado pela invisibilidade e silenciamento das mulheres na história da arte. Ela conta que durante a faculdade houve vários momentos em que se perguntou onde estavam as mulheres, visto que durante a graduação a pesquisadora e curadora percebe que se conta uma “História da Arte Masculina, mais focada nos gênios, principalmente quando a gente fala lá do começo, do Barroco, Renascimento” (Ferrari, 2023, p. 10).

Foi durante a realização da disciplina eletiva do curso de História da Arte do Instituto de Artes da UFRGS, Laboratório de Curadoria, lecionada pela professora Ana Albani de Carvalho, em 2018, que as pesquisadoras Mel Ferrari, Nina Sanmatin, Cristina Barros e Marina Roncatto acabaram se conhecendo e aproximando. A disciplina envolvia a realização de uma curadoria de acervo em alguma instituição de Porto Alegre, e a situação de Mel Ferrari, que era estagiária no MARGS durante o período, facilitou a proposta do grupo em realizar o laboratório em uma sala do Museu, com autorização do então diretor Paulo Amaral.

Durante o percurso para a realização da pesquisa de acervo para curadoria da mostra, que teve por título *Sinfonia da Alvorada*, quando a turma visitava o acervo (entre 15 e 20 alunos), surgiram questões e dúvidas, por exemplo, ao perguntarem sobre uma obra que estava no espaço por terem considerado-a pertinente ou interessante para integrar a exposição, a resposta de Raul Holtz foi um vago “é de uma artista que foi aluna do Instituto de Artes” (a artista em questão era Zilda Zanela Marques) sem mais informações a respeito. O grupo de pesquisadoras constatou que ninguém tinha mais informações ou sabia quem era a artista, o que causou estranhamento por partes delas, pois nessa situação (e tantas outras similares) surgiram comentários como “Ah, mas é que as obras das artistas mulheres têm qualidade técnica pior do que a dos homens, por isso elas não estão sendo expostas”, ou mesmo “elas são piores, por isso que acabam nunca sendo expostas ou elas nem entram nas coleções” (Ferrari, 2023).

Durante a reunião das pesquisadoras por ocasião do projeto desenvolvido durante a disciplina de Laboratório de Curadoria, buscando uma resposta aos

questionamentos decorrentes da percepção da pouca visibilidade de muitas obras realizada por artistas mulheres, surge o coletivo de pesquisa *Mulheres nos Acervos*.

Mel Ferrari (2023) afirma que a ideia de formarem um coletivo sempre foi muito clara, sendo que desde o início, por escolha das componentes, o coletivo não seria vinculado a qualquer universidade ou instituição, para que elas pudessem gozar de total liberdade para falar o que desejassem a partir das pesquisas realizadas. Porém ela observa que não foi somente o encontro durante a disciplina ou os questionamentos surgidos ao longo de sua trajetória do curso de História da Artes (IA-UFRGS) e de sua trajetória profissional como curadora e produtora cultural, mas também pelo contexto, pelo momento, no qual se destaca a exposição *Mulheres Radicais* na Pinacoteca de São Paulo e as *Guerrilla Girls* no MASP, quase como se houvesse “um espírito do tempo” (Ferrari, 2023). Nessa mesma direção, Nina Sanmartin (2023) comenta que o ano das mulheres no MASP e a 12ª edição da Bienal do Mercosul, que tinha como tema a produção de artistas mulheres, colaboraram para a receptividade por parte das instituições quando lhes foi apresentado o projeto de pesquisa do *Mulheres nos Acervos*.

O coletivo realizou pesquisa em diversos acervos, além do MARGS, em Porto Alegre, tais como as Pinacotecas Ruben Berta e Aldo Locatelli, vinculadas à Secretaria de Cultura do Município de Porto Alegre, no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS), vinculado à Secretaria de Cultura do Estado e na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, vinculado ao Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. De acordo com Mel Ferrari (2023), com todos esses levantamentos realizados nos referidos museus, o coletivo começou a procurar as instituições para apresentar aos seus dirigentes a proposta de pesquisa realizada pelo grupo já com alguns resultados, e foi quando Adriana Boff, então Coordenadora de Artes Visuais da Prefeitura de Porto Alegre à época, disse: “Meu deus, isso precisa virar uma exposição!” (Ferrari, 2023). Por fim, acabou por ser realizada uma exposição nas Pinacotecas Locatelli e Berta. Adriana Boff então sugeriu ao atual diretor do MARGS, Francisco Dalcol, que o museu poderia produzir o mesmo projeto, desenvolvendo a pesquisa em seu acervo e finalizá-lo realizando uma exposição, por julgá-lo “muito importante” (Ferrari, 2023).

De qualquer forma, de acordo com a entrevistada Ferrari (p. 29, 2023), quando o coletivo apresentava “os dados e o projeto para as instituições, todas elas gostavam

muito do que viam”. De acordo com Nina Sanmartin (2023), o objetivo do Mulheres nos Acervos não era necessariamente resultar em uma exposição, o desejo das pesquisadoras era realmente levantar os dados para que fosse possível realmente rebater as diversas suposições ou “verdades” sobre a produção de artistas mulheres. Fica claro em todas as três entrevistas um profundo incômodo com os lugares comuns a respeito das obras de artistas mulheres, tanto no meio acadêmico, quanto no campo artístico. As pesquisadoras percebiam que era necessário apresentar o trabalho do Mulheres nos Acervos e os dados levantados para os dirigentes dos museus, de modo que eles entendessem a seriedade do tema e do trabalho realizado.

A exposição realizada no MARGS apresentou, de acordo com as entrevistas, uma virada de conceito se comparada a exposições realizadas nas outras instituições. De acordo com Mel Ferrari, Cristina Barros e Nina Sanmartin, após suas participações no evento *Arte Além da Arte — 2º Simpósio de Relações Sistêmicas da Arte*⁶¹ em São Paulo (2019), no qual assistiram a palestra da pesquisadora Ana Paula Simioni e seu atual interesse em saber de que forma determinadas artistas mulheres, tais como Tarsila, Malfatti, Clark, Pape se tornaram referências no campo artístico frente ao comum apagamento, silenciamento e não reconhecimento de artistas mulheres. Ao voltarem do evento, as pesquisadoras pensaram que, diferentemente de outras exposições, seria interessante não evidenciar a falta, mas sim compreender como se deu sua legítima presença e permanência em um sistema das artes que, com frequência, não dá o mesmo espaço ou visibilidade às mulheres.

Com esse novo prisma, a proposta curatorial da exposição *Gostem ou Não* se pautou na investigação dos processos de legitimação ou autolegitimação de um conjunto de artistas mulheres que possuem um valor artístico e histórico de diferentes períodos da história da arte que consolidaram e consolidam suas trajetórias no campo das artes.

De acordo com as entrevistadas, a escolha das artistas e das obras a serem expostas se deu de forma conjunta a partir do levantamento de dados realizado, da pesquisa das artistas e do espaço disponibilizado. No entanto, Cristina Barros e Nina

61 O evento ocorreu na cidade de São Paulo, nos dias 29, 30 e 31 de junho de 2019 no Centro de Pesquisa e Formação do SESC. O evento foi organizado por Maria Amélia Bulhões (PPGAV/UFRGS), Ana Paula Cavalcanti Simioni (IEB/USP) e Andréa de Araújo Nogueira (CPF Sesc). O evento foi realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS, Instituto de Estudos Brasileiros – USP e Centro de Pesquisa e Formação do Sesc SP. Para mais informações sobre o evento, acesse 2º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte – Arte Além da Arte (no wordpress.com).

Sanmartin (2023) comentam que alguns pontos para a escolha de determinadas artistas e obras forma essenciais. Alguns exemplos que contextualizam esse comentário são a exposição da obra 'Atlas do céu azul – Mundo' (2008) de Marina Camargo, sendo exposta pela primeira vez, quando o projeto da obra foi doada ao museu em 2012, e até esta exposição, nunca tinha sido mostrado. Outro exemplo é a exposição da obra 'Projectio I'(1984), realizado por Regina Silveira para seu doutorado, defendido em 1984 na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Essa obra foi exposta pela primeira vez no MARGS em 1988, voltando a ser exposta somente em *Gostem ou Não*, ou seja, uma das balizas da escolha, de acordo com as entrevistadas foi a importância que esse trabalho teve para a trajetória da artista. Da mesma forma, apresentar Autorretrato (1946) de Christina Balbão, em um momento onde mulheres estavam fazendo seu próprio retrato e não sendo 'apenas a musa', ou ainda, estavam desenhando nús feminino e masculino, como é o trabalho de Angelina Agostini em 1921, são algumas quebras propostas pelas curadoras das ideias vigentes e senso comum vinculado a produção de artistas mulheres.

Na mesma linha, temos na exposição, a apresentação dos dados levantados na pesquisa através de cartazes, bem como documentos, recortes de jornais e materiais gráficos que complementavam muito do que estava proposto na curadoria, inclusive a materia de jornal com Alice Brueggemann, que dá nome a exposição. Essa iniciativa, a de trazer documentos, arquivos, fotos, materiais gráficos para além da obra da artistas é um diferencial para a exposição, pois esse tipo de subterfúgio curatorial e expográfico não é comum em exposições de arte.

Isso significa que o giro de escolher a legitimação e autolegitimação de artistas mulheres no sistema da arte, em detrimento a sua ausência, apagamento e desvalorização nesse mesmo sistema, acaba por ser ainda mais potente diante das escolhas curatorias relizadas pelas curadoras, pois foram dados, documentos, arquivos, informações, e mesmo detalhes, da trajetória dessas artistas que tornam *Gostem ou Não* um exposição tão significativa para a história do MARGS e para essa pesquisa.

As entrevistadas também salientam que não houve qualquer interferência por parte do MARGS ou de seu gestor em relação a proposta curatorial, que muito pelo contrário, o clima entre as pesquisadoras e os servidores foi de receptividade,

acessibilidade e construção conjunta, especialmente em relação à equipe do Educativo na elaboração do Programa Público da exposição e alguns textos que compõem o catálogo. A montagem da exposição foi realizada pela equipe que presta esse serviço ao MARGS, bem como o seu custeio foi realizado pelo museu, através da Associação de Amigos do MARGS (AAMARGS).

Vale dizer que à época da exposição, tanto Mel Ferrari (2023), quanto Cristina Barros (2023) ou já haviam atuado ou ainda atuavam no MARGS, na curadoria e do educativo respectivamente, realizando estágio. Segundo ambas, isso colaborou para que o processo, tanto da pesquisa, quanto da posterior produção da exposição, fosse mais fácil, pois elas já conheciam o funcionamento do museu, dominando todos os seus processos de trabalho.

As pesquisadoras foram responsáveis também pela idealização da expografia, bem como a condução das conversas com o designer do Núcleo de Comunicação do MARGS e a curadora assistente, para elaboração da identidade visual da exposição, folder e, posteriormente, catálogo da mostra. De acordo com Mel Ferrari (2023) uma das referências para a elaboração dos cartazes que compuseram o segundo núcleo da exposição *Gostem ou Não* foram os materiais com números, percentuais e listagem utilizados pelas *Guerrilla Girls*.

Ao serem questionadas sobre o que *Gostem ou Não* teria de diferente das exposições anteriormente realizadas pelo MARGS que também abordam artistas mulheres, Sanmartin e Barros (2023) comentam que o primeiro ponto é que elas foram realizadas em âmbito estritamente institucional, visto que foram realizadas pelo então diretor, Gaudêncio Fidelis, que atuou como curador. Isso significa que seu discurso estaria atrelado ao MARGS em primeira instância, sem a mesma liberdade ou proposição do *Mulheres nos Acervos*, que queria principalmente realizar uma pesquisa que permitisse uma leitura precisa sobre as artistas mulheres no acervo do MARGS.

Outro ponto que fica evidente é que as exposições realizadas apresentaram as lacunas e faltas que o acervo tinha em relação as mulheres, iniciando aí uma tentativa de receber mais obras de artistas para sanar o 'vazio', coisa que *Gostem ou Não* não pretendia, visto que o recorte curatorial foi totalmente diferente desde o início.

De acordo com as entrevistadas, em especial Sanmartin e Barros (2023), a extensa pesquisa que levou ao recorte curatorial de *Gostem ou Não* também levantou

questões para as pesquisadoras sobre gênero e raça. O levantamento também apresenta as gerações⁶² e a quantidade de artistas em cada linguagem⁶³ presente no acervo artístico do MARGS. Nenhum desses critérios foi levado em consideração nas exposições realizadas anteriormente, o que nos faz pensar que, enquanto a exposição *Gostem ou Não* já traria em seu bojo pontos que são discutidos no feminismo interseccional⁶⁴, as exposições anteriores não chegaram a esse nível de “refinamento” por assim dizer, por possivelmente as exposições anteriores entendiam a mulher como uma unidade única — geralmente branca, cisgênero, heterossexual e de classe média.

Por fim, questionadas sobre sua percepção a respeito do programa expositivo do MARGS posterior à exposição de *Gostem ou Não* e, se tanto a pesquisa, quanto a exposição teriam causado alguma mudança institucional no museu na percepção das entrevistas, Ferrari (2023) comenta que o museu possuía o *Histórias Ausentes*, diretriz que teria a pretensão de sanar as lacunas históricas do museu em relação a todas as histórias e materialidades artísticas que foram silenciadas ou invisibilizadas. Já Barros (2023) comenta que, agora, enquanto curadora-assistente do MARGS, ela percebe muito mais criticidade em seu olhar curatorial no momento de realizar a curadoria das exposições que são propostas. Isso significa que ela entende que uma abordagem crítica, dialógica e problematizadora em relação à produção de artistas mulheres, de artistas negros, periféricos e LGBTQIAP+ se faz necessária dentro dos museus de arte, pois possibilita a construção de novas e diferentes perspectivas sobre as minorias.

Gostem ou Não foi inaugurada em 19 de dezembro de 2019, ocupando a Galeria Iberê Camargo e Sala Oscar Boeira, ambas no segundo andar do museu.

⁶² De acordo com o catálogo da exposição às gerações referidas são: anos 1900; 1900-1920; 1921-1940/ 1941-1960; 1961-1980; 1981-2000.

⁶³ De acordo com o catálogo da exposição as linguagens referidas são: pintura; escultura; técnica mista; têxtil; gravura; desenho; fotografia; impressão; instalação; objeto; colagem; cerâmica; projeto e performance.

⁶⁴ O feminismo interseccional tem sido apontado como uma importante teoria na compreensão de como as opressões de gênero, classe e raça, dentre outras, se relacionam entre si e interferem na vida de cada mulher, que acaba assim por experimentar a opressão de gênero a partir de um ponto de vista único.

Figura 5 – Fotografia da Exposição *Gostem ou Não – Artistas Mulheres no Acervo do MARGS* na Galeria Iberê Camargo



Fonte: Acervo Documental do MARGS. Fotógrafo: Felipe Conde.⁶⁵

Figura 6 – Fotografia da Exposição *Gostem ou Não – Artistas Mulheres no Acervo do MARGS* na Galeria Iberê Camargo



Fonte: Acervo Documental do MARGS. Fotógrafo: Felipe Conde.⁶⁶

⁶⁵ Na foto, temos duas obras de Maria Lídia Magliani (à esquerda), o trabalho de Regina Silveira (à direita) ocupando a parede toda e, ao fundo, o texto curatorial.

⁶⁶ Na parede ao lado da porta da Galeria o busto de gesso e um autorretrato de Christina Balbão, enquanto na parede a esquerda vemos parte da obra de Regina Silveira. Na parede do lado direito vemos dois trabalhos de Maria Lídia Magliani, seguido do trabalho de Anico Herskovits, da aquarela de Alice Brueggemann, dois desenhos de Angelina Agostini e a pintura de Rosa Bonheur.

Figura 7 – Fotografia da Exposição *Gostem ou Não – Artistas Mulheres no Acervo do MARGS* na Sala Oscar Boeira



Fonte: Acervo Documental do MARGS. Fotógrafo: Felipe Conde.⁶⁷

Figura 8 – Fotografia da Exposição *Gostem ou Não – Artistas Mulheres no Acervo do MARGS* na Sala Oscar Boeira

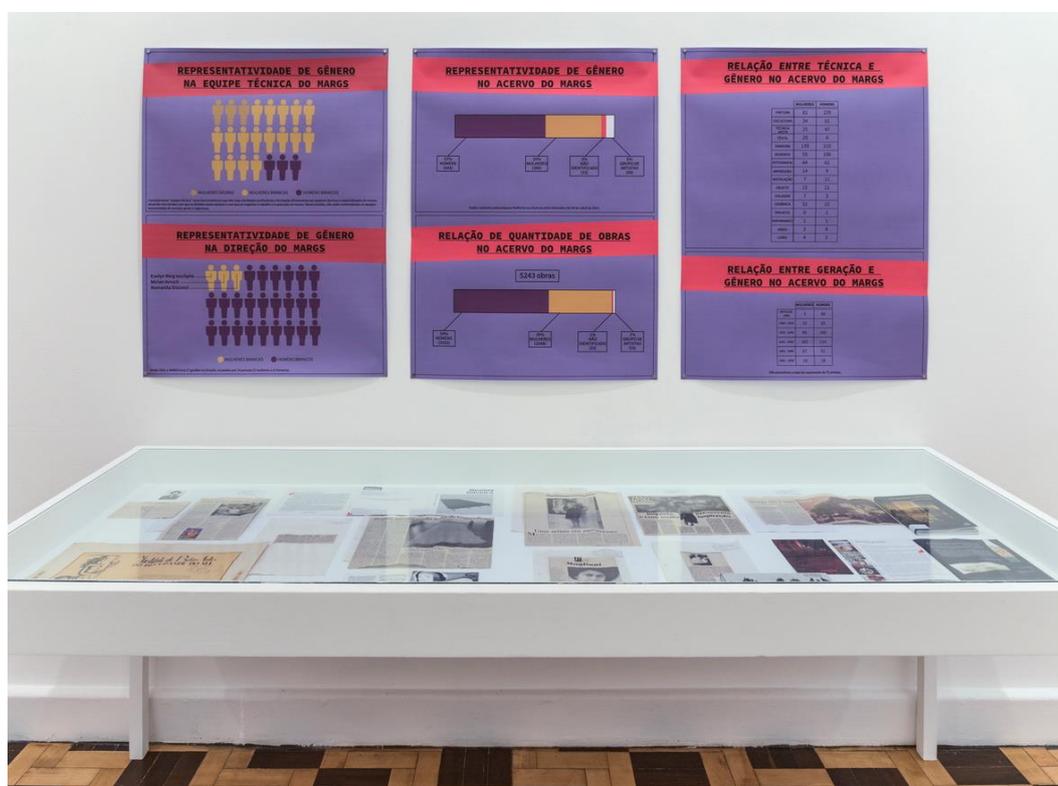


Fonte: Acervo Documental do MARGS. Fotógrafo: Felipe Conde.⁶⁸

⁶⁷ Na parede a esquerda temos o trabalho de Marina Camargo. Ao lado temos a apresentação dos dados levantados pela pesquisa do Mulheres nos Acervos, junto de um expositor que contém recortes de jornais e matérias que fizeram parte da pesquisa e que compõe o acervo documental do MARGS.

⁶⁸ Nota: na parede da esquerda temos o trabalho fotográfico de Carla Borba, seguido da videoperformance de Élle de Bernardini. Na parede da direita temos o trabalho de Têti Waldraff e duas fotografias de Elaine Tedesco.

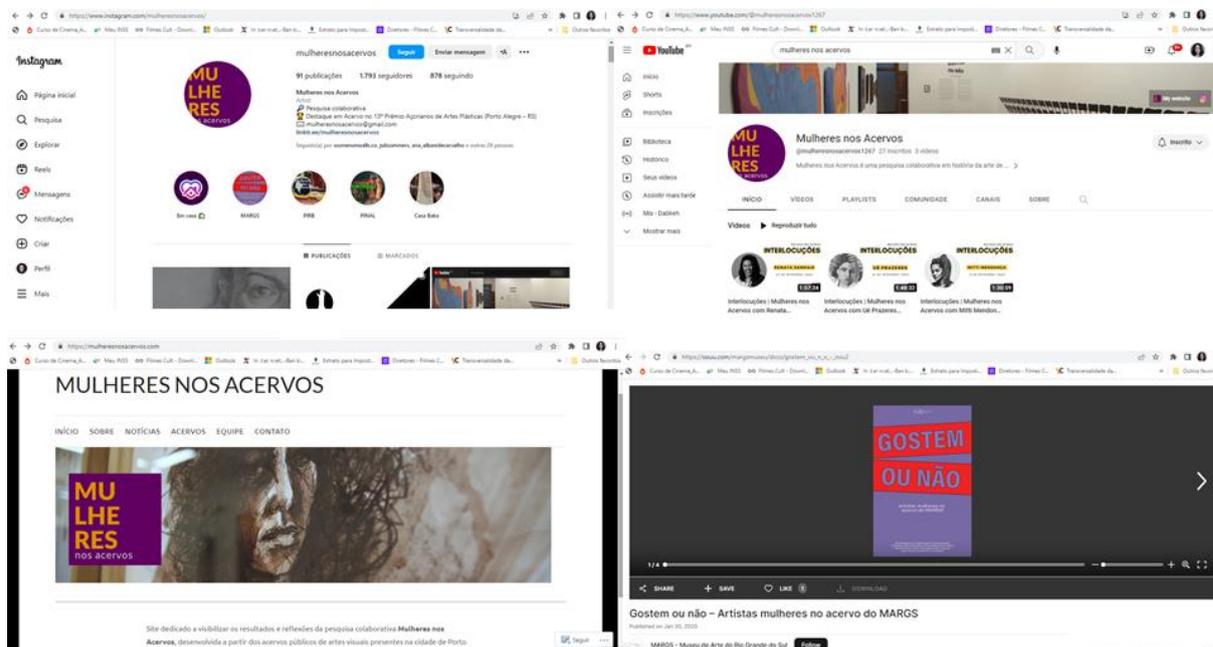
Figura 9 – Fotografia com detalhe da pesquisa realizada pelo Mulheres nos Acervos na exposição *Gostem ou Não – Artistas Mulheres no Acervo do MARGS* na Sala Oscar Boeira



Fonte: Acervo Documental do MARGS. Fotógrafo: Felipe Conde.

A pesquisa colaborativa Mulheres nos Acervos ocupa diversos canais digitais como o Instagram (@mulheresnosacervos), o canal no YouTube (<https://www.youtube.com/@mulheresnosacervos1267>), e o site (<https://mulheresnosacervos.com/>). Em todas as plataformas citadas, as historiadoras da arte apresentam informações sobre as pesquisas realizadas nas instituições que receberam o projeto através de vídeos e *reels* com conteúdo e entrevistas, publicações com dados, bem como outros produtos que estão no YouTube.

Figura 10 – Imagem das páginas do Mulheres nos Acervos no Instagram, YouTube, Site oficial e folder no Issuu do MARGS



Fonte: @mulheresnosacervos; <https://www.youtube.com/@mulheresnosacervos1267>;
<https://mulheresnosacervos.com/>

Inicialmente a exposição deveria encerrar em 22 de março de 2020, mas dado o quadro pandêmico do Coronavírus, o museu fechou suas portas. O MARGS reabriu em 22 de outubro de 2020, seguindo com *Gostem ou Não* até 1º de dezembro do mesmo ano.

Durante o curto período expositivo, antes do prevaletimento do quadro de pandemia pelo Covid-19 e fechamento do museu, a exposição contou com atividades e ações realizadas pelo Núcleo Educativo e de Programas Públicos. De acordo com o site do Museu do Núcleo Educativo,

[...] tem como objetivo articular as ações e estratégias que estabeleçam diálogos entre o Museu, os públicos visitantes e as artes visuais. Por meio de visitas mediadas, a equipe desenvolve mediações e atividades que buscam despertar o interesse pela arte e a construção colaborativa dos saberes, através da convivência com seus públicos.

Também propõe, desenvolve e coordena os Programas Públicos do MARGS, que consistem nos eventos presenciais ao público (relacionados ou não a exposição), nas ações desenvolvidas para os públicos e nos conteúdos que produzimos e difundimos publicamente, operando nas relações e nas interfaces de interação com nossos públicos.

Dentre as atividades e programações desenvolvidas pela ação educativa, também se incluem visitas técnicas, palestras e debates. A partir de uma parceria estabelecida com o colegiado do curso de Artes Visuais da

Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), oferece cursos de formação para educadores e encontros de história, teoria e crítica de arte, além de gerar conteúdo educativo e de organizar publicações e materiais didáticos. (Núcleo Educativo e de Programas Públicos, 2023)

Foram realizadas mediações com grupos na exposição, assim como foram programados três encontros intitulados *Mulheres Artistas, Questões Atuais — Interseccionalidade* como Programa Público. Dos encontros previstos, ocorreram dois, sendo o último cancelado devido à pandemia.

Figura 11 – Primeiro encontro – Mulheres Artistas, Questões Atuais – interseccionalidade



Fontes: Instagram do MARGS e Mulheres nos Acervos e Acervo Documental do MARGS.⁶⁹

Figura 12 – Segundo encontro – Mulheres Artistas, Questões Atuais – Interseccionalidade



⁶⁹ Imagem do e-flyer para chamada do encontro Mulheres Artistas, Questões Atuais – interseccionalidade utilizado no perfil do Instagram do MARGS e no perfil do Instagram do Mulheres nos Acervos, ao lado da foto de registro do encontro.

Fonte: Instagram do MARGS e Mulheres nos Acervos e Acervo Documental do MARGS.⁷⁰

Foram realizadas também, por parte do MARGS, publicações periódicas em suas redes sociais, chamando seus seguidores e demais usuários para visitar a exposição *Gostem ou Não*, postando algumas informações sobre a pesquisa, sobre o grupo colaborativo de pesquisadoras e minibiografias das artistas que estavam em exposições com fotos/imagens dos seus trabalhos. A exposição *Gostem ou Não* também foi virtualizada através de uma parceria com o Serviço Social do Comércio (SESC), buscando proporcionar uma maior acessibilidade das obras pelo público.

A exposição *Gostem ou Não – Artistas mulheres no acervo do MARGS* acaba sendo um bom modelo a ser seguido enquanto processo de trabalho, proposta curatorial e resultado expositivo. Vimos, no capítulo dois, que Carla Pedró (2003) classifica a cultura institucional dos museus em três tipos. Destes, o MARGS poderia ficar entre o modelo democratizante, no qual o museu atua na democratização do saber disciplinado e das normas, formando uma relação de simples acesso físico e cognitivo às coleções e ao discurso das exposições; e a terceira cultura institucional, na qual o museu se entende como um lugar de dúvidas, de perguntas, controvérsias, conflitos e democrático culturalmente, sendo um espaço que auxilia na construção de sujeitos que problematizam as estruturas sociais e culturais, focando na construção do conhecimento de forma inter e transdisciplinar, fortemente problematizados. A exposição propôs uma nova negociação de saberes do museu, suas equipes, colaboradores e visitantes, viabilizando assim o compartilhamento de vivências e novas interpretações das artistas em exposição, mas também sobre a produção de artistas mulheres, possibilitando ao MARGS ser esse espaço de diversas visões e interpretações.

⁷⁰ Imagem do e-flyer para chamada do segundo encontro Mulheres Artista, Questões Atuais – interseccionalidade utilizado no perfil do Instagram do MARGS e no perfil do Instagram do Mulheres nos Acervos, ao lado da foto de registro do encontro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo a compreensão de como é a postura institucional dos museus de arte frente à produção de artistas mulheres. Para isso, focou-se no programa expositivo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS), instituição oficial vinculada ao Governo do Estado do Rio Grande do Sul, e uma das mais significativas do Estado relacionada a arte. Para complementar os dados referentes ao programa expositivo, levantou-se também o número de obras de arte realizado por mulheres que teve entrada no museu. Os períodos para ambos os levantamentos foram de 1983 a 1991 e de 1995 a 1996, nos quais tivemos mulheres à frente da direção da instituição; e os anos de 2011 a 2022, nos quais tivemos a realização das primeiras exposições exclusivamente com obras de mulheres a partir do viés feminista. Optou-se por focar no programa expositivo por ser a instância de comunicação com o visitante, assim como as entradas de obras fazem referência direta à composição do acervo que, por sua vez, na maioria dos casos, compõe as exposições de um programa de mostras a partir de um recorte curatorial. Com essa complementaridade de informações conseguimos perceber um panorama tanto comparativo, como completo, pois temos a diferença de gênero na gestão, bem como as iniciativas do MARGS frente ao debate que suscita a temática sobre produção artística, gênero e feminismo.

Todos esses dados foram analisados a partir de um arcabouço teórico que buscou apresentar as questões e problemáticas da história da arte diante da produção de artistas mulheres, e o impacto que o feminismo — enquanto movimento e teoria — teve na disciplina junto das conseqüentes implicações causadas no meio artístico. Buscou-se apresentar um breve contexto social e cultural da história da arte e sua postura em relação à produção artística de mulheres, desmonstrando que, se hoje em dia temos a sensação ou impressão de que não houve ou existiram mulheres artistas, não foi porque elas não eram boas o suficiente, mas sim porque sofreram uma série de cerceamentos e impeditivos. Alguns exemplos são o lugar ocupado pela mulher na sociedade — filha, irmã, esposa, mãe, dona de casa e responsável pela família, ou seja, relegada completamente a esfera privada —; o escaço acesso ou o inaccess total às academias, escolas e aulas de nu; a dependência financeira, falta de mobilidade ou liberdade para circular na sociedade; ou sua “natural” inaptidão para realizar um trabalho artístico de vigor, genialidade ou inovador. Logo, observa-se que

ser uma mulher, mas também não ser um homem, eram grandes impeditivos para que se surgissem e existissem mulheres artistas de destaque, pois o contexto social, bem como a ideia referente ao que era uma obra artística de real valor, está intrinsecamente associado a tudo que era masculino, numa sociedade enraizadamente patriarcal.

Seguindo nessa perspectiva, os museus, assim como as academias e escolas, ditavam o que era a verdadeira arte, digna de valor, admiração e estima, e quem eram ou como se comportavam os verdadeiros artistas. A construção das narrativas nos museus, por séculos, foi linear e eminentemente positivista, pautada por uma ideia nacionalista do que de fato era importante ser dito e visto a partir de uma perspectiva androcêntrica, indubitavelmente heteronormativa, europeia, branca, de classe alta ou burguesa, cientificista, vencedora e civilizada. Podemos entender que tudo o que era apresentado nos museus era a história do homem, da humanidade, da ciência, a verdadeira arte e todo um legado a ser glorificado, celebrado e aceito por quem quer que andassem pelos seus corredores. As exposições, mostras e salões eram, portanto, uma grande enciclopédia da mais sublime produção humana, bem como o que compunha os acervos desses museus, o registro do que de mais valioso o homem havia criado.

A importância das exposições para que o museu se comunique com seu visitante passa a ser peça central ao olharmos para a postura do museu diante de determinada temática, assim como a composição do acervo que comporá a exposição. Isto posto, além de analisarmos o programa expositivo do período referido, quais e quantas obras de artistas mulheres passam a compor o acervo do MARGS, decidiu-se tomar como *case de estudo* a exposição *Gostem ou Não — Artistas mulheres no acervo do MARGS*, considerando-a como um ponto de referência em processo de pesquisa, elaboração, curadoria e execução frente ao que hoje conhecemos como Museologia Crítica.

A Museologia Crítica, dentro da Teoria Museológica, procura focar seu escopo de trabalho nos museus de arte, de uma mirada externa à instituição — meio acadêmico, por exemplo, e de uma mirada externa (dos profissionais de todos os níveis, que vivem a rotina do museu encarando a realidade do viver e fazer museológico), considerando o espaço do museu como um espaço de disputa e construção de narrativas, onde não é apenas a participação do público que importa,

mas principalmente que ele seja protagonista na gestão dessa instituição. O museu que acredita nos preceitos da Museologia Crítica vai dar real espaço para as minorias, quebrando com os discursos coloniais, vai reavaliar seus processos de musealização, vai problematizar os programas e as políticas que compõem seu plano museológico, buscando, com isso, não somente assumir que por muito tempo ele esteve apenas do lado dos vencedores, mas para enfim dar voz, ouvido e lugar ao vencidos, participando dessa forma da desconstrução dos discursos dicotômicos, colaborando para que os vários protagonistas e as várias falas tornem-se também parte do discurso, que não mais se pretende oficial, e sim plural.

Sendo assim, o MARGS, mesmo que não tenha um plano museológico, apresenta algumas políticas e normativas que buscam dar visibilidade aos que não tiveram através do eixo Histórias Ausentes do seu Programa Expositivo. Já no que diz respeito à Política de Aquisição utilizada pelo museu, falta uma maior clareza na intenção de equilibrar a composição de seu acervo no que tange ao gênero. Não há qualquer menção ou objetivo no programa que explicita a intenção de adquirir, permutar, comprar ou receber doação exclusivamente de obras de artistas mulheres para que haja uma real e efetiva equidade de gênero no acervo do MARGS.

Claro que devemos considerar que o MARGS, assim como a grande parte dos museus vinculados a órgãos de governo, não possui qualquer rubrica que seja especificamente utilizada para compra de obras para seu acervo. Na maioria dos casos, salvo algumas compras realizadas pela sua Associação de Amigos ou pela Secretaria de Cultura do RS, o museu compõe muitas de suas coleções a partir de doações, sejam de colecionadores, instituições privadas e culturais, de outros estados e cidades ou de artistas. Essa situação evidencia um extensivo problema da administração pública, que nem sempre possui um orçamento para investimento direto em seus museus e demais equipamentos culturais, fazendo com que sua manutenção ou, em alguns casos, sobrevivência, seja vinculada a projetos via lei de incentivo, editais privados e públicos, ou através de uma associação de amigos ou organização da sociedade civil de interesse público (OSCIP).

No que diz respeito aos dados levantados e analisados relacionados às exposições realizadas no MARGS durante os 20 anos que abrangem o período pesquisado, das 563 exposições totais, 188 contaram com pelos menos a presença de pelo menos uma artista mulher em exposições coletivas, enquanto que 121

exposições foram individuais de artistas mulheres. Em porcentagens, podemos afirmar que, em 20 anos de exposições realizadas pelo/no MARGs, o total de exposições que contaram com a presença de pelo menos uma artista mulher representam 33% das exposições produzidas, enquanto que as exposições individuais de mulheres artistas representam 21,5%. Esse número mais panorâmico vai ao encontro das análises realizadas por período de gestão apresentados no capítulo três, onde as exposições que contaram com, ao menos, uma artista mulher, as individuais de artistas mulheres ou mesmo as mostras que foram curadas por mulheres não passavam de $\frac{1}{3}$ ou $\frac{1}{4}$ do número das exposições realizadas.

Esse número é baixo se comparado com seu total e evidencia que os museus ainda seguem em déficit em relação a comunicação da produção das artistas mulheres. Se não temos exposições sobre a produção de artistas mulheres ou sobre artistas mulheres colaboramos para o seu apagamento e silenciamento, negando-lhes seu direito a memória e reconhecimento, ignorando sua participação nos processos histórico, cultural e social.

Da mesma forma, a entrada de obras de artistas mulheres no acervo do MARGs, durante os 20 anos pesquisados, é de 1.104 obras; dessas, 290 artistas mulheres diferentes doaram uma obra ou mais para o acervo do museu. Das possibilidades de doação elencadas na pesquisa, a doação de pessoa física, de pessoa jurídica, da Associação de Amigos do Museu ou da Secretaria de Cultura do Estado e a doação da própria artista, o maior número ficou para a doação das próprias artistas, totalizando 214 doações. Podemos concluir que o acervo do MARGs que diz respeito à produção de artistas mulheres formou-se, majoritariamente, durante o período estudado, por doações dessas artistas. Isso é preocupante, pois sem essas doações possivelmente o número de obras de artistas mulheres seria ainda menor no Museu.

Isso demonstra a emergência de que a presente política deva ser mais clara e ampla em seus objetivos na busca pela equidade de gênero na sua coleção. Alertamos que, ao falarmos de uma política de aquisição mais clara em seus objetivos, isso não deve dizer respeito apenas à equidade, mas à sua composição como um todo. Por esse motivo, um Plano Museológico bem estruturado e um Programa de Aquisição e de Descarte de Obras permitiria ao MARGs não somente uma pretensa equidade de gênero, mas também uma amplitude no acesso às diversas linguagens, temáticas, técnicas, escolas utilizadas por artistas mulheres no decorrer de sua

produção. Em outras palavras, não adianta termos a mesma quantidade de obras no acervo de homens e mulheres, se não pudermos apresentar o mesmo arco temporal (e também técnico, temático, etc), ou seja, mesmo que seja difícil acessarmos a produção das mulheres artistas em diferentes períodos, dado o já conhecido descaso e escárnio histórico, há de se tentar contemplá-lo.

O fato de o MARGS ter tido três diretoras mulheres no período em que o feminismo já estava em discussão na sociedade, tanto no Brasil como no Rio Grande do Sul/Porto Alegre, acabou por não apresentar qualquer diferença na realização de exposições, na entrada de obras no acervo ou em ações educativo-culturais. Aconteceram algumas atividades pontuais, como exposição celebrativa ao Dia da Mulher, uma palestra relacionada à produção de artistas mulheres levadas a cabo por professoras do Instituto de Artes da UFRGS, mas infelizmente por falta de material mais informativo no banco de dados do MARGS, não é possível afirmar que essas atividades possuíssem uma perspectiva feminista.

Foi na gestão dos diretores homens, mais especificamente no período de Gaudêncio Fidelis (2011-2014) e de Francisco Dalcol (2019-2022), que vemos as primeiras exposições a tratar do acervo do MARGS pela perspectiva feminista. As exposições *Museu Sensível* e *Museu, Útero e Domesticidade*, realizadas entre 2011 e 2014, foram as primeiras iniciativas realizadas no MARGS que abordaram o acervo institucional do museu constatando a desigualdade na quantidade de obras entre homens e mulheres, estendendo suas questões em relação a isso aos demais museus brasileiros. Mesmo que essas exposições tenham apresentado uma abordagem feminista, percebe-se que os curadores falam de um feminismo em “linhas gerais”, ou seja, aquele que nem sempre leva em consideração a mulher negra, deficiente, estrangeira, transexual, ou, mais claramente, as questões de raça, classe, localidade, cultura, idade — o conhecido feminismo interseccional.

Não que essas exposições devam ser desconsideradas, muito pelo contrário, pois abriram as portas do MARGS para que a discussão sobre a produção de artistas mulheres, gênero e feminismo se tornassem pautas. No entanto, como vimos na Museologia Crítica, é necessário ir mais longe e buscar tornar o museu um espaço de protagonismo, que é justamente o que vemos com a exposição *Gostem ou Não — Artistas mulheres no acervo do MARGS*. Iniciativas de pesquisa como a proposta pelo *Mulheres nos Acervo*, que resultaram na exposição *Gostem ou Não*, se enquadram

nos preceitos da Museologia Crítica, pois a exposição possibilitou um novo desdobramento do processo de musealização, a partir da ampliação dos significados e sentidos das obras, das artistas e do conjunto exposto.

Essa exposição acaba por ser o resultado de um projeto realizado pelo coletivo de pesquisa *Mulheres nos Acervos*, ou seja, um grupo externo a instituição que ocupa seu espaço, realizando uma pesquisa extensa e densa sobre a produção de artistas mulheres, como foi apresentada no capítulo anterior. O resultado desse trabalho acabou por gerar a exposição *Gostem ou Não*, que busca justamente romper com discursos recorrentes e desconhecidos da produção artística de mulheres, que repetem muitas vezes a máxima de “as mulheres é que não eram boas os suficientes para serem artistas”. Essa exposição rompeu com as anteriores a partir do momento em que olhou não para o silenciamento, mas sim para as legitimações das artistas expostas e como isso ocorreu.

A mudança de perspectiva aqui não é apenas enquanto processo de trabalho do *Mulheres nos Acervos* no acervo que constatou largamente a desigualdade entre os gêneros no museu, como as duas exposições anteriores fizeram. A diferença reside no fato de que se foi a fundo no mapeamento do acervo do MARGS, na pesquisa documental e bibliográfica das artistas, no conhecimento de cada obra de arte que constava nas coleções, no conhecimento da rotina institucional desse museu e seus meandros. Paralelo a isso, um processo curatorial que buscou romper com as verdades imaginadas sobre a produção de artistas mulheres, tais como elas trabalharem apenas com pequenos formatos, apenas com pintura — normalmente, natureza morta — e, das poucas mulheres que produzem arte, a maioria ser branca, entre outras tantas que foram citadas nas entrevistas concedidas pelas curadoras.

Ao focarem na legitimação das artistas expostas em *Gostem ou Não* no sistema da arte, e não na tradicional ausência que vemos com frequência nos discursos que abordam a produção das artistas, as curadoras e a exposição quebraram ainda com o imaginário de que não existem artistas de sucesso que consigam ser profissionais, vivendo de sua produção, e que elas não são a exceção, mas sim que elas fizeram as suas regras.

Portanto, o MARGS, assim como a maioria dos museus no Brasil e no Mundo, deve buscar uma melhor gestão de seus acervos almejando a igualdade entre gêneros, para que, conseqüentemente, seja possível que as exposições representem

de fato os embates e as disputas narrativas, visto que a produção de artistas mulheres se vê até os dias de hoje num meio artístico que ainda é androcêntrico. De acordo com uma das curadoras de *Gostem ou Não*, que hoje atua como curadora-assistente no MARGS, o museu está elaborando um Plano Museológico para que o trabalho que vem sendo realizado e que busca dar espaço para as histórias ausentes tenha continuidade, indiferente do quadro político que se apresente a cada mudança de governo.

As iniciativas expositivas do MARGS, de modo geral, foram interessantes e válidas, importantes para seu histórico institucional. No entanto, os dados nos mostram que ainda deixa muito a desejar frente ao período pesquisado, e mais ainda ao período de existência da instituição. Entende-se que existe um descompasso por parte do MARGS, e possivelmente de todos os museus, quando a temática são mulheres, gênero e feminismo, no entanto, existe uma movimentação por parte da instituição e do meio museal em tomar essa discussão para si. O que desejamos é que, ao tomar essas temáticas tão imprescindíveis para a sociedade brasileira para si, o MARGS o faça de forma verdadeira e honesta, não respondendo somente à “moda” de expor e discutir esses temas, mas assumindo a participação das mulheres como cultura organizacional — seja por meio de suas obras, da produção, da história da arte feminista, do corpo funcional e da estrutura organizacional, de forma a dar às mulheres o lugar e o protagonismo que lhes é de direito.

E para finalizar essa dissertação, peço licença ao leitor para tomar a palavra em primeira pessoa, e partilhar algumas impressões e sentimentos que vivenciei durante a realização dessa dissertação nesses últimos dois anos.

Essa pesquisa me fez entender a importância do feminismo em minha abordagem como profissional, mas especialmente como pesquisadora, pois olhar a construção de conhecimento a partir da vivência e experiência das mulheres dá outro tom e perspectiva a ciência.

No campo museológico, eminentemente constituído por agentes do gênero feminino, em especial no Brasil – das instâncias de formação ao corpo técnico dos museus –, deveríamos falar muito mais sobre feminismo e gênero. Seria importante construirmos uma Museologia feminista – que olhe, pense, pesquise, aborde e critique o campo museal e os museus por essa perspectiva.

A Museologia Crítica poderia ser mais explorada, pois tem muito a colaborar com a construção de um museu verdadeiramente crítico numa sociedade permanentemente em disputa. Mesmo que, diante do contexto dos museus brasileiros, ocupar o lugar necessitado pela Museologia Crítica seja difícil, não gostaria de deixar esse desejo morrer com essa dissertação. Nesse sentido as discussões realizadas sobre a produção de artistas mulheres ou mesmo a abordagem feminista da história da arte tem muito a colaborar com os museus e a Museologia.

Saio dessa experiência imbuída de um enorme compromisso, quiçá militância, diante da necessidade de sempre olharmos pela perspectiva das mulheres (feminismo e gênero) em nossas ações, seja elas em âmbito profissional, acadêmico e pessoal.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Vânia Maria Siqueira; SCHEINER, Tereza. **Museu, Musealidade e Musealização**: termos em construção e expansão. Documentos de trabalho do 21º Encontro Regional do ICOFOM LAM 2012. Petrópolis. Nov/2012.
- ARRUDA, Angela. **Teoria das Representações Sociais e Teorias de Gênero**. Cadernos de Pesquisa, n.º 117, 2002. Disponível em: www.scielo.br/pdf/cp/n117/15555.pdf
- BARAÇAL, Anaildo Bernardo. **Objeto da Museologia**: via conceitual aberta por Zbynek Zbyslav Stránsky. Rio de Janeiro: UNIRIO/MAST, 2008.
- BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1949], 2009. 2v.
- BENNETT, Tony. **The Birth of the Museum**: History, Theory, Politics. London; New York: Routledge, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BRITES, Blanca. Breve olhar sobre os anos oitenta. *In Artes plásticas no Rio Grande do Sul*: uma panorâmica. GOMES, Paulo (Org.). Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.
- BRITES, Blanca. Nossas Alices. **Alice Brueggemann & Alice Soares**. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 1988.
- BRULON, Bruno. **A invenção do ecomuseu**: o caso do écomusée du creusot montceau-les-mines e a prática da museologia experimental. Scielo, 2015. Disponível em <https://www.scielo.br/j/mana/a/6h57ScQ68skw5dZVV6fLBxQ/?format=pdf&lang=pt>. Acessado em outubro de 2022.
- BRULON, Bruno. **Provocando a Museologia**: o pensamento genial de Zbynek Z. Stránský e a Escola de Brno. Na.Mus.Paul.[online].vol. 25, n.1, 2017.
- BULHÕES. Maria Amélia. A roda da fortuna: o modernismo se consolida e emergem seus primeiros questionamentos. *In Artes plásticas no Rio Grande do Sul*: uma panorâmica. GOMES, Paulo (Org.). Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.
- BULHÕES. Maria Amélia. **Artes plásticas**: participação e distinção – Brasil anos 60/70. São Paulo: 1990. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, USP, 1990.
- CAPRA, Carmen, RUSKOWSKI, Camila Barreto, SIMÕES, Igor, Silva, Mariana, Rotter, Mariane, ROSA, Vera Lúcia Machado da. **Útero, Museu e Domesticidade**: gerações do feminino na arte – Caderno de Experiência. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2014.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. Anos Noventa: comentários sobre o circuito e a produção artística em Porto Alegre no final do milênio *In Artes plásticas no Rio Grande do Sul*: uma panorâmica. GOMES, Paulo (Org.). Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.

CARVALHO, Luciana Menezes de. **Do Museu à Museologia**: constituição e consolidação de uma disciplina, 2017, 215fl. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e do Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST, Rio de Janeiro, 2017.

CERÁVOLO, Suely. O Museu do Estado da Bahia, entre ideais e realidades (1918 a 1959). *In: Anais do Museu Paulista*. Revista online, n. 1, v. 19, pp: 189-246.

CHADWICK, Whitney. **Women artists and the politics of representation**. 1st Edition. Routledge. New York, 1988.

COCOTLE, Brenda Caro. **Nós prometemos descolonizar o museu**: uma revisão crítica da política museal contemporânea. MASP Afterall. São Paulo, 2019. Disponível em < <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-X87a1s0ahKuQghS3VJ4D.pdf> > Acessado em agosto de 2022.

CORTÉS ALIAGA, Gloria. O Problema tem nome: Mulher: Práticas museológicas feministas no Museu Nacional de Belas Artes (Chile). *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 2, 251-269, mai.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i2.8672674. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8672674>.

CURY, Marília Xavier. **Exposições**: concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2006.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. *In: PRIORE, Mary Del. História das Mulheres no Brasil*. Contexto: São Paulo, 2015.

DAVIS, Ângela. **Mulher, Raça e Classe**. 1ª Edição: The Women's Press: Grã Bretanha.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. (Ed.). **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura. 100 p., 2013.

DEWDNEY, Andrew; DIBOSA, David; WALSH, Victoria. **Post-critical museology**: theory and practice in the art museum. London; New York: Routledge, 2013.

DEWDNEY, Andrew; DIBOSA, David; WALSH, Victoria. **Tate Encounters**: Britishness and Visual Culture. London: s.n., 2011. Research report.

DEWDNEY, Andrew; WALSH, Victoria. **From cultural diversity to the limits of aesthetic modernism**. *In: NOACK, R. (Ed.) Agency, ambivalence, analysis: approaching the Museum with Migration in Mind*. Milano: Mela Books, 2013, p. 149-163.

DICKINSON, Eleanor. Sexist texts boycotted *In: Women Artists News*, 5, nº4. September/October, 1979.

FOSTER, Hal. **Post-critical**. October, n. 139, Winter 2012, p. 3-8. Disponível em: https://doi.org/10.1162/OCTO_a_00076. Acesso em: 11 fev. 2019.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

GARB, Tamar. **Sisters of the Brush**. Women's Artistic Culture in Late Nineth Century Paris, New Haven y Londres. Yale University Press, 1994

GARCIA, Carla Cristina. Entre letras, imagens e sons: as mulheres e a produção da cultura. In: **Revista do Centro de Pesquisa e Formação - SESC/SP**, n. 03, 256 p., nov. 2016. Disponível em: <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/revista/index.php?cor=verde>

GOMES, Paulo (Org.). **Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica**. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.

GREER, Germaine. **The Obstacle Race**. The Fortunes of Women Painters and Their Work. Farrar Satraus Giroux. New York: 1979.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. **Cadernos Museológicos**, Rio de Janeiro, nº 3, 1990

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, Apicuri, 2016.

HARAWAY, Donna. "Gênero" para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. **Cadernos Pagu** (22), pp.201-246, 2004. Publicado original 1985.

HEINICH, Nathalie. **L'Élite artistique**, Excellence et singularité en régime démocratique. Paris, Gallimard, 2005.

HERNÁNDEZ, Francisca Hernández. **Planteamientos teóricos de la museología**. Ediciones Trea: Gijón, 2006.

HONORATO, Cayo. **A museologia pós-crítica segundo os Tate Encounters**. Museion. N33. Universidade La Salle: Canoas, 2019. Disponível em <http://dx.doi.org/10.18316/museion.v0i33.5440>. Acessado em agosto de 2023.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. **Museums and the Shaping of Knowledge**. London; New York: Routledge, 1992.

ITUASSU, Arthur. Hall, comunicação e política do real. In: HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Apicuri, 2006.

JULIÃO, Letícia (Coord.), BITTENCOURT, José Neves Bittencourt (Org.). **Cadernos de diretrizes museológicas 2** : mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008. Disponível em

https://identidadememoria.files.wordpress.com/2012/06/1caderno_diretrizes_museologicas_2.pdf. Acessado em setembro de 2022.

KERN, Maria Lúcia Bastos. A emergência da arte modernistas no Rio Grande do Sul In **Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica**. GOMES, Paulo (Org.) Porto Alegre: Lahtu Sensus, 2007.

KIAN, Azadeh. Introduction: genre et perspectives post/dé-coloniales. **Les cahiers du CE-DREF** - Centre d'enseignement, d'études et de recherches pour les études féministes. v. 17, 2010.

KÖPCKE, Luciana Sepúlveda; CAZELLI, Sibebe; LIMA, José Matias de; MARINO, Leandro Lins. A presença feminina nos museus: perfil sociocultural e modalidades de visitas. In: **Anais do 32º Encontro Anual da ANPOCS**, 32 p., 2008.

LOPES, Maria Margareth. Bertha Lutz e a importância das relações de gênero, da educação e do público nas instituições museais. In: **MUSAS: Revista Brasileira de Museologia**, n. 2. Brasília: Departamento de Museus e Centros Culturais, p. 41-7, 2006.

LORENTE, Lorente Jesús-Pedro, ALMAZÁN, David. **Museología Crítica y Arte Contemporánea**. Zaragoza: Prensas Universidad de Zaragoza, 2003.

LORENTE, Lorente Jesús-Pedro. La “nueva museología” há muerto, ¡viva la “museología crítica”! In LORENTE, Lorente Jesús-Pedro, ALMAZÁN, David. **Museología Crítica y Arte Contemporánea**. Zaragoza: Prensas Universidad de Zaragoza, 2003.

LORENTE, Lorente Jesús-Pedro. **Nuevas tendencias en teoría museológica: a vueltas con la museología crítica**. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales, Nº. 2, 2006. Disponível em < <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:13b5c0aa-f58e-41f3-90a9-011cde5d5d6b/rev02-entornoalmuseo.pdf> > Acessado em setembro de 2022

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**. Uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre a sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MAIRESSE, François. Zbyněk Stránský e a Bibliologia. In: SOARES, Bruno Brulon; BARAÇAL, Anaildo Bernardo (Orgs.). **Stránský: uma ponte Brno-Brasil / Stránský: a bridge Brno-Brazil**. Paris: ICOFOM, 2017. .

MARGS, FIDELIS, Gaudêncio. **O Museu Sensível** – uma visão da produção de artistas mulheres na coleção do MARGS. MARGS, SEDAC, AAMARGS. Porto Alegre, 2014.

MARGS, FIDELIS, Gaudêncio. **O Museu Sensível** – uma visão da produção de artistas mulheres na coleção do MARGS. MARGS, SEDAC, AAMARGS. Porto Alegre, 2012.

MARGS, FIDELIS, Gaudêncio. **Útero, Museu e Domesticidade**: gerações do feminino na arte. MARGS, SEDAC, AAMARGS. Porto Alegre, 2014.

MARGS. **Gostem ou Não** – artistas mulheres no acervo do MARGS. MARGS, SEDAC, AAMARGS. Porto Alegre, 2022.

MAROEVIĆ, Ivo. **Introduction to Museology**: the european approach. Munich: Verlag, 1998.

MAROEVIĆ, Ivo. **Museology as a discipline of Information Science**. Nordisk Museologi, Oslo, n. 2, p. 77-92, 1997.

MAROEVIĆ, Ivo. Museology as a field of knowledge. **Cahier d'études / Study Series**, Courtrai, v. 8, p. 5-7, 2000.

MAROEVIĆ, Ivo. **The museum message**: between the document and the information. In: Hooper-Greenhill, E. (Ed.). *Museum, media, message*. London: Routledge, 2004.

MAROEVIĆ, Ivo. **The Museum Object as a Document**. SYMPOSIUM OBJECT-DOCUMENT. 1994. Beijing. Proceedings... Beijing: ICOM, 1994. p. 113-119. (ICOFOM Study Series, 23).

MAYAYO, Patricia. **Historia de mujeres, historia del arte**. 1ª Edición. Ensayos Arte Cátedra: Madrid, 2003.

MÉNDEZ, Natalia Pietra. O feminismo chegou ao Rio Grande: os efeitos da “onda” feminista nos anos 1970 e 1980 em Porto Alegre. **Revista Práxis**, 2, 27–33. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.25112/rp.v2i0.552>. Acessado em novembro de 2023.

MENEGHETTI, Amália Ferreira. **Curadoria museológica & curadoria de arte**: aproximações e afastamentos. Trabalho de conclusão de curso de graduação, UFRGS. Porto Alegre, 2016. Disponível em <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/157322/001013010.pdf?sequence=1>. Acessado em novembro de 2022.

MENSCH, Peter Van. **Towards a methodology of museology**. Tese (Doutorado em Museologia) - University of Zagreb, Zagreb, 1992.

MENSCH, Peter Van. *Objetos de Estudo da Museologia*. **Pretextos Museológicos I**. Rio de Janeiro: UNIRIO/UGF, 1994.

MENSCH, Peter Van. *Objetos de Estudo da Museologia*. **Pretextos Museológicos I**. Rio de Janeiro: UNIRIO/UGF, 1994.

MIÑOSA, Yuderkys Espinosa. **Sobre por que é necessário um feminismo decolonial**: diferenciação, dominação coconstitutiva da modernidade ocidental. São Paulo: MASP Afterall, 2020. Disponível em <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-Giqs0qaSQ1sxGgwydl1C.pdf>. Acessado em agosto de 2023.

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI. **Site oficial**. Disponível em: www.margs.rs.gov.br. Acesso em setembro de 2022.

NAVARRO, Cristina Giménez. Museo y arte hoy. In LORENTE, Lorente Jesús-Pedro, ALMAZÁN, David. **Museología Crítica y Arte Contemporánea**. Zaragoza: Prensas Universidad de Zaragoza, 2003.

NOCHLIN, Linda. **Why have there been no great women artists?** Art Nwe, janeiro e 1971, p.22-39, reimpresso em *Women Art and Power and Other Essays*, Londres, Thames and Hudson, 1989, p. 145-177.

NOCHLIN, Linda, SUTHERLAND HARRIS, Ann. **Women Artists. 1550-950**, Los Angeles County Museum. Dezembro de 1976 – março de 1977.

OLIVEIRA, A. C. A. R. de, QUEIROZ, Marijara Souza. **Museologia – substantivo feminino**: reflexões sobre museologia e gênero no Brasil. Revista do Centro de Pesquisa e Informação, Nº 5. Universidade de Outo Preto/MG, 2017. Disponível em <http://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/11307>. Acessado em setembro de 2023.

OLIVEIRA, A. C. A. R; COSTA, C. A. S; NUNES, G. A. Graduate courses in museology in Brazil: a curriculum analysis. In: **ICOM General Tri-annual Conference/ICTOP Annual Conference**. Shanghai, ICOM, 2010.

OLIVEIRA, A. C. A. R; COSTA, C. A. S; NUNES, G. A. **Perfil dos Cursos de Graduação em Museologia do Brasil**. Ouro Preto: Rede de Professores Universitários do Campo da Museologia, 2010. (no prelo)

OLIVERIA, A. C. A. R. de. (2018). Colecionismo a partir da Perspectiva de Gênero. **Museologia & Interdisciplinaridade**, 7(13), 15–30. Disponível em: < <https://doi.org/10.26512/museologia.v7i13.17753> > . Acessado em março de 2023.

PARKER, Rozsika, POLLOCK, Griselda. **The Old Mistress: Women, Arte and Ideology**. Pantheon Books. New York, 1981.

PEDRÓ, Carla. La museología crítica como una forma de reflexion sobre los museos como zonas de conflito e intercambio. LORENTE, Lorente Jesús-Pedro, ALMAZÁN, David. **Museología Crítica y Arte Contemporánea**. Zaragoza: Prensas Universidad de Zaragoza, 2003.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2012.

POLLOCK, Griselda. “Vison, voice and Power. In: **Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art**. UK: Routledge, 2003.

QUEIROZ, Marijara S. De Escola para mulheres a museu feminino: o colecionismo de Henriquetta Martins Catharino. In: **Anais eletrônicos do 15º Seminário de História da Ciência e da Tecnologia**. Florianópolis, de 16 a 18 de novembro de 2016.

RECHENA, Aida Maria Dionísio. **Sociomuseologia e gênero**: imagens da mulher em exposições de museus portugueses. Tese de Doutorado, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2011.

RECHENA, Aida. Museologia social e gênero. In: **Museologia Social. Cadernos do CEOM**. Chapecó: Unochapecó, ano 27, n. 41, p. 153-173, 2014.

RODRIGUES, Carla. **Butler e a desconstrução do gênero**. Revista de Estudos Feministas, 13(1): 216, pp.179-383, 2005.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. In: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 12(2):264, maio-agosto/2004

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

SCOTT, Joan. História das Mulheres. In: BURKE, Peter (Org.) **A escrita da história. Novas Perspectivas**. São Paulo, UNESP, 1992.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Mulheres Modernistas**. Estratégias de Consagração na Arte Brasileira. Edusp. São Paulo, 2022.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artistas**. Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras. Edusp. São Paulo, 2019.

SIQUEIRA, Vânia Maria; SCHEINER, Tereza Cristina. **Museu, Musealidade e Musealização**: termos em construção e expansão. Documentos de trabalho do 21º Encontro Regional do ICOFOMLAM 2012. Petrópolis, Nov/ 2012

SOARES, Bruno César Brulon. Museus, mulheres e gênero: olhares do passado para possibilidades do presente. **Caderno Pagu**, n 55. Núcleo de Estudo de Gênero | PAGU. Unicamp: 2019. Disponível em <https://www.scielo.br/j/cpa/a/4ZxkWYpwrhgG8g6J9Dn7D4K/?lang=pt>. Acessado em maio de 2023.

SOARES, Bruno César Brulon. Museus, patrimônios e experiência criadora: ensaio sobre as bases da Museologia Experimental. In: MAGALHÃES, Fernand; COSTA, Luciana Ferreira da; HERNÁNDEZ, Francisca Hernández; CURCINO, Alan (orgs.). **Museologia e Patrimonió**. v.1, Portugal: Escola Superior de Educação e Ciências Sociais | Politécnico de Leiria, 2020.

SOARES, Bruno César Brulon. Museus, patrimônios e experiência criadora: ensaio sobre as bases da Museologia Experimental. In: MAGALHÃES, Fernand; COSTA, Luciana Ferreira da; HERNÁNDEZ, Francisca Hernández; CURCINO, Alan (orgs.). **Museologia e Patrimonió**. v.1, Portugal: Escola Superior de Educação e Ciências Sociais, Politécnico de Leiria, 2020.

TATE ENCOUNTERS. **Tate Encounters**. Disponível em: <https://bit.ly/2BnZncg>. Acesso em: 17 dez. 2018.

TATE ENCOUNTERS. **Tate Encounters**: Britishness and Visual Culture. Disponível em: <https://bit.ly/2GoWPYe>. Acesso em: 05 fev. 2019.

TORRES, María Teresa Marín. Territorio jurássico: de museologia crítica e historia del arte em España. LORENTE, Lorente Jesús-Pedro, ALMAZÁN, David. **Museología Crítica y Arte Contemporánea**. Zaragoza: Prensas Universidad de Zaragoza, 2003.

TREBISACCE, Catalina. **Una historia crítica del concepto de experiencia de la epistemología feminista**, Cinta moebio, Santiago, n. 57, 2016.

TRIZOLI, Talita. Febre Feminista: paradoxos das exposições de mulheres no Brasil. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 163- 210, mai.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i2.8672099. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8672099>.

TRIZOLI, Talita. **Febre Feminista**: paradoxos das exposições de mulheres no Brasil. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 163- 210, mai.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i2.8672099. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8672099>.

TRIZOLI, Talita. **Atravessamentos feministas**: um panorama das mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70. Tese de Doutorado, USP. São Paulo, 2018. Disponível em https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-03122018-121223/publico/TALITA_TRIZOLI_rev.pdf. Acessado em junho de 2023.

TRIZOLI, Talita. **O Feminismo e a Arte Contemporânea** – Considerações. 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Florianópolis, 2008. Disponível em: <https://anpap.org.br/anais/2008/artigos/135.pdf>. Acessado em novembro de 2023.

TVARDOVISKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos Corpos** – Arte contemporânea de mulheres no Brasil e na Argentina. Tese de Doutorado, Unicamp. Campinas/SP, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/909029>. Acessado em maio de 2023

VAQUINHAS, Irene. **Museus do feminino, museologia de gênero e o contributo da história**, MIDAS [Online], 3 | 2014, postado online no dia 08 junho 2014. URL: <http://journals.openedition.org/midas/603>; DOI : 10.4000/midas.603 . Acessado em novembro de 2023.

VARGAS, Rosana Teixeira de. **Excluídas da memória**: mulheres no Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul (1939-1962). Trabalho de conclusão de curso. UFRGS: Porto Alegre, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/114583> Acessado em novembro de 2023.

VARGAS, Rosana Teixeira de. **Visibilidade invisível**: a presença feminina na Escola de Artes de Porto Alegre (1910-1936). Dissertação de Mestrado. UFRGS: Porto Alegre, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/209912>. Acessado em novembro de 2023.

VICENTE, Felipa Lowndes. **A arte sem história**: mulheres e cultura artística (séculos XVI - XX). Athena(Babel). Lisboa, 2012.

VIDAL, Ava. **Intersectional feminism**'. What the hell is it? (And why you should care). Telegraph, 15/01/2014. Tradução de Bia Cardoso. Disponível em < <http://blogueirasfeministas.com/2014/07/feminismo-interseccional-que-diabos-e-isso-e-porque-voce-deveria--se-preocupar/> > . Acessado em fevereiro de 2018.

WICHERS, Camila A. de Moraes. Museologia, feminismos e suas ondas de Renovação. **Museologia & Interdisciplinaridade** Vol. 7, nº13, p. 138-154, Jan/Jun, UnB. Brasília: 2018. Disponível em < <https://doi.org/10.26512/museologia.v7i13.17781> > . Acessado em maio de 2023.

APÊNDICE A – RESUMO DAS EXPOSIÇÕES LEVANTADAS (DE 1983-2022)

Tabela 1 – Gestão 04/1983 a 03/1987 – Evelyn Berg loschpe

Ano	Número total de exposições	Número de exposições coletivas com mulheres	Número de exposições individuais com mulheres	Número de exposições curadas por mulheres
1983	43	12	3	3
1984	34	4	5	1
1985	13	2	1	0
1986	26	8	8	1
1987	35	9	8	0
TOTAL	151	35	25	5

Fonte: autoria própria.

Tabela 2 – Gestão 04/1987 a 02/1991 – Mirian Avruch

Ano	Número total de exposições	Número de exposições coletivas com mulheres	Número de exposições individuais com mulheres	Número de exposições curadas por mulheres
1987	25	5	8	1
1988	32	14	7	0
1989	26	3	8	0
1990	36	10	7	0
1991	5	3	1	0
TOTAL	124	35	31	1

Fonte: autoria própria.

Tabela 3 – Gestão 1995-1996 – Romanita Disconzi

Ano	Número total de exposições	Número de exposições coletivas com mulheres	Número de exposições individuais com mulheres	Número de exposições curadas por mulheres
1995	33	11	5	0
1996	26	14	8	1
TOTAL	59	25	13	1

Fonte: autoria própria.

Tabela 4 – Gestão 2011-2014 – Gaudêncio Fidelis

Ano	Número total de exposições	Número de exposições coletivas com mulheres	Número de exposições individuais com mulheres	Número de exposições curadas por mulheres
2011	6	3	1	0
2012	11	7	1	0
2013	5	5	0	1
2014	12	6	4	6
TOTAL	34	21	6	7

Fonte: autoria própria.

Tabela 5 – Gestão 2015-2018 – Paulo Amaral

Ano	Número total de exposições	Número de exposições coletivas com mulheres	Número de exposições individuais com mulheres	Número de exposições curadas por mulheres
2015	24	5	2	3
2016	33	11	11	9
2017	38	19	6	15
2018	32	10	10	10
TOTAL	127	45	29	37

Fonte: autoria própria.

Tabela 6 – Gestão 2019-2022 – Francisco Dalcol

Ano	Número total de exposições	Número de exposições coletivas com mulheres	Número de exposições individuais com mulheres	Número de exposições curadas por mulheres
2019	39	12	13	19
2020*	6	3	1	4
2021 ^{*71}	9	3	2	4
2022 ⁷²	14	9	1	-8
TOTAL	68	27	17	35

Fonte: autoria própria.

Tabela 7 – Levantamento total

Número total de exposições	Número total de exposições coletivas com mulheres	Número total de exposições individuais com mulheres	Número total de exposições curadas por mulheres	Total de anos
563	188	121	86	20

Fonte: autoria própria.

* Pandemia COVID-19.

⁷¹ Houve exposição virtual.

⁷² Houve exposição virtual.

APÊNDICE B – RESUMO DAS OBRAS QUE TIVERAM ENTRADA NO ACERVO POR PERÍODO E GESTÃO

Tabela 1 – Gestão 04/1983 a 03/1987 – Evelyn Berg loschpe

Total de obras	Total de artistas	Doações de pessoas físicas	Doações de pessoas jurídicas	Doação e compra AAMARGS/SEDAC	Doações de artistas
74	52	1	1	2	48

Fonte: autoria própria.

Tabela 2 – Gestão 04/1987 a 02/1991 – Mirian Avruch

Total de obras	Total de artistas	Doações de pessoas físicas	Doações de pessoas jurídicas	Doação e compra AAMARGS/SEDAC	Doações de artistas
64	37	1	13	0	50

Fonte: autoria própria.

Tabela 3 – Gestão 1995-1996 – Romanita Disconzi

Total de obras	Total de artistas	Doações de pessoas físicas	Doações de pessoas jurídicas	Doação e compra AAMARGS/SEDAC	Doações de artistas
22	5	2	1	0	2

Fonte: autoria própria.

Tabela 4 – Gestão 2011-2014 – Gaudêncio Fidelis

Total de obras	Total de artistas	Doações de pessoas físicas	Doações de pessoas jurídicas	Doação e compra AAMARGS/SEDAC	Doações de artistas
381	131	12	35	3	87

Fonte: autoria própria.

Tabela 5 – Gestão 2015-2018 – Paulo Amaral

Total de obras	Total de artistas	Doações de pessoas físicas	Doações de pessoas jurídicas	Doação e compra AAMARGS/SEDAC	Doações de artistas
451	39	13	12	1	15

Fonte: autoria própria.

Tabela 6 – Gestão 2019-2022 – Francisco Dalcol

Total de obras	Total de artistas	Doações de pessoas físicas	Doações de pessoas jurídicas	Doação e compra AAMARGS/SEDAC	Doações de artistas
112	26	4	7	6	12

Fonte: autoria própria.

Tabela 7 – Levantamento total da quantidade de obras que passaram a fazer parte do acervo do MARGS ao longo das gestões analisadas

Total de obras	Total de artistas	Total de doações de pessoas físicas	Total de doações de pessoas jurídicas	Total de doações e compras AAMARGS/SEDAC	Total de doações dos artistas
1104	290	33	69	12	214

Fonte: autoria própria.

APÊNDICE C – EVENTOS OCORRIDOS NOS PERÍODOS PESQUISADOS

Os eventos aqui listados foram os relacionados a artistas mulheres ou que tivessem uma abordagem feminista da produção de artistas mulheres, além de eventos que se relacionassem ou se aproximassem da museologia social e da museologia crítica.

Quadro 1 – Eventos ocorridos nas gestões pesquisadas

(continua)

Evento	Data	Gestão/ organizador	Espaço	Convidados/as	Observação
Encontro no Museu: A Mulher nas Artes Plásticas	21/03/1984	Evelyn Ioschpe	Auditório do MARGS	Alice Soares, Helizabeth Turkianiez, Regina Ohlweiler	O encontro foi ministrado pela Professora Mônica Zielinsky e teve participação das artistas plásticas Alice Soares, Regina Ohlweiler e Helizabeth Turkianiez. Contou com 52 pessoas. Palavras-chave programa educativo, encontros no museu
Evento A mulher na atualidade	08/03/1985	Evelyn Ioschpe	Auditório do MARGS	Participantes: Ana Godoy, Ilka Maria Brack, Lúcia Regina Amaral Blank, Mary Dritschel, Romanita Disconzi, Sonia Muniz	
Evento A Mulher na Sociedade de Hoje	07 e 08/05/1987	Evelyn Ioschpe/Mirrin Avruch	Auditório do MARGS	Margarete Jochimsen	Palestra ministrada pela Professora Dr ^a Margarethe Jochimsen, presidente da Associação de Artes de Bonn. Programação: 07.05 - "Influxos-Refluxos: A arte alemã no contexto internacional desde 1945" 08.05 - "Voz ativa! Voz ativa?" - Posicionamentos marcantes de artistas alemãs das décadas de 1970 e 1980" - Goethe-Institut Porto Alegre, MARGS

(continua)

Evento	Data	Gestão/ organizador	Espaço	Convidados/as	Observação
Curso de Museologia	12/06 a 08/1989		Auditório do MARGS	Evaldo Luiz Schumacher	
Palestra de Marrie Block	20/03/1990	Mirian Avruch	Auditório do MARGS		Palestra sobre integração museu-comunidade, ministrada pela adida cultural do Consulado dos Estados Unidos em Porto Alegre.
Mulheres Artistas, Questões Atuais – Luciana Gruppelli Loponte e Lurdi Blauth	08/03/2015	Paulo Amaral - Núcleo Educativo do MARGS	Auditório do MARGS	Carla Batista, Luciana Gruppelli Loponte, Lurdi Blauth	
Evento 13ª Semana de Museus – Museus para uma sociedade sustentável	19 a 31/05/2015	Paulo Amaral - Núcleo Educativo do MARGS	Auditório do MARGS	Antônio Augusto Bueno, Igor Simões, Xadalu	A programação da 13ª Semana de Museus no MARGS contou com duas exposições e uma palestra, sendo elas: - Exposição da videoinstalação “Um outro outono”, do artista Antônio Augusto Bueno, na Sala Aldo Locatelli; - Exposição da videoinstalação “Dilúvio”, do artista Xadalu, na Sala Oscar Boeira; - Palestra “Museu do Século XX ao XXI: Deslizamentos e sedimentações em um contemporâneo (quase) insustentável”, ministrada pelo professor Igor Simões (UERGS), no Auditório do MARGS.

(continua)

Evento	Data	Gestão/ organizador	Espaço	Convidados/as	Observação
Mulheres Artistas, Questões Atuais – Ana Priscila Costa e Zoravia Bettiol	08/03/2016	Paulo Amaral - Núcleo Educativo do MARGS	Auditório do MARGS	Ana Priscila Costa, Carla Batista, Zoravia Bettiol	Nesta ocasião, a pesquisadora Ana Priscila Costa apresentou a palestra “Camille Claudel na historiografia da arte: uma revisão à luz dos estudos feministas”; por sua vez, a artista Zoravia Bettiol apresentou a palestra “Uma reflexão sobre a arte no Dia Internacional da Mulher”.
Conversas no Museu: Magliani - Brinquedos de Armar	17/11/2016	Paulo Amaral	Auditório do MARGS	Julio Castro, Maria Lídia Magliani, Tina Zappoli	
Conversas no Museu: Alice Soares: sua inserção no sistema de arte local	25/04/2017	Paulo Amaral	Auditório do MARGS	Paulo Gomes	
Evento Cristina Balbão: Um Nome Para Lembrar	27/06/2017	Paulo Amaral	Auditório do MARGS	Círio Simon, Eduardo Vieira da Cunha, Luiz Inácio Medeiros	Promoção AAMARGS, Núcleo de Documentação e Pesquisa do MARGS
Mulheres Artistas, Questões Atuais – Bettina Rupp, Claudia Hamerski e Paula Ramos	08/03/2017	Paulo Amaral	Auditório do MARGS	Bettina Rupp, Claudia Hamerski, Paula Ramos	
15ª Semana de Museus: Museus e Histórias Controversas – dizer o indizível em museus	15 a 21/05/2017	Paulo Amaral	Auditório do MARGS		O evento conta com diversas palestras e exposições, além do Dia Internacional Dos Museus, em 18/05/2017.

(continua)

Evento	Data	Gestão/ organizador	Espaço	Convidados/as	Observação
Conversas no Museu: Reflexões sobre Gestão Cultural Hoje - Case Museu de Arte Rio (MAR)	15/08/2017	Paulo Amaral	Auditório do MARGS	Carlos Gradim	
Mulheres Artistas, Questões Atuais – Miriam Obino, Priscila Chagas Oliveira e Gabriela Carvalho da Luz	08/03/2017	Paulo Amaral	Auditório do MARGS	Gabriela Carvalho da Luz, Miriam Obino, Priscila Chagas Oliveira	Mulheres Artistas, Questões Atuais – Miriam Obino, Priscila Chagas Oliveira e Gabriela Carvalho da Luz
Mulheres Artistas, Questões Atuais – Feminismo Negro	08/03/2019	Francisco Dalcol - Núcleo Educativo do MARGS	Auditório do MARGS	Carla Batista, Carol Anchieta, Izis Abreu	Nesta ocasião, a pesquisadora Izis Abreu apresentou a palestra “Silêncios rompidos: uma reflexão sobre a hipersexualização da mulher negra a partir da obra de Maria Lídia Magliani”; por sua vez, a jornalista Carol Anchieta apresentou a palestra “A importância da presença de mulheres negras na comunicação, arte e publicidade”.

Evento	Data	Gestão/ organizador	Espaço	Convidados/as	(conclusão) Observação
Mulheres artistas, Questões atuais – Interseccionalidade	03 e 10/03/2020	Francisco Dalcol	Auditório do MARGS	Agnes Mariá, Ana dos Santos, Angélica Kaingang, Clara Corleone, Cristina Ribas, Nanni Rios, Natália Pagot	Os encontros foram realizados pelo projeto “Mulheres artistas: questões atuais”, em realização desde 2015, com proposição e organização pelo Núcleo Educativo do Museu. Em 2020, o projeto ganhou uma edição ampliada, em uma ação realizada em conjunto com o programa público da exposição “Gostem ou não – Artistas mulheres no acervo do MARGS”. Com o tema “Interseccionalidade”, a série previa 3 encontros. Entretanto, em razão do início das restrições da Pandemia de Covid-19, apenas os 2 primeiros foram realizados (03/03 e 10/03). O encontro do 17/03 foi cancelado.

Fonte: MARGS (2023).

**APÊNDICE D – ENTREVISTAS COM AS CURADORAS DA EXPOSIÇÃO
GOSTEM OU NÃO – ARTISTAS MULHERES NO ACERVO DO MARGS**

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA SOBRE A EXPOSIÇÃO *GOSTEM OU NÃO*
COM MEL FERRARI

DATA DA GRAVAÇÃO DA ENTREVISTA: 4 DE AGOSTO DE 2023.

CÓDIGO

Pessoa 1 (P/1) — Amália Ferreira Meneghetti

Pessoa 2 (P/2) — Mel Ferrari

01:34

P/1 – Então, Mel, eu vou começar então te fazendo algumas perguntas que inclusive, possivelmente, vão parecer básicas porque estão no catálogo de vocês, mas daí por uma questão de registro e até porque o catálogo também já se passou algum tempo, se tu também quiser acrescentar alguma coisa depois, uma impressão posterior, também fica à vontade. Então, lembrando o nosso combinado, eu vou te mandar posteriormente por e-mail a autorização de uso desse conteúdo. E também vou te mandar a transcrição para você aprovar, evidentemente, né? E aí se tu quiser acrescentar também, mudar alguma coisa. E aí eu peço só que tu me retorne, então, com isso assinado, seja por foto, enfim, e também uma minibio tua, que tu gostaria que estivesse lá, porque eu acabei usando a do catálogo e também procurei vocês no LinkedIn. Então aí, né, como vocês acharem melhor, cada uma de vocês, no caso. Então, Mel, nessa primeira rodada, eu vou começar com uma pergunta um pouco, como posso dizer, que vai muitos passos atrás, mas que eu acho que faz a diferença para a minha pesquisa: o que te levou a cursar o bacharelado em História da Arte?

06:53

P/2 – Tá, então, eu sou formada em Relações Públicas também. Eu não gostava de trabalhar na área e, quando eu me formei, eu resolvi fazer uma especialização em Economia da Cultura, vinculada ao departamento de Economia da UFRGS. E eu percebi que era com cultura que eu queria trabalhar. Eu estava na dúvida. Eu

trabalhava com produção cultural e com planejamento cultural... Desculpa, eu trabalhava com produção. Trabalhei na RBS durante muitos anos, trabalhei com planejamento e produção de eventos. E eu sabia que eu queria sair, mas não sabia como. E aí eu pensei: “Vou fazer outra graduação”. E aí eu estava muito pensando em fazer Museologia, e um colega, um amigo, numa conversa de bar, me disse: “Porque tu não faz História da Arte? Acho que tem mais a ver contigo”, e eu disse “mas esse curso nem existe” [risos]. Porque era um curso muito novo, né? Quando eu entrei na UFRGS, eu me formei em 2012, o curso de História da Arte foi criado em 2010, então eu nem sabia que isso existia. Quando ele me falou e eu fui atrás e achei incrível, achei “nossa, é isso que eu quero”. Então eu não cursei Museologia, eu cursei História da Arte e no curso eu fiquei trabalhando ainda com produção de eventos no geral durante até metade do curso, mais ou menos, até que eu consegui trocar totalmente para a produção cultural.

08:23

P/2 – Eu acho que eu não nego a minha etapa da comunicação, acho que foi muito importante, eu aprendi muita coisa. Eu aprendi a trabalhar de um jeito profissional, e isso é uma crítica que eu tenho ao ramo da cultura. Eu acho que as pessoas são muito “desprofissionais”, e essa falta de profissionalização acaba criando, enfim, vários problemas no setor que a gente conhece, né?

08:50

P/1 – Conheço.

08:50

P/2 – Mas enfim, foi aí que eu fui fazer História da Arte. Eu amei o curso. Eu odiava estudar comunicação. Eu nunca tinha pensado em fazer mestrado, doutorado, enfim... E hoje em dia eu tenho mestrado na área de História da Arte. Então é muito louco, assim, porque eu estava totalmente no campo errado. Eu precisava me encontrar e eu acho que eu consegui com a História da Arte. Eu fiz outra graduação na UFRGS, me formei em 2018, e entrei no mestrado em 2020, terminei o mestrado esse ano, e esse ano eu passei num concurso, eu trabalho hoje num Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul [MACRS]. Então eu faço exatamente o que eu estudei para fazer, sabe? É incrível isso.

09:35

P/1 – Ai, que bom.

09:35

P/2 – Isso, pensando em cultura, eu acho que é um dos... Estou muito privilegiada nesse sentido, assim, porque eu trabalho hoje em dia com pesquisa, com produção, com acervo, com tudo que eu sempre sonhei, assim.

09:48

P/1 – Puxa, que bacana. Realmente é muito bom ouvir isso. Muito bom. E acho que a gente tem histórias parecidas. Mas, diferentemente de ti, não é que eu não goste de Relações Públicas. Inclusive, eu acho que foi as Relações Públicas que formou a museóloga que eu sou hoje.

10:02

P/2 – É, eu acho que é um pouco por aí.

10:03

P/1 – Porque eu também trabalhei por um bom tempo com produção cultural e eu decidi que eu queria ampliar, assim, porque eu não queria trabalhar com a comunicação também. Bom, mas não é... Desculpa, não é momento de conversa, de fofoca agora. É momento de foco na pesquisa. Mas eu te entendo e é muito interessante porque isso faz uma diferença, inclusive, na forma como se constrói todo o teu percurso, mas também todo o trabalho que tu apresenta.

10:30

P/2 – Totalmente. Os modelos de organização e metodologia que eu uso hoje eu aprendi na RBS. Processos e coisas organizacionais mesmo, que eu não vejo as pessoas da cultura fazendo. Processos. E isso é muito importante.

10:48

P/1 – Às vezes um simples checklist, a gente está falando disso. Às vezes a gente não está nem falando de processo. Vamos falar de um simples checklist do que é necessário ser feito.

10:56

P/2 – Exato.

10:57

P/1 – Não tem. Então, bom... A minha próxima pergunta é: tu já possuía ou possui alguma familiaridade com temas vinculados às mulheres? Como por exemplo: feminismo, gênero... Produção de artistas mulheres, sei que sim, porque acaba sendo a tua pesquisa, mas assim, para além da arte, cinema, música... Tu tem proximidade? Como é para você isso?

11:26

P/2 – Não, eu acho que eu nunca tinha pesquisado gênero... Não era uma questão, eu acho que, na História da Arte... Eu tive uma disciplina sobre isso, em 2008, na FABICO, e era um assunto muito novo, muito novo naquela época. Daí depois, enfim, esqueci isso, fui para outras áreas. E quando eu entro na História da Arte, é engraçado porque a gente começa a ouvir aquelas coisas assim “Ah, não tem tantas artistas mulheres”. A gente começa a reparar que o curso é muito focado na História da Arte, mas uma História da Arte masculina, que vai focar nos gênios, principalmente quando a gente fala lá do começo, do Barroco, do Renascimento... Essas mulheres só vão aparecer muito tempo depois. E isso começa a incomodar.

12:20

P/1 – Sim.

12:21

P/2 – Começa a incomodar e a gente se pergunta, “tá, elas não estavam aí?”, começa a gerar dúvidas na gente, e ao pesquisar, a gente começa a ver que não, é uma escolha do professor ou da professora não mostrar outros pontos de vista. Claro que é mais difícil, é mais complexo dar uma aula catando as mulheres em certas épocas, é! Mas elas estavam lá, assim como artistas negras, assim como uma pluralidade,

uma diversidade de pessoas e agentes que muitas vezes, são sim invisibilizados e silenciados, né? E o projeto parte desse desconforto. Dessa provocação que o próprio meio nos dava.

13:07

P/1 – Entendi.

13:09

P/2 – O meu TCC [Trabalho de Conclusão de Curso] em História da Arte foi sobre uma artista mulher também, que é a Christina Balbão. É uma artista mulher e tem pouquíssima coisa escrita sobre ela no Rio Grande do Sul e ela foi a primeira mulher professora do Instituto de Artes [da UFRGS]. Ela fundou junto com o Ado Malagoli o MARGS [Museu de Arte do Rio Grande do Sul].

13:34

P/1 – Nossa e a gente não escuta isso, inclusive na história do MARGS, quando tu vê a história que ele foi o fundador, foi convidado a ser o diretor do museu, não se fala nela.

13:40

P/2 – Não. E é bem legal porque... Você está sabendo em primeira mão, tá? A gente vai abrir uma exposição, curadoria minha, da Cristina, e da [inaudível 00:13:51 Bianca Briggs?], que é uma professora do IA [Instituto de Artes da UFRGS, no dia 21 de outubro, e é uma exposição de 70 anos comemorativa do museu, e é uma exposição da Christina Balbão.

14:02

P/1 – Ai, que incrível! Nossa, parabéns! E que notícia maravilhosa! Tipo, revanches! “Alouca”, não, brincadeira, não é questão de revanches, mas justo, justiça, né?

14:14

P/2 – Sim, justiça, ela nunca teve em vida uma exposição individual. Ela passou a vida inteira, não só... Ela não produziu a vida inteira, mas ela produziu no começo da

carreira e depois ela para de produzir justamente porque ela vira professora e funcionária do MARGS. Então ela não tem tempo mais de produzir.

14:33

P/1 – Sim.

14:34

P/2 – Uma pessoa que trabalhou incansavelmente até a aposentadoria compulsória aos 70 anos, morreu com 90 anos sendo voluntária do museu. Ela fazia mediação voluntária.

14:52

P/1 – Nossa, que interessante. Essa trajetória também vai estar na exposição?

14:53

P/2 – Vai.

14:56

P/1 – Porque acho muito interessante. Inclusive me choca tu dizer isso, porque acho que foi na gestão do Paulo Amaral... Eu levantei os últimos 10 anos de exposições e ainda vou levantar as exposições das diretoras mulheres. E eu acho importante também saber disso, no mapeamento dessas exposições... Eu estou fazendo uma análise especificamente dos 10 anos dessas últimas gestões onde então começa... Como eu falei, indiferente da postura do Galdêncio Fidelis, o ponto é, ele acaba sendo a primeira exposição que se propõe a pensar isso, indiferente de como ele está pensando. Mas ele é um marco nesse sentido. Mas eu queria entender também o fato das diretoras serem mulheres, porque eu sei que algumas delas pegam a década de 60, 70 e 80, quer dizer, quando o assunto já está em voga, em certo sentido, não no Brasil necessariamente, mas no mundo da arte. Ou seja, se isso pode ter feito alguma diferença na gestão delas, enfim, expor mulheres, quais foram expostas, que exposições. Então, me espanta que, se eu não me engano, foi na gestão do Paulo Amaral que se recebeu a maior doação de obras da Christina Balbão. Foram mais de 300 obras que foram doadas para o museu.

16:02

P/2 – Então, eu trabalhava como estagiária na curadoria nessa época. E aí, é justamente isso, assim, tem um grande... A família tem essas obras guardadas e quis doar. Então a família fez a doação de todo o conjunto que estava guardado com a própria Christina. Ninguém nunca tinha visto, muitas coisas ninguém nunca viu, porque ela era uma pessoa mais reservada mesmo.

16:27

P/1 – Aham.

16:28

P/2 – E aí me chamam, junto com a Eneida, que era funcionária do acervo. Eu vou com ela na casa da família e a gente cataloga todas essas obras. E aí o meu TCC nasce disso, na verdade. Estudar quem foi essa mulher. Como assim a gente não sabe? E daí eu descobro tudo isso, na verdade.

16:50

P/1 – E depois dessa experiência toda que tu teve, então, né, quando tu começou a sentir, como tu falou, esse incômodo, de ir fazendo as aulas que só tratavam do início, né, dos grandes cânones, os grandes homens, enfim, bem positivista, mas o ponto é... Esse movimento de te incomodar e te fazer pesquisar, “como assim não tem? Aonde é que pode estar? Deve ter, mas onde está? Por que que não pesquisam sobre?”. Isso faz... Tu te considera feminista a partir disso? Porque isso é uma pergunta interessante. Entende?

17:25

P/2 – Sim, total.

17:26

P/1 – Então, tu te considera feminista?

17:29

P/2 – Eu me considero feminista muito antes disso, na verdade. Eu também não estava totalmente alheia a ler e pesquisar sobre feminismo. Sempre me considerei

uma mulher feminista. Não sei em que ponto que isso virou uma coisa muito afirmativa para mim. Mas, enfim, eu sou uma mulher feminista, com certeza. Acho que a gente tem, dentro do curso História da Arte, uma professora, que é a Daniela Kern, que vai falar mais sobre esse assunto. Ela é uma figura bem importante pra gente.

18:03

P/1 – Ela está na minha banca.

18:04

P/2 – Enquanto pesquisadora, claro, eu acho que ela vai instigar isso muito nas alunas e depois ela acaba tendo um [inaudível 00:18:14 quórum?] de orientandas que vai pesquisar artistas mulheres. Eu acho que até hoje, tanto em TCC quanto em pesquisa de mestrado e doutorado, isso é um fato. Mas o projeto em si, ele começa em 2017. Eu, a Cris, a Nina e a Marina, a gente está fazendo uma disciplina juntas. Eu entrei antes no curso, eu era a mais velha, a Marina também, e a gente se matricula, por acaso, numa disciplina eletiva, se chamava Laboratório de Curadoria, com a professora Ana Albani. Nessa disciplina, eu conheço a Nina e a Cris, a gente se conhecia de vista, só, o curso é pequeno, mas enfim né.

18:57

P/1 – Sim, sim.

18:57

P/2 – E a gente tem um trabalho final que é fazer curadoria em uma instituição de Porto Alegre trabalhando acervo. Como eu já estagiava no MARGS, eu converso com o Paulo Amaral, e ele autoriza a gente a usar uma galeria do museu para fazer esse trabalho final de conclusão de disciplina. E aí, pesquisando... Essa construção foi coletiva, foi da turma inteira, era umas 15, 20 pessoas, se não me engano... E fazendo essa pesquisa a gente percebe que era isso, assim. A gente entra no acervo do museu, eu lembro que olhamos uma escultura e dissemos “olha que lindo isso, de quem é?”, “ah, da fulana de tal”... Como é que era o nome dela? A Cris vai lembrar, eu não lembro... E a gente fala “quem é essa artista?”, “ah, é uma artista que foi aluna do Instituto de Artes”. Ah tá, e aí, né? Ninguém sabia nada a respeito da artista, a obra nunca tinha sido exposta. E a gente “ué, que estranho”, e isso começa a se repetir.

Várias obras que a gente olha. Aí, em algum momento, alguém fala assim “Ah, mas é que as obras das artistas mulheres têm qualidade técnica pior do que as dos homens, por isso que elas não estão sendo expostas”.

20:12

P/2 – Isso a gente ouviu bastante ao longo do processo. Enfim, comentários como esse, ou tipo: “ah, elas são piores, por isso que elas acabam nunca sendo expostas ou elas nem entram nas coleções”. Aí teve uma hora que a gente falou assim “Não, espera aí, eu quero pegar os dados”, porque eu tinha acesso a esses dados, eu trabalhava dentro do museu. A gente pega a lista inteira de artistas que estão no museu e a gente faz esse cálculo. Números. Porque contra números...

20:42

P/1 – Levantamentos, né?

20:45

P/2 – Número ninguém questiona, porque tudo isso era “achismo”. “Ah, eu acho que tem menos mulheres.” “Ah, mas quanto menos de mulheres tem?”. E daí a gente faz um gráfico. E ao olhar o gráfico do MARGS, na época era isso aí, era 30% de artista mulher, o restante artista homem. E a gente “opa, aqui tem algo.” Em paralelo também, a Rosane Vargas, também era uma colega nossa, mais adiantada no curso, ela chegou a fazer pesquisa sobre as artistas que participavam dos salões e ela fala das alunas do Instituto de Artes. No Instituto de Artes, eram todos professores homens, e todos os alunos, a maioria era mulher... Eram 98% de mulheres. Então ela já faz esse levantamento dos estudantes e esse dado é muito chocante.

21:44

P/1 – Como é possível ter esse tanto de estudante e artista mulher, e ter 30% só no museu?

21:45

P/2 – Exato.

21:45

P/1 – Uma pergunta, desculpa, só para não perder a chance. Quando tu comentou que viu essa escultura, disse que achou ela muito bonita e que sabia quem era a artista, mas não se sabia nada sobre ela, existe pesquisa sobre esse acervo, no sentido de um mapeamento mínimo, de uma biografia, um histórico desses artistas? Existe um setor de pesquisa, continuado ou pontual? Porque isso faz a diferença, né.

22:15

P/2 – Então, como funciona a estrutura do MARGS: tem um setor de acervo, e um de documentação. No setor de acervo, as pastas são organizadas por obra. Então, por exemplo, essa obra, ela vai ter uma ficha, e tudo o que existe a respeito da obra vai estar ali dentro. É claro que as obras mais antigas não tem tanta documentação, ou enfim, tem, vai depender muito de cada obra, né? No setor de documentação, cada artista tem uma pasta e tudo que sai na imprensa, de catálogo, convite, exposição desse artista, fica na pasta. Então, assim, vai variar muito. Vai ter artistas que vão ter pesquisas, TCCs, enfim. Por exemplo, agora na Christina Balbão, provavelmente o meu TCC está lá, vinculado na pasta dela.

23:06

P/1 – Sim, sim, entendi.

23:07

P/2 – Então depende muito. Mas não tem um setor que faça a pesquisa.

23:12

P/1 – É isso que eu ia perguntar, porque na verdade, no nosso museu a gente tem uma equipe de história, e a gente não consegue, diante das nossas demandas, que a história pesquise o museu. Temos documentação básica nesse sentido, é uma ficha catalográfica, com as documentações intrínsecas e extrínsecas, que são as básicas e as relacionais. Mas a gente não consegue ainda, a gente está se organizando em lotes, vamos dizer assim, né? Tipo, a gente tem três reservas técnicas por coleções. Mas é isso, é um trabalho que a gente não consegue, a princípio era para ser uma equipe continuada. Então, a princípio, o MARGS não tem? Tudo depende do que vai sendo realizado de exposição, de material de exposição e eventuais pesquisas externas. É isso, então, daria pra dizer?

23:58

P/2 – É isso. Normalmente... Agora eu não sei como tá, né? Eu saí do museu em 2019, mas, assim, eles acabam pesquisando o que vão expor. E por isso que eu acredito que expor é tão importante. Porque tu precisa tirar aquelas coisas de lá, tu precisa saber da história, e aí material vai ser criado.

24:19

P/1 – Entendi. Isso faz toda a diferença, porque, eventualmente, se tivesse uma pesquisa sobre ela, penso eu, tu pode concordar ou não comigo, seria também uma outra perspectiva, além da visão da perspectiva de obra de artistas mulheres, como desta artista em especial, e o vínculo possível com outros tantos contextos curatoriais para exposições.

24:44

P/2 – Claro. A nossa questão é: muitas obras lá não têm tantos dados e a gente fica pensando “como que essa obra veio parar aqui? Por que ela veio parar aqui?”

25:00

P/1 – Qual é o processo curatorial e agora falando de uma curadoria, de uma construção de coleção, para além de exposições? Entendi. Isso, não é?

25:03

P/2 – Sim. O diretor do MARGS, como tu falou, é um cargo político. Então, de quatro em quatro anos, quando muda o governo, muda o diretor. E cada diretor estabelece esses critérios de doação de acervo e de curadoria.

25:18

P/1 – De recebimento.

25:19

P/2 – De recebimento. Então, isso é muito flutuante. Tem anos que tem comitês, tem anos que não tem.

25:26

P/1 – Mas isso é uma questão que eu fiquei na dúvida, porque no site do MARGS – e aí é bom porque tu também trabalhaste lá –, deixa muito claro que o MARGS tem uma certa política... Uma certa, não, tem, a princípio. Ele intitula as várias normas para exposições, inclusive para a escolha dos temas... Mas realmente, assim, para a entrada de acervo, eles dão uma justificativa mais genérica. Relevância, qualidade. Aí a gente volta para as questões que normalmente na história a gente já vê que limam mulheres, né? Mulheres, negros, LGBTQIAP+, não existe uma política clara, assim. Isso se deu inclusive desde a gestão do Paulo Amaral que é quando tu tava fazendo estágio lá? Essa é a tua percepção?

26:12

P/2 – Eu não lembro, eu acho que na gestão do Paulo tinha um comitê de curadoria e um comitê de acervos e eles eram separados, tá? Só que assim, tu também precisa entender quem são essas pessoas que estão nesses comitês, né?

26:27

P/1 – Sim, entendi. Porque, bom, vamos seguir as perguntas porque, sim, faz sentido, é isso. Inclusive, o meu TCC foi sobre as aproximações e as diferenças entre curadoria museológica e curadoria de arte. Eu entrevistei o Paulo Amaral. Então, inclusive, a questão de curadoria, mesmo tendo um setor de uma equipe de curadoria, um setor de curadoria lá, ele basicamente fazia uma política de balcão no sentido de uma avaliação dos projetos que vinham mais externos do que internos. Não é que não haviam projetos internos. Havia. Entendeu? Mas eu percebi que a postura dele acabava num envolvimento muito maior, ele deixou, acho que, muito mais a equipe... Aliás, ele deixou, não, eu acho, não: ele deixou muito mais a equipe do museu, que é uma equipe permanente, que é uma equipe de servidores de longa duração. Ou seja, trabalhando mais o acervo nas exposições, que tinha sempre exposição do acervo, do que... Eu percebi ele mais envolvido com esses projetos dos que vinham externos. Inclusive foi o ano por exemplo que...

27:27

P/2 – Tu tá falando do Paulo Amaral?

27:29

P/1 – Sim, do Paulo Amaral. Pelo menos...

27:33

P/2 – É, a percepção que eu tenho é ao contrário, na verdade. A gente só recebia exposições de fora e o núcleo de curadoria só funcionava para atender esses curadores e artistas que vinham de fora.

27:44

P/1 – É mesmo? Sabe por que eu te digo que eu fiquei com essa impressão de exposições internas? Porque ele manteve... Mas aí eu também não sei dizer a proporção, o que isso representava internamente. Tu que pode me dizer. Quando eu fiz a entrevista com ele, ele ressaltou que deixou os projetos que já existiam, como, por exemplo, expor o acervo, aí, destaque do acervo pintura, destaque do acervo escultura. Mas isso eu vi que ele não se envolvia. Tipo assim, eu acho que o pessoal...

28:15

P/2 – [risos] Desculpa, mas eu não me recordo disso, tá? Eu fiz duas exposições de acervo, fiz dois projetos de curadoria, que ele me autorizou a realizar.

28:28

P/1 – Tá.

28:31

P/2 – Eu sei que antes de mim, tinha outra estagiária que também fez um projeto, dois projetos também de curadoria.

28:38

P/1 – A Verônica?

28:38

P/2 – Isso. A Verônica e depois a Carolina Grippa.

28:45

P/1 – A Carolina eu não conheci.

28:48

P/2 – Isso, a Carolina Grippa é da História da Arte, a Verônica era artista. E eram sempre... Porque o pessoal que estava, na minha época, no núcleo de curadoria, eles não eram pessoas da área. Eram pessoas mais administrativas.

29:07

P/1 – Nossa. É, não foi isso o que ele me disse na entrevista. [risos]

29:15

P/2 – Bom, mas aí são conflitos de narrativa, né?

29:18

P/1 – Sim, acontece! Até porque o teu ponto de vista era outro. Ele como diretor, tinha esse ponto de vista. Quem sabe para ele, estava funcionando. Agora, para vocês, para você, que estava vivendo a experiência de estar do outro lado, não funcionava assim. Normal. Tranquilo pra mim.

29:35

P/2 – A gente recebia muita exposição de fora. Tanto é que a gente recebia muito artista e curador de fora.

29:44

P/1 – Inclusive, teve um ano que me chamou a atenção também que foram propostos... Alguns professores da UFRGS... Foi o ano, se eu não me engano, da exposição da Zoravia Bettioli, do trabalho da Paula Ramos, com relação à livraria do Globo, às publicações... Foram anos que me chamaram a atenção, porque eu também fiz um certo levantamento básico de curadoras também, né? Tipo assim, se o núcleo era considerado, se tinham... Eu não consegui descobrir, por exemplo, se tinham mulheres durante esse período no núcleo ainda, não consegui fazer esse levantamento. Mas eu levantei as exposições que estavam à disposição no banco de dados de vocês e no próprio site... Bom, comecei, né? Enfim, vamos lá. Vocês, na época do Paulo, ficavam mais na parte de apoiar, dar suporte às de fora?

30:34

P/2 – Isso.

30:36

P/1 – Tá bom.

30:37

P/2 – Mas ele era muito receptivo com projetos, tanto é que eu fiz duas curadorias, a gente fez a curadoria dessa exposição da disciplina da Ana Albani, que foi uma exposição de acervo também com os alunos. Mas o projeto Mulheres dos Acervos, a ideia inicia nessa disciplina, aí a gente se reúne, nós quatro, e a gente pensa: “A gente vai ser um projeto vinculado à universidade, vinculado a uma instituição ou não?”. E é uma decisão nossa não ser. Queríamos uma completa e total liberdade curatorial para poder falar o que a gente quisesse. Se a gente tivesse vinculada a uma instituição, não íamos conseguir.

31:24

P/1 – Entendi.

31:26

P/2 – A gente pensou: podemos fazer um projeto de extensão, chamar uma professora, tipo a Daniela Kern... Mas a gente escolheu não fazer.

31:36

P/1 – Sim, até porque poderiam entrar nos melindres institucionais, que acontecem impreterivelmente. Entendo.

31:42

P/2 – Aí a gente decidiu um recorte inicial, que ia ser: todas as instituições públicas de arte de Porto Alegre. Esse recorte a gente tinha muito claro desde o início, queríamos entender como esses acervos funcionavam em questão de gênero e equidade. Daí a gente escolheu... A gente poderia ter pegado instituições privadas,

tipo Fundação Iberê Camargo, Fundação Vera Chaves, a gente não quis. A gente queria focar nas públicas.

32:11

P/1 – Sim, até porque isso diz muito, por ser uma instituição pública.

32:14

P/2 – A gente entendia que a instituição pública contava a história da arte do Rio Grande do Sul. Então, a gente fez o levantamento do MARGS, a gente fez o levantamento do MACRS [Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul], a gente fez o levantamento da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Na época, a Marina e a Nina estagiavam na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. E a gente pegou também dados das duas pinacotecas do município, que é a Aldo Locatelli e a Ruben Berta.

32:41

P/1 – Entendi.

32:42

P/2 – E a gente começou a bater nas portas e apresentar os dados estatísticos da pesquisa. E esse foi o começo, na verdade. A gente fez os gráficos, pesquisou primeiro o número de artistas homens e mulheres; o número de obras de artistas homens e obras de artistas mulheres, porque esse gráfico é diferente; a gente debateu muito com a questão de raça. Começamos a fazer esse levantamento de raça também, isso era muito importante pra gente. E também de artistas trans.

33:16

P/1 – Também a questão LGBTQIAP+.

33:22

P/2 – Isso. Começamos a fazer esses levantamentos também. A gente fez um levantamento entre relação de técnica, quanto de técnica tem em cada gênero, porque também tinha muito aquela coisa, “ai, arte têxtil e arte mais manual é coisa de artista mulher”... Então isso também era muito importante pra gente ver se era mesmo, porque a nossa intenção era comprovar com números, esse era o foco principal. O

outro recorte era geracional. Artistas que nasceram na década tal, o que elas faziam em relação à técnica, a gente conseguiu cruzar todos esses dados.

34:00

P/1 – Que bacana. É, eu acompanhei e vi no catálogo de vocês o levantamento. Vocês fizeram um levantamento bárbaro e monstruoso, gente.

34:08

P/2 – Monstruoso, a tabela do Excel tinha mais de 10 mil linhas.

34:09

P/1 – É... E eu vou te dizer que eu adoro um Excel.. “Alouca”, mas eu entendo que esse tipo de levantamento de dados é muito importante e não tem... Porque é um trabalho trabalhoso. Mas é importante, porque senão tu não consegue fazer esse levantamento.

34:30

P/2 – Então, onde que eu aprendi a trabalhar com estatística e trabalhar com Excel? Nas Relações Públicas.

34:37

P/1 – Não é mesmo? [risos]

34:38

P/2 – Não é mesmo?

34:40

P/1 – É isso que eu digo. Eu só sou a museóloga que eu sou, e tu talvez só seja a historiadora da arte que tu é, porque tu fez as Relações Públicas.

34:52

P/2 – Com certeza. E aí a gente começou a bater nas portas e apresentar para os diretores esses dados. E na época que a gente começou a apresentar os dados, não era mais o Paulo Amaral no MARGS, já era o Francisco Dalcol. E a primeira pessoa

que nos abriu as portas e disse “Meu deus, isso precisa virar uma exposição” foi a Adriana Boff. Ela era coordenadora de Artes Visuais da prefeitura, na época. Por isso que as nossas primeiras exposições foram na Aldo Locatelli e depois na Ruben Berta.

35:27

P/1 – Entendi. Então, na verdade... Só me diz a ordem. Vocês começaram no próprio MARGS, é isso?

35:37

P/2 – Não, a gente fez o levantamento dessas cinco instituições...

35:41

P/1 – Aham, ao mesmo tempo?

35:44

P/2 – Ao mesmo tempo, porque a gente queria saber dos cinco acervos. Então a gente fez o levantamento de todas.

35:49

P/1 – Ah, tá, entendi. Não houve uma ordem, porque no site de vocês eu fiquei com a impressão de que tinha havido uma ordem, né? Tipo, ah, começou pela Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, depois subiu para as Pinacotecas, depois MARGS e depois MACRS. Não, então foi concomitante?

36:03

P/2 – É, é que a gente foi apresentando os dados para os diretores e a primeira pessoa que disse “Venham fazer a exposição aqui, a gente precisa mostrar esse acervo”, foi a Adriana Boff. Por isso que a primeira é a Aldo Locatelli. Mas na verdade, quando a gente faz a Aldo Locatelli, a gente já tem o dado de todas as outras, né? A gente foi fazendo as exposições uma depois da outra. Primeiro porque a gente era uma equipe pequena, a gente não ia dar conta de abrir tudo ao mesmo tempo... E porque a Adriana é a primeira que nos convida e, inclusive, ela diz para o Francisco Dalcol, “Gente, pelo amor de deus, vocês precisam fazer aí, também, esse projeto aqui é muito importante”.

36:41

P/1 – Isso era uma pergunta que eu ia fazer mais adiante. Porque assim, é interessante tu me dizer que é uma mulher que convida vocês.

36:48

P/2 – É uma mulher. É uma mulher.

36:49

P/1 – Porque uma das perguntas que eu faço mais adiante, que daí já é a relação de vocês com o MARGS, é justamente isso. Tem uma série de perguntas que eu acho que tu vai poder desdobrar até mais isso que tu tá falando. Porque é isso, assim. No final, eu digo isso porque se nós, na Museologia, passamos por isso, imagina vocês, da História da Arte, e nos museus de arte também. Porque às vezes a gente aponta coisas básicas de abordagens e as pessoas viram o nariz pra nós. A gente não pode mais estar num museu e não falar sobre gênero, sobre raça, sobre classe. E eu tô falando de um museu no Tribunal de Contas da União.

37:32

P/2 – Sim.

37:33

P/1 – Não, acho que a gente...

37:34

P/2 – Como eu já te falei, a gente ouviu muitos comentários do tipo: “Ai, a qualidade técnica não é tão boa e tal”, mas quando a gente apresenta os dados e o projeto para as instituições, todas elas gostam muito do que elas veem.

37:49

P/1 – Ah, é mesmo? Ah, então na verdade... Será que se ele é uma questão de organização e profissionalismo... Tipo assim, profissionalismo no sentido de uma organização?

38:00

P/2 – Acho que sim. Olha só, porque a gente apresentou um projeto que traz dados estatísticos, que traz todo um pensamento ali, e quando as instituições olham o projeto, todo mundo gostou muito do projeto.

38:17

P/1 – Entendi. Porque isso que eu ia... Tu já tinha, em certo sentido, já comentado e respondido, em parte, a pergunta que eu vou te fazer agora, mas eu vou refazer se de repente tu quiser complementar e eu acho que tem coisas que talvez tu queira falar. Em que momento ou contexto você identificou a relevância ou a possibilidade de criar um coletivo de pesquisa curatorial? Quer dizer, tu já comentou da situação do teu incômodo durante o curso, mas ouvir nessa visita do MARGS, ou durante o seu percurso, que a obra de mulher não é da mesma qualidade, mas enfim. Quando identificou a possibilidade de criar um coletivo de pesquisa e curatorial voltado a questionamentos da invisibilidade das artistas mulheres nos acervos dos museus de Porto Alegre? Foi a partir desse incômodo que você já tinha comentado, mas tem mais que algo que você queira dizer que também te fez desejar seguir com todos os outros lugares? Porque assim, daqui a pouco pode ter sido um incômodo num lugar específico e aí abriu uma perspectiva de “Não, mas só um pouquinho, como está nos outros?”

39:23

P/2 – Eu vou dizer uma coisa. É diferente, porque vivendo a minha vida profissional enquanto agente cultural mulher nas instituições, eu com certeza sofri machismos e acho que ainda sofro, né, porque as pessoas te descredibilizam o tempo inteiro. Mas quando a gente apresentou o projeto, todo mundo gostou da ideia. Os diretores gostaram muito da ideia. A primeira pessoa que nos abriu as portas foi uma mulher, realmente, foi a Adriana Boff. Mas enquanto projeto... Claro que também tem as questões minuciosas, né? Pra mim, esse projeto era muito relevante e eu acho que a gente merecia pinacotecas centrais do MARGS e a gente não ganhou.

40:19

P/1 – Na verdade, eu acho que esse projeto deveria estar em todo o Brasil.

40:23

P/2 – É, eu também acho.

40:25

P/1 – Eu realmente acho que esse projeto...

40:29

P/2 – E eu acho que a gente pode falar um pouco sobre isso, sobre as relações com a instituição.

40:36

P/1 – Inclusive, uma das próximas perguntas que quero fazer, de forma mais genérica, mas a gente vai chegar no MARGS, que no caso é meu escopo de pesquisa, que no caso é: qual a percepção que você tem, no caso, sobre o papel dos museus de arte em relação à produção de artistas mulheres? Tu também já começou a falar sobre isso. Hm?

40:54

P/2 – Ah não, peraí. Vamos falar disso lá na frente. Isso aí entra lá na frente. Eu acho que tem uma coisa importante de falar ainda sobre, que é a concepção do coletivo, né? De pesquisa do Mulheres nos Acervos. Eu acho que a gente tinha muito claro que a gente queria fazer esse coletivo, que nós queríamos ser um coletivo, como eu falei, independente, sem estar vinculado a nenhuma instituição, porque também temos referências de pesquisa muito importantes. Foi nessa época que apareceu a exposição das mulheres radicais, na Pinacoteca, e a gente viu essa exposição. Ou seja, a gente não parte do nada, eu acho que tinha um espírito do tempo, ali, sabe? Assim, estavam acontecendo várias exposições sobre artistas mulheres, as Guerrilla Girls estavam no MASP, elas eram um coletivo. As Guerrilla Girls foram muito importantes para a nossa pesquisa, foi muito uma referência pra gente. Porque é um coletivo anônimo, a gente chegou a pensar nisso, “Será que não é melhor a gente ser anônima?”. Porque sendo anônimas, a gente pode meter mais ainda o dedo na ferida, sabe?

41:57

P/1 – Sim, sim.

41:58

P/2 – E eu lembro que o grande lançamento desse projeto foi na Casa Baka. Lá teve uma exposição chamada “Registro N. 1”, Casa Baka é um centro cultural aqui de Porto Alegre, independente também. E nessa exposição, “Registro N. 1”, as pessoas mandavam propostas. E eu falei “Vamos nos inscrever como coletivo, vai ser nossa primeira ação enquanto coletivo Mulheres nos Acervos”. A gente criou um logo, que é o que a gente usa até hoje, a gente mandou o projeto, que era fazer uma bandeira com o nome de todas essas artistas mulheres presentes em todas as instituições de Porto Alegre.

42:37

P/1 – Nossa, que incrível.

42:41

P/2 – Então, essa bandeira ela existe... Não vou lembrar o número de cor, mas são 647 artistas mulheres, juntando todas as instituições de Porto Alegre, essas cinco. E no dia da abertura a gente fez uma panfletagem, estilo Guerrilla Girls...

42:57

P/1 – Puxa, vocês têm registro disso?

42:59

P/2 – Eu tenho o panfleto, se tu quiser.

43:03

P/1 – Ah, eu gostaria...

43:04

P/2 – Eu tenho registro de tudo porque eu sou muito organizada.

43:09

P/1 – Porque?

43:10

P/2 – Não, porque eu sou Historiadora da Arte, eu gosto de arquivos. [risos]

43:14

P/1 – Não, brincadeira, era só pra te incomodar mesmo, desculpa.

43:17

P/2 – E nesse panfleto, vinha dados estatísticos, só que bem gerais, de todos os acervos, dizendo “A gente vai divulgar os dados de cada instituição”. Então foi tipo o lançamento do projeto.

43:34

P/1 – Nossa, e a partir daí, então, vocês só foram amadurecendo e aí foram para as instituições mesmo?

43:42

P/2 – Isso. E daí, cada instituição, a gente fazia um recorte curatorial diferente, porque cada acervo é muito diferente. A gente recebeu essa outra crítica também. Ah, essa é maravilhosa, eu tinha que fazer um livro. Porque um colega curador chega para mim na exposição do MARGS, ele olha e diz assim: “Eu tô acompanhando o projeto desde o início”, eu não vou citar nomes, tá?

44:06

P/1 – E até porque depois tu vai aprovar a entrevista, se tu quiser retirar também tu fica à vontade.

44:11

P/2 – Ele disse: “Eu tô acompanhando o projeto desde o início e eu achei incrível que a primeira exposição lá e essa daqui, elas são bem diferentes, achei que ia ser tudo igual, um monte de artista mulher, só”. Então essas coisas a gente ouve ao longo do projeto. Então é isso, tipo essa “descredibilização” enquanto pesquisadora, enquanto curadora. Outra coisa que a gente ouviu muito quando a gente era chamada para palestrar, as pessoas começavam a dizer assim “Ah, então aqui estão as meninas do

projeto Mulheres dos Acervos”. Eu corrigia “Não, gente, são pesquisadoras, não são gurias”.

44:51

P/1 – São “pesquisadoras curadoras”. Sim.

44:53

P/2 – Exato. Isso aconteceu em vários lugares, tanto na rádio, quanto em palestra.. Assim, em todos os lugares que tu possa imaginar.

45:05

P/1 – Nossa.

45:06

P/2 – Quando a gente faz a exposição na Aldo Locatelli, tínhamos muito essa preocupação de nos levarem a sério, porque a gente sabia que essa é uma temática que não é levada a sério. Então a gente queria ser levada a sério. E como é que a gente pensou em estratégias para ser levada a sério? A gente fez uma exposição completamente embasada em pesquisa, tanto é que cada núcleo da exposição, os núcleos eram divididos de forma cronológica, cada um tinha um texto explicativo e cada texto tinha referências de pesquisa. Isso era o auge da expografia, assim, porque a gente pensou “não, ninguém vai chegar aqui e vai dizer que a gente tirou isso do nada. A gente vai embasar tudo com pesquisa”. Era tudo bem cronológico, no sentido de, na primeira sala, mostrava-se as primeiras artistas mulheres que a gente tem conhecimento no Rio Grande do Sul, depois as primeiras que conseguiram viver só da profissão de ser artista...

46:03

P/1 – Até chegar nos territórios expandidos – o nome era “Territórios Expandidos” –, que era: agora, as mulheres, na contemporaneidade, podem trabalhar com matemática ou com o que elas quiserem, com a técnica que elas quiserem, porque isso foi superado. E a gente frisava, “isso foi superado”, porque as pessoas nos diziam... Teve um professor, inclusive, que chegou pra gente e disse “Vocês precisam fazer dados estatísticos geracionais”, porque ele achava que, na contemporaneidade,

talvez tivesse muito mais artistas mulheres representada dentro dos acervos. E a gente faz esse recorte geracional, e ele disse “Ah, porque no começo do século XX, realmente era difícil ter artistas mulheres dentro dos acervos, porque elas não podiam trabalhar fora”, enfim. E ele dizia assim, “na contemporaneidade, depois da década de 60, esses dados vão ficar muito próximos, vai ser o mesmo número de artistas mulheres e o mesmo número de artistas homens”. E daí a gente mostra o gráfico para ele dizendo “não, não chega, é uma questão e um problema sistemático”. Entende? O trabalho é descredibilizado. A gente não consegue atingir essa equidade nem na contemporaneidade.

47:21

P/1 – Mas aí, uma pergunta minha, que nem está anotada aqui, mas aproveitando o gancho. Na tua perspectiva, como pesquisadora, curadora, enfim, profissional de museu: você acha que isso se dá porque é uma questão do campo da arte, do sistema da arte, como ele funciona? Ou tu acha que, neste caso, especificamente, o museu também tenha, talvez, uma metade da parcela de culpa, ou mais do que isso? Porque isso é uma questão que eu fico me perguntando. Ok, o museu está no sistema da arte, tá, tudo bem. Mas eu fico pensando, até onde ele não colabora de forma veemente pra isso, porque a publicação nem entra na coleção. A publicação pode existir e ela não entra. É isso que eu tô apontando, assim, qual a tua perspectiva, como curadora. Não sei se a minha pergunta faz sentido pra ti.

48:22

P/2 – Mais ou menos, porque o museu faz parte do sistema.

48:27

P/1 – Sim, mas você entende que, por exemplo, no fim das contas, muito do que um visitante vai cancelar, vai entender como... Aliás, muito do que o visitante vai entender que é arte ou não, vai ser porque está dentro de um museu.

48:44

P/2 – Sim.

49:10

P/1 – Então a partir de um momento em que, além do sistema já ser cruel com as mulheres, por entender que a sua produção é menos... Enfim, ela é menos em todos os sentidos, menos valorosa, menos qualidade, menos técnica, menos tudo. O museu entra num lugar também de nem sequer questionar isso.

49:30

P/1 – Sim. Total. Eu acho que hoje em dia, com todas as discussões que vieram à tona e com esses grandes museus, tipo o MASP, a Pinacoteca, o MoMA, falando sobre esse assunto, hoje em dia, esse assunto está em pauta e o museu que não se preocupa com isso fica chato. Mas isso é um movimento muito recente, muito recente. Eu chuto dizer que essa preocupação não existia até 2015. Não existia esse pensamento. Se existia, ele era exceção.

50:13

P/1 – Esse é o ponto, pelo menos pela parte da Museologia, desde a década de 70, a gente já tem o Movimento da Nova Museologia que busca justamente propor outras narrativas e aí, então, apresentando outras pessoas que não branco, homem, hétero, rico, burguês, né? Tentando romper com isso. Mas aí é que tá: museus vinculados ao Estado, que é o caso do que vocês estudaram, já não vai entrar nisso necessariamente. Porque existe uma vontade por parte do Estado de um tipo de discurso.

51:20

P/2 – Claro.

51:20

P/1 – Por isso a minha pergunta, entendeu? Inclusive uma das perguntas que eu faço mais adiante, é: como foi a postura do MARGS? Porque tu disse que os diretores gostaram, mas na verdade vocês estão dizendo com todas as letras: “Vocês são falhos”. Há uma falha que existe por parte da estrutura da própria história de como o campo se construiu, no sentido da produção de artistas mulheres, mas, e agora? E agora que isso foi apresentado?

51:20

P/2 – É, uma pergunta que todo lugar que a gente palestrou, quando a gente falava sobre o projeto, as pessoas nos faziam essa pergunta: “Tá, vocês mostraram os dados, e agora o que o museu tá fazendo pra mudar?” E a gente olhava pra pessoa e dizia “Não é a nossa responsabilidade, é a responsabilidade dos diretores.” A gente não pode assumir isso como responsabilidade. A nossa responsabilidade enquanto pesquisadora é de mostrar esses dados.

51:45

P/1 – Sim. Entendi.

51:46

P/2 – O nosso grande receio também era que isso fosse uma moda, que isso seja uma moda, e que daqui a pouco ninguém mais fale sobre isso de novo. Porque esses movimentos também existiram no campo da arte, eles também começam na década de 70, Linda Nochlin, essas pesquisadoras falaram sobre isso. Foi uma moda, na década de 80 tiveram várias, várias artistas brasileiras que se tu perguntasse se elas eram feministas – artistas que já têm 70 ou 80 anos... Pergunta para elas se elas são feministas. Elas vão dizer que não, porque elas negavam esses movimentos. A arte da década de 80 é muito careta, é muito vinculada à pintura pela pintura, a arte pela arte, né? Uma parcela da arte. Se tu pergunta pra essa geração se elas são feministas, elas vão dizer que não. E elas inclusive vão dizer que exposição de artistas mulheres é besteira, né?

52:45

P/1 – Entendi. Inclusive elas vão dizer que elas não querem nem ser vinculadas à isso.

52:49

P/2 – Exato! A gente teve esses retornos. A gente teve retorno de crítica importante de São Paulo, dizendo para o museu, para o MARGS, que era um equívoco o que eles estavam fazendo, dando espaço para a gente expor. Isso tem conversas no Facebook que tu pode achar. Fica a dica.

53:10

P/1 – Uau! Vou procurar, é porque o Facebook eu nem uso mais, te confesso. Mas vou procurar ainda.

53:17

P/2 – Quando a gente posta sobre a exposição, a gente recebe críticas ali. A gente recebe críticas do Galdêncio, dizendo que ele já tinha feito isso, que isso era um assunto superado.

53:30

P/1 – Nossa! Uau!

53:32

P/2 – Então é nesse sentido, assim. E não precisava ter uma exposição só de artista mulher. Só que neste momento, precisa, para as pessoas verem o quão desigual é. Esperamos que, no futuro, a gente entre no museu e a gente possa ver que a pluralidade existe. Que isso não seja mais uma questão. Mas enquanto não for, a gente precisa.

54:09

P/1 – Vou te fazer uma pergunta, mas pode ficar à vontade para não responder. Então, como uma visitante ou como uma profissional da área da cultura – digo visitante porque tu não tá mais no contexto do MARGS, né? Tu tá no MACRS agora, inclusive –, tu acha que depois desse projeto... Porque talvez a Cris, como ela está lá, vai ter outra perspectiva pra me dizer, mas você, de fora, percebe alguma diferença com relação ao programa expositivo, do que tu tem visto lá? Ou tu acha que segue do mesmo jeito? Qual a tua percepção? Se tu quiser me dizer, se não se sentir a vontade, enfim.

54:41

P/2 – Não, o MARGS criou um programa que se chama “Histórias Ausentes”, que resgata exposições. A Christina Balbão vai entrar nesse programa, a Dione Veiga Vieira foi uma artista que teve... Eles vão fazer retrospectivas de alguns artistas importantes, mulheres, artistas negros, justamente tentando completar essas lacunas.

E eu espero que, hoje em dia, isso seja uma questão para o acervo também. Espero, não sei, não estou mais lá para saber.

55:15

P/1 – Sim, sim. Tá bem, entendi. Eu li isso também no site, só que eu não conseguia entender muito como eles classificavam na hora de chegar pra ver as exposições, na hora de levantar essas exposições. Mas agora que tu falou, ficou um pouco mais claro pra mim. Então, deixa eu ver. Posteriormente ao MARGS, já que vocês fizeram concomitantemente as várias pesquisas, houveram desdobramentos ou outros projetos nesse sentido? Nesse sentido dos Mulheres nos Acervos, ou desdobramentos mesmo, a partir da experiência vivida? O que aconteceu? Me conta.

55:50

P/2 – A gente abriu três exposições em 2019. Foi a Aldo Locatelli, a Ruben Berta e o MARGS. Em 2020, a gente estava na Casa de Cultura para montar a exposição do MACRS, e foi bem o dia que o governador disse “parem tudo, nós estamos em quarentena”. Então, essa exposição era para abrir em março de 2020. A gente não abre e aí começamos a fazer uma série de eventos digitais. A gente ganhou alguns editais para fazer projetos on–line sobre mulheres nos acervos, tem vídeos no YouTube que a gente faz na Pinacoteca Ruben Berta, que era um material pedagógico mesmo sobre artistas mulheres. Foi um edital que a gente ganhou da prefeitura. A gente faz uma série de postagens, a gente entra em contato com as artistas que estão no acervo do MACRS, em parceria com o MACRS. E a gente faz elas fazerem vídeos falando sobre, revisitando esses trabalhos que estão no acervo. Está tudo no Instagram do MACRS. Esse material é muito legal.

57:00

P/1 – Sim, sim, entendi.

57:01

P/2 – Porque a gente tem relatos dessas artistas, enquanto essa exposição não abre, essas coisas vão sendo postadas. A gente ganhou outro edital... Que que era? A gente pegou pequenos editais, desses Aldir Blanc, pra fazer alguns projetos vinculados ao Mulheres nos Acervos. E aí, em 2021, quando a pandemia deu uma trégua, a gente

abre, aqui no MACRS, a exposição que se chama “47% Artistas Mulheres no Acervo do MACRS”, foi uma exposição, infelizmente, pouco visitada, porque ainda era um período pandêmico, né? As pessoas já saiam pra rua, com as máscaras, e tal. Mas foi uma exposição muito legal, o MACRS é o museu que mais tem essa equidade, mas a gente questiona muito essa equidade, né? Que é uma equidade de mulheres brancas. Não tem tanta pluralidade de raça.

57:58

P/1 – Diversidade. Entendi. Sim.

57:59

P/2 – E a gente ficou de abrir a exposição da Barão de Santo Ângelo, como a Barão de Santo Ângelo não tem pinacoteca, ela não tem espaço pra expor, a gente nunca conseguiu abrir essa exposição. Porque aí cada uma vai também trabalhar, né? Porque é importante falar que esse projeto todo é voluntário. Chegou uma hora que a gente falou “Chega de fazer projeto voluntário, a gente não pode mais, a gente precisa trabalhar em outras coisas”. E o projeto acabou, então, depois que a gente abriu a exposição do MACRS.

58:32

P/1 – Entendi. Então o projeto acabou ou ele só está parado?

58:37

P/2 – Acho que ele acabou, eu acho que a gente não vai fazer mais uma exposição da pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Porque eu entendo que esse momento já passou, o timing era aquele. O timing era 2019, sabe?

59:53

P/1 – Entendi, entendi.

58:55

P/2 – Eu acho que as discussões no campo da arte já avançaram muito, é uma discussão importante, mas ela não é central. Eu acho que a questão indígena, a questão negra ainda se sobressai, essas questões vão se sobrepondo, né? Temas

mais urgentes surgem, e tá tudo bem, desde que a gente mantenha a diversidade nas exposições e nos museus.

59:23

P/1 – Sim, porque isso é uma questão que eu fiquei pensando, sabe? Eu de fora, observando sem fazer os levantamentos, que realmente o MARGS vem buscando trazer diversidade, mulheres, indígenas, negros, seja inclusive por meio de exposições de coleções, ou mesmo da sua própria coleção, ou de fora, ou parcerias, enfim. Pelo menos, de fora, parece que sim, é um desejo. Se tá bom ou não tá bom, se dá certo ou não dá certo são outras questões. Mas existe o desejo institucional, me parece.

59:54

P/2 – Também é uma coisa que vem desse eixo Rio–São Paulo. Esse eixo Rio–São Paulo pauta também as nossas agendas museais daqui. Então...

01:00:05

P/1 – Entendo. E me diz uma coisa, essas políticas que a gente vê bem descritas lá, né? Essas políticas museais, institucionais do MARGS, elas são a partir de que ano? Porque eu fico um pouco confusa, a sensação que dá é que foi a partir da gestão do Francisco Dalcol, mas, ao mesmo tempo, eu sei que existia um setor de curadoria desde o Galdêncio, então eu fico um pouco confusa. Tu sabe me dar essa informação?

01:00:34

P/2 – Eu acho que a cada gestão muda isso daí. Assim, eu não tenho certeza, mas eu acho que a cada gestão muda.

01:00:37

P/1 – Tá bem, qualquer coisa eu pergunto e falo com a Cris, ou eu mando um e-mail oficial pra instituição, de repente marco uma entrevista com o Francisco, mesmo. É só porque fiquei um pouco confusa nesse sentido.

01:00:53

P/2 – E foi o que eu te falei, não adianta ter um setor de curadoria se ele não é um setor de pesquisa, se ele na verdade é um setor de produção.

01:01:02

P/1 – Sim. Até porque em cada gestão, eu imagino... Cada gestão inclusive vai exigir uma postura diferente dos curadores, eu imagino.

01:01:12

P/2 – Sim, isso.

01:01:14

P/1 – Porque é como o que tu comentou do Paulo Amaral, da tua experiência, né?

01:01:18

P/2 – É, provavelmente Paulo Amaral pega esse setor de curadoria, que o nome era setor de curadoria, e mantém, mas a gente fazia produção, na maior parte do tempo. Quando eu entro aqui no MACRS, eu questiono isso. Me colocaram para ser coordenadora de produção. E eu falei: “eu não quero que o núcleo seja coordenação de produção. Eu não quero ser coordenadora de produção. Eu quero ser coordenadora de curadoria, porque o que eu faço é pesquisa”.

01:01:45

P/1 – Sim.

01:01:46

P/2 – E a gente também recebia muitas exposições de fora, e agora eu coloco primeiro, não, a gente vai fazer exposição com curadoria do núcleo de curadoria. A gente vai abrir agora, dia 17. Então...

01:01:55

P/1 – Entendi.

01:01:59

P/2 – O nome do núcleo não quer dizer que ele funcione de acordo com aquilo.

01:02:02

P/1 – Sim, que ele seja de fato o que ele diz. Entendi. Isso é importante. Deixa eu ver aqui. Então, da minha primeira rodada, eu finalizei. Meu deus, vou tentar não ocupar muito do teu tempo, tá? Mas eu vou guardar essa tua percepção. Se bem que eu acho que toda a tua fala está permeando essa questão que eu te perguntei, né? Qual é a tua percepção sobre o papel do MARGS, no caso dos museus, mas também do MARGS, em relação à produção das artistas mulheres. Mas a gente pode falar mais adiante se tu quiser. Mas pra mim também já vem respondendo, na verdade. Então vamos lá. Segunda rodada. Aí eu queria saber o seguinte, são perguntas mais práticas que seriam, por exemplo: qual a metodologia de pesquisa que vocês utilizaram para fazer a pesquisa do acervo? Vocês, como coletivo. O argumento curatorial eu sei que está no catálogo, mas se tu quiser me explicar de novo, eu agradeço pela questão de registro. Então, pode responder a primeira?

01:03:08

P/2 – Posso. Você está falando agora especificamente da metodologia do MARGS, né?

01:03:14

P/1 – Isso. O meu foco, no meu lugar de pesquisa, é o MARGS, por justamente ser o MARGS, o Museu de Artes. E qual a metodologia de pesquisa que vocês utilizaram lá, vocês, Mulheres nos Acervos, para pesquisar o acervo do museu?

01:03:30

P/2 – Bom, no MARGS, tínhamos esse desafio, que são mais de 5 mil obras. E a gente tinha duas galerias, uma maior e outra menor, mas não era muito espaço. E, em vez de olhar para as obras como metodologia, em vez da gente olhar para as obras – porque, enfim, tem inúmeras obras interessantes de artistas mulheres – a gente, primeiro, definiu o recorte curatorial para ser algo mais... Não assertivo, mas enfim... Porque se a gente resolvesse pegar tudo o que a gente queria, não ia caber. Eu acho, já falei, que a gente poderia ter feito uma exposição de pinacotecas, mas nos deram uma sala menor, então a gente resolveu priorizar poucas obras. A gente não gosta desse tipo de curadoria que tem muita obra socada uma do lado da outra. Eu gosto

muito de espaço de respiro, espaço vazio. Acho que isso é importante. Então a gente resolveu pensar primeiro no recorte curatorial. E a gente foi para um congresso um pouco antes, que foi o “Arte Além da Arte”. E é um congresso que fala sobre sociologia da arte e estudos sistêmicos em São Paulo, organizado por algumas professoras aqui da UFRGS.

01:04:53

P/1 – Aham.

01:04:54

P/2 – E a gente ouviu uma fala da Ana Paula Simioni. A gente ouviu a fala da Ana Paula Simioni, que também é uma grande referência para a gente, que eu ainda não tinha citado, e que ela fala dessas mulheres silenciadas. E a gente conversa com ela, que diz “Ah, eu já foquei muito nas mulheres silenciadas, agora eu quero saber o contrário. Eu quero saber por que as mulheres que se consagraram, se consagraram nesse meio tão difícil.” E a gente pega o mote daí. A gente quer pesquisar dentro desse acervo quais são as maiores artistas que o MARGS tem, e por que elas se consagraram. Então, acho que a ideia, o recorte curatorial, vem de uma fala da Simioni nesse Congresso, a gente estava muito atenta à pesquisa dela. E, como a gente já tinha feito toda aquela questão muito cronológica nas outras exposições e já tratando de silenciamentos, a gente inverte. Por isso que ela é uma exposição muito focada em inserção dessas artistas no mercado, porque é uma visão completamente da sociologia da arte. Tudo que eu faço tem a ver com sociologia da arte. Minha dissertação é sobre isso, a minha pesquisa de TCC é sobre isso, essa é a parte da arte que me interessa, sabe?

01:06:29

P/2 – É por isso que tinham poucas artistas, a gente pegou artistas de cada época, pra entender. Esse acervo do MARGS é muito diverso, ele vai do final do século XVIII até a contemporaneidade, então a gente sabia que ele era muito vasto, então focou em épocas, né? Pegando aquele gráfico nosso geracional, a gente seleciona quais as principais artistas de cada época. E a gente também queria muito apresentar artistas que tinham obras muito importantes nesse acervo. Essa obra da Regina Silveira, das cadeiras, tinha sido exposta na década de 1980 e nunca mais tinha saído de dentro

do acervo. Então, era muito importante para a gente mostrar essa obra. É uma obra de uma artista mulher que tem 10 metros de comprimento. Como assim ela só foi exposta uma vez, que foi na época que ela entrou na coleção? “Porque obras de artista mulher são pequenas, são delicadas”, não, a gente tem uma obra de 10 metros de comprimento de uma artista importantíssima, nacional.

01:07:41

P/1 – Importantíssima. Tanto que fez uma grande doação pro MAC USP [Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo], inclusive.

01:07:47

P/2 – Isso, isso era muito importante para a gente. Tinha um projeto da Marina Camargo que só existia o projeto no museu, ele nunca tinha sido feito. A gente consegue verba e a gente manda fazer aqueles quadros. Como legado pra esse museu. Ó, o nosso projeto fez isso aqui, isso está aqui, sabe?

01:08:01

P/1 – Entendi, entendi.

01:08:10

P/2 – Agora, quem quiser expor essa obra da Marina, pode expor, porque ela foi construída, ela não existia. Outra coisa, o autorretrato da Christina Balbão é muito importante pra gente, porque ela é essa artista que eu sempre pesquisei, ela é uma das pouquíssimas artistas do século XX, da primeira metade, que faz autorretrato, e ele tinha recém entrado na coleção por causa da catalogação que a gente fez. Então, a primeira vez que ele é exposto, essa coisa de ser a primeira vez que é exposto era importante pra gente também. Tinha um trabalho da [inaudível 01:08:46 Tete Baudrath?], que eram adesivos na parede... E essa mistura de técnicas, a gente tentou pegar todas as diferentes técnicas para mostrar que as artistas mulheres conseguem, sim, fazer diferentes coisas. Que não são ligadas só ao têxtil, como comumente é falado. Acho que foi uma exposição que ficou muito redonda. Fiquei muito feliz com o resultado final dela. Foi uma exposição que estava muito redonda, tudo foi muito pensado. Inclusive o título, toda a questão de procurar, nesse acervo documental que comentei que o MARGS tem, o título sai de uma reportagem da época de uma das

primeiras artistas que conseguem ter um ateliê próprio na cidade, e é muito incrível aquela reportagem, porque diz que ela vendia mais que o próprio Iberê Camargo, né? Na época que ela produzia, ela vendia mais que o Iberê Camargo!

01:09:47

P/1 – Como a gente não sabe dessas coisas, cara?

01:09:50

P/2 – E o reporter pergunta pra Alice, “Mas Alice, todo mundo diz que a tua arte é ah, essas meninas, aí”, desmerecendo a arte dela, porque ela desenhava e pintava meninas, mulheres, né? E ela diz “Olha, se gostam ou não do que eu faço, não me interessa. Interessa que eu vou continuar produzindo porque eu preciso produzir, eu sou artista.” Então esse “Gostem ou não”, o título vem muito forte e vem nessa questão também de rebater as críticas que o nosso próprio projeto tava recebendo. Do tipo, se vocês gostam ou não que a gente tá fazendo exposição de mulheres, o problema é de vocês. A gente vai continuar mostrando isso.

01:10:29

P/1 – Sim. Isso era até uma questão que eu ia perguntar. A expografia, então, também foi elaborada por vocês? O projeto expográfico, a identidade visual, tudo vocês?

01:10:37

P/2 – Sim.

01:10:42

P/1 – No caso, as quatro meninas, sempre juntas, definindo juntas?

01:10:45

P/2 – A gente teve muita ajuda do setor de documentação e do setor de educativo, tanto é que tu pode ver que os textos foram feitos pela gente e pelo setor educativo também. Isso foi feito em conjunto. Tu vai conversar com a Cris depois, mas ela vai te contar. Cada uma de nós é muito focada em uma área. Eu era muito focada na produção, a Cris muito no educativo, a Marina e a Nina mais focadas em acervo.

Então, cada uma de nós... A gente era um coletivo, mas cada uma de nós acabava fazendo mais uma parte.

01:11:18

P/1 – Sim, em uma frente de trabalho... Tá, entendi.

01:11:20

P/2 – Numa frente de trabalho. Tanto é que o programa público é mais pensado pela Cris, depois ela vai comentar mais contigo sobre isso. Mas tudo foi pensado em conjunto e elaborado pela gente. A expografia foi feita pela gente, a comunicação visual foi feita pelo designer da época, do MARGS. Mas a gente queria muito que esses gráficos estivessem bem aparentes. Essa coisa de botar o gráfico na parede era importante pra gente. E essa coisa de ter uma vitrine com a documentação do próprio museu também era muito importante.

01:11:47

P/1 – Isso que eu ia perguntar. Vocês montaram e apresentaram o projeto, os dados, pensaram a exposição, e fizeram. Como foi a relação com o MARGS? Com relação a ter acesso ao acervo, à documentação, existiu algum... Foi tranquilo, não foi, foi acessível, como foi? E também, assim, com relação a essa proposta, né, que vocês fizeram uma proposta curatorial que, como tu disse, vocês inverteram, vocês justamente pegaram essas mulheres que se colocavam muito bem, que estavam muito bem no sentido das suas carreiras de produção, isso que tu falou dela produzir mais que o Iberê, eu não sabia... É isso que eu digo, como a gente não sabe dessas coisas? Mas como foi a relação com o MARGS? Assim, tirando os comentários. É que quando tu fala genericamente, eu imagino que tu não vai citar nomes e é evidente que eu entendo. Mas aí era de pessoas externas à instituição ou internas ou dos dois casos?

01:12:54

P/2 – Não, essa é uma relação... Não sei, pra mim sempre foi muito fácil e receptivo porque eu trabalhei lá, eu conheço todo mundo. A Cris trabalhou lá, ela conhecia todo mundo. Então quando a gente chega pra fazer a exposição, eu já sabia exatamente tudo que a gente tinha que pedir. Já sabia todos os processos... Enfim, né?

01:13:15

P/1 – Entendi, entendi.

01:13:16

P/2 – Isso foi muito tranquilo, todo mundo gostou muito do projeto.

01:13:21

P/1 – Liberdade total mesmo. O MARGS não...

01:13:25

P/2 – Olha, eu não lembro de nenhum...

01:13:31

P/1 – Mel?

01:13:33

P/2 – Oi?

01:13:34

P/1 – Oi, tá me ouvindo? Agora tô te ouvindo. Deu uma falhada, por isso que eu perguntei.

01:13:44

P/2 – Talvez o áudio fique meio ruim porque a bateria do meu fone acabou.

01:13:52

P/1 – Ah, desculpa... Sim, a gente já tá... mas também começamos atrasadas por causa de todos os meus erros técnicos que eu vou tentar cuidar para não repetir isso com a Cris, pelo amor das deusas. Mas assim, voltando.

01:14:15

P/2 – Sim, a gente teve liberdade tanto no texto, por exemplo, o texto que a gente escreveu é o texto curatorial, nada foi, como eu posso dizer, censurado, entendeu? Não existiu isso.

01:14:19

P/1 – Hm, entendi.

01:14:20

P/2 – A gente teve liberdade cultural, liberdade de texto. Tanto é que o MARGS foi o único museu que a gente fez essa questão de fazer o gráfico dos funcionários. O gráfico dos funcionários não tem nas outras instituições. Mas ali era importante para gente dizer que a maior equipe de instituição cultural é o MARGS. E ela é base pra outros lugares...

01:14:48

P/1 – Isso é importante mesmo.

01:14:49

P/2 – O diretor era homem, e tinha dois funcionários homens, se eu não me engano, era isso. Eram três homens sendo que o diretor, justamente era homem, também. Porque nessas posições, a gente queria mostrar isso, que nesses posições de poder, normalmente são homens que ocupam esses cargos, até hoje. E a gente fez o gráfico também das direções, e a gente encontra só três sendo mulheres, sendo que um era uma gestão compartilhada, a outra ficou um ano [inaudível 01:15:20].

01:15:25

P/1 – Entendi, entendi. Então foi basicamente a exposição inteira foi elaborada por vocês? Expográfico, layout, identidade visual, tudo. Montagem também, vocês participaram? Ou a equipe? Porque eu lembro que no site do MARGS tá escrito que tem uma equipe lá, né?

01:15:44

P/2 – Tem uma equipe, mas a gente acompanhou tudo.

01:15:47

P/1 – Tá, e o catálogo também foram vocês que fizeram?

01:15:52

P/2 – O catálogo foi a Cris, porque ele foi lançado muito tempo depois, depois da pandemia, inclusive. Porque ele é desse ano, ano passado. Aí foi a Cris que estava mais à frente, porque daí ela estava no museu, né? Mas...

01:16:09

P/1 – Ah, entendi.

01:16:09

P/2 – Mas o material todo que vai dentro do catálogo são as fotos que a gente mandou tirar.

01:16:16

P/1 – E os textos?

01:16:18

P/2 – E os textos são os textos que a gente produziu.

01:16:23

P/1 – Entendi. Me diz uma coisa, como um todo, então, nesse momento de produção que eu acho que isso é uma pergunta que é interessante. Se tu pensar e olhar para a equipe toda que participou desse projeto, houve uma equidade entre homens e mulheres ou houve mais mulheres ou mais homens? Porque eu fiquei me perguntando, né?

01:16:52

P/2 – Muito mais mulheres.

01:16:59

P/1 – Ah, então tudo bem! Porque às vezes é isso, às vezes a equipe que o museu tem disponível não tem equidade, e a gente também fica refém disso a gente depende

também da estrutura do lugar onde a gente está expondo. Por mais que a gente desejasse que tivesse...

01:16:59

P/2 – A estrutura do museu é mais mulheres, né? A maioria é mulher, é 90% mulher.

01:17:06

P/1 – E financeiramente? Essa é uma questão também interessante. Ela foi paga como? Feita como financeiramente? Tudo foi o museu? O museu pagou?

01:17:24

P/2 – A gente conseguiu financiamento para a obra da Marina Camargo, como eu falei. Através do projeto.

01:17:32

P/1 – Aham.

01:17:38

P/2 – E é importante registrar de novo que a gente não recebeu nada por essa curadoria e nem pelo projeto. A Mel, que é a historiadora da arte, não recebeu nada. A gente não recebeu cachê por fazer esse projeto. A gente fez todo ele voluntário. Mas o custo de produção foi do museu.

01:17:57

P/1 – Entendi, entendi. Só tô olhando, dando umas últimas horas para as minhas perguntas, porque eu acho que no fim tu já respondeu várias delas aqui. E me diz uma coisa, da tua experiência no MARGS... Porque como tu disse, o projeto foi muito bem recebido... E a gente sabe que, eventualmente, quando se fala de mulheres, como tu mesma já frisou em diversos momentos aqui na entrevista, não é levado a sério ou é diminuído. Enfim, tu acha que seria diferente a recepção desse projeto se não fosse tu ou a Cris estarem envolvidas?

01:18:36

P/2 – Talvez. Eu não tenho muito como afirmar porque quando a gente vai conversar com as instituições, eu já sou uma pessoa que tá trabalhando com isso a certo tempo, e eu já conheço muita gente. Tipo eu não sou uma estudante que não tem nenhuma relação, entendeu? Eu já sou uma agente do campo. Eu já tinha feito projetos de curadorias, de jovens artistas, mas igual... Eu já tinha feito várias curadorias, tinha feito curadoria no próprio museu... Então acho que eu já tinha um currículo. Não era uma pessoa no primeiro semestre que apareceu com o projeto.

01:19:18

P/1 – Entendi.

01:19:19

P/2 – Não sei, se fosse outra pessoa, como seria essa recepção, mas a gente já tinha esses caminhos, já conhecia essas pessoas. Esses diretores, diretoras.

01:19:31

P/1 – Entendi. No caso, por isso que eu te pergunto, porque eventualmente tu poderia ter essa trajetória, uma bela trajetória que tu tem, mas eventualmente não ter tantas relações, chegar como se fosse um projeto externo ao museu e como, fico me perguntando como seria essa recepção, mas eu entendi a tua colocação, tá tranquilo, entendi. Deixa eu ver aqui... Tu disse que as relações foram boas e tranquilas... Você considera que, no processo de pesquisa em si, houve algum problema ou só foi ela crescendo e se desenrolando? Como foi esse processo? Quando vocês estavam realmente lá no acervo, levantando esses dados, houve algum problema, alguma questão?

01:20:20

P/2 – A gente discutia muito enquanto grupo, porque apesar de a gente ter um projeto em conjunto, a gente não tinha opiniões iguais o tempo inteiro.

01:20:30

P/1 – Sim, sim.

01:20:31

P/2 – Mas eu sempre... Eu acho que essas discussões são muito importantes, sabe? É que nem quando tu vê uma, sei lá, uma propaganda horrível e daí tu pensa “Nossa, não tinha ninguém pra avisar essa pessoa que isso é horrível?”. [risos] Tipo assim, é a segurança da gente ser um grupo, sabe?

01:20:52

P/1 – Sim, eu entendi. Tipo assim, a gente não tem um conhecido pra dizer que não era uma boa ideia.

01:21:00

P/2 – “Ai, coitada, olha ali o que ela fez, que horror”. Não, é bom essa segurança de ser um grupo. Eu gosto muito de trabalhar em grupo porque eu acho que é na diferença também que a gente acerta mais, sabe? Que a gente é mais acertadinho.

01:21:14

P/1 – Sim, eu entendo. E a pluralidade também ajuda, porque não necessariamente o nosso ponto de vista é o melhor, necessariamente. Não é nem questão de ser melhor, enfim. É o apropriado.

01:21:26

P/2 – Outra coisa importante falar é que a gente era quatro mulheres brancas, né? E eu acho que isso é bem importante, porque a questão de raça foi uma questão que nos pegou muito, assim. Não adianta o museu ter 47% de artistas mulheres se elas são todas brancas, classe média, e essas aquisições vêm através de doações. O MACRS é esse museu, mas essas aquisições vêm todas através de doação. Isso faz muito mal para o sistema da arte como um todo. Tu não pagar essa entrada dessas obras. A maioria dos acervos, aqui no Rio Grande do Sul, é tudo doação. A gente tem que mudar essa lógica pra ontem, né? Porque qual artista que vai doar? O artista que tem condições financeiras. Então isso sempre foi um problema do nosso grupo, nós somos quatro mulheres brancas, tivemos muitas parcerias com a Ísis Abreu, que é pesquisadora e historiadora da arte e nossa colega no curso, na época ela estava fazendo levantamento dos artistas negros então a gente trocou muitas figurinhas, porque teve uma hora que a gente sentou e parou pra pesquisar, entendeu? Nome a nome desses artistas, pra ver quem era negro. É importante trazer esses dados,

também. E é muito [inaudível 01:22:52] que nos cinco acervos só tem a Magliani de mulher negra.

01:23:03

P/1 – Nos cinco?!

01:23:04

P/2 – Sim, nos cinco. Até 2019, era só ela. Agora, essa realidade já mudou, mas até muito pouco tempo era isso. E de mulher trans, era só a Élle de Bernardini.

01:23:18

P/1 – Nossa, eu pensei que tinha pelo menos artistas... É que a gente também sabe que passa por... Desculpa, não entendi, Mel, cortou.

01:23:30

P/2 – Arte indígena não tem. Então é um grande problema isso. A pluralidade... Por isso que chegou uma hora que a gente parou de falar de equidade de gênero, a gente começou a falar de diversidade, de pluralidade. Porque não adianta fazer uma pesquisa que só é baseada em gênero, né? Isso é irreal.

01:23:49

P/1 – Sim, entendo. Até porque vão se aproximar de diversas maneiras, não adianta. A minoria acaba compartilhando isso. Não tem como. Entendi.

01:24:01

P/2 – Raça, classe e... É o tripé, né? Raça, classe e gênero.

01:24:08

P/1 – É, interseccionalidade, né? Não adianta. Mel, eu acabei, porque das várias perguntas que eu tinha aqui, tu já me respondeu várias na tua fala, que foi muito maravilhosa porque tu fala bastante mas traz muita informação.

--- FIM DA TRANSCRIÇÃO ---

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA SOBRE A EXPOSIÇÃO *GOSTEM OU NÃO*
COM NINA SANMARTIN

DATA DA GRAVAÇÃO DA ENTREVISTA: 10 DE AGOSTO DE 2023.

Pessoa 1 (P/1) — Amália Ferreira Meneghetti

Pessoa 2 (P/2) — Nina Sanmartin

01:10

P/1 - Então, assim, Nina, para também não levar mais tempo: a minha ideia é ser bem breve contigo, no sentido de fazer as perguntas e não tomar mais do teu tempo. A ideia é, explicando essa entrevista que eu tô fazendo contigo, ela é composta por três rodadas de perguntas. Na primeira, eu vou falar e te perguntar mais sobre o Mulheres nos Acervos, mesmo. Na segunda rodada, vou perguntar mais sobre a exposição “Gostem ou não”, e ainda, numa terceira rodada, a relação do “Mulheres nos Acervos” no MARGS [Museu de Arte do Rio Grande do Sul], né? Ou seja, como foi essa experiência lá. Algumas perguntas podem soar um pouco bobas, porque elas já estão no catálogo. E eu tenho o catálogo porque encontrei informalmente a Cris no primeiro semestre desse ano, ainda, por indicação da Ana Albani, que é minha orientadora, e aí ela me me deu um catálogo. Então provavelmente eu vou perguntar coisas que já vão estar lá, mas é para constar no projeto, enfim, na pesquisa.

02:00

P/2 - Não existe pergunta boba, e é um prazer, assim, queria te dizer que é um prazer enorme. Talvez eu seja um pouco prolixa, porque faz algum tempo que eu não falo nesse projeto, mas é um projeto que a gente tem muito carinho, então é sempre gostoso dividir. A ideia do projeto sempre foi essa, né? Que a gente fizesse isso para que outros caminhos se abrissem depois, para que esses dados pudessem ser usados. O projeto acontece quando a gente conversa com os outros.

02:24

P/1 - Ah, então tá bom. É só porque, como está no catálogo... mas é aquela coisa, é para constar o oficial da fala de vocês. Eu vou começar, na verdade... Além dessas

perguntas, dessas três rodadas, depois da nossa fala, posteriormente, eu vou te mandar um e-mail com a autorização de uso desse conteúdo... Evidentemente, depois da transcrição, eu vou passar pra tu aprovar, e aí tu pode, eventualmente, dar okay, ou pedir para retirar, alterar, sem problema nenhum. Também vou te mandar um documento pedindo alguns dados teus, tipo teu nome completo, data de nascimento, onde tu nasceu, onde tu mora no momento e algumas experiências profissionais que tu achar relevante, além da tua formação e uma minibio, porque a minibio que eu tenho de vocês é a do catálogo, mas já passou...

03:16

P/1 - É, exatamente. Imagino que vocês tenham muito mais coisas para colocar. Então, só pra te avisar que, depois dessa conversa, eu te mando [o e-mail] e peço que tu me mande esses documentos, e aí, quando eu terminar, porque na verdade eu estou já levantando a pessoa que eu vou contratar para fazer a transcrição, aí eu te passo pra aprovação, certo? Por e-mail mesmo.

03:35

P/2 - Certo, maravilha.

03:37

P/1 - Posso começar?

03:38

P/2 - Claro, com certeza, vamos lá.

03:40

P/1 - Certo, Nina. Eu vou na verdade te perguntar uma coisa que nos faz dar uns bons passos para trás, mas eu acho que são interessantes de saber para minha pesquisa, por exemplo: o que te levou a cursar o bacharelado em História da Arte?

03:57

P/2 - Nossa, essa é difícil. É uma excelente pergunta. Eu não sei se eu tenho uma resposta definitiva do porquê cursei bacharelado em História da Arte. Durante os primeiros dois anos da graduação, eu cursava dois cursos. Eu fazia História da Arte

na UFRGS [Universidade Federal do Rio Grande do Sul], em que conheci as minhas colegas de projeto, e eu também cursei Relações Internacionais numa outra faculdade aqui do sul, que é a Unisinos. Dentro de Relações Internacionais, eu ia muito pelo viés da cultura, né? Tem a parte política, econômica e cultural. E eu era muito ligada à área da cultura. Durante dois anos, eu tive as duas faculdades em paralelo, até que chegou um momento em que eu tive que decidir porque tinha necessidade de trabalhar, enfim, questões práticas da vida. Foi uma surpresa para todo mundo, inclusive para as minhas colegas, amigas, e também para todo o meu ciclo social, quando eu escolhi a História da Arte, porque não é um caminho que está posto, não é? Não me parece que a profissão do historiador da arte ou a atuação do historiador da arte, hoje, seja um caminho que está posto. É uma graduação que forma pesquisadores, entretanto, existem diversas outras formas de atuação e ainda é um mercado que está sendo desbravado.

05:05

P/2 - Eu acho que, tentando resumir, eu achava que era um curso... Não que eu não soubesse que eu queria fazer, mas eu achava que até para fazer qualquer coisa eu precisava ter uma série de instrumentos de pesquisa e de cultura geral, entender o mundo a partir de... Entender a história do mundo me parecia muito interessante. E também, claro, eu fazia RI [Relações Internacionais] então também tentava entender esses meandros políticos e econômicos que passam por tudo isso. Mas eu entendo que a História da Arte é uma maneira de tu estudar a história do mundo, a história da humanidade; nossa história, da nossa herança cultural, e não a partir do relato historiográfico escrito, mas sim a partir de um relato muito mais sensível que é o da produção cultural. Da nossa história enquanto humanidade.

05:47

P/2 - Então eu achava que desenvolver esses mecanismos de entender o mundo a partir desses relatos sensíveis e conseguir interpretar isso ia me dar uma carga de informação e também uma série de procedimentos técnicos em que eu poderia desenvolver qualquer outra coisa depois. É claro, não é como uma engenharia, mas assim, para o tipo de trabalho que eu pretendo desenvolver, eu achava que era o que poderia me dar essas ferramentas. Eu queria ter isso enquanto pessoa e para entender o mundo onde eu vivo e eu achava que era uma oportunidade incrível a

gente ter uma universidade pública ter esse curso, e assim eu descobri a História da Arte. A primeira vez que eu entrei na universidade foi quando eu comecei o curso já, então eu meio que me joguei nisso, mas eu acho que uma das escolhas mais acertadas da minha vida.

06:35

P/1 - Entendi. Interessante isso. Como são diferentes os relatos das pessoas, é muito interessante. A segunda pergunta que eu vou te fazer, aí, já começando a entrar no contexto. Você já tinha ou tem alguma proximidade ou familiaridade com temas vinculados às mulheres? Feminismo, gênero, produção de artistas mulheres? E em outras linguagens artísticas, como música, cinema, literatura, etc. desenvolvidos por mulheres? Tu já tinha proximidade com isso ou tem?

07:07

P/2 - Isso sempre foi um algo que pautou a minha pesquisa, né? Acho que, enquanto mulher, a gente começa a olhar, entender os apagamentos, as presenças... E também numa tentativa de projeção, entender quem está ocupando esses espaços. Então, em todas as pesquisas que eu desenvolvi, tanto na área da minha outra graduação quanto na História da Arte, isso era um fator importante de entender. Acho que no momento em que eu entrei na graduação - e, claro, o projeto se desenvolve depois - essa era uma pauta que estava surgindo com mais força, então a gente estava tendo a oportunidade de trazer essas questões e discutir elas teoricamente, e não mais... Não era simplesmente aquela sensação, que todas nós temos, de que existem apagamentos... Ou seja, o que a gente pode fazer de forma prática? Desde o começo da graduação, eu tive contato (aliás, até hoje tenho) com uma professora, a professora Daniela Kern, que pesquisa Arte e Feminismo. Ela foi extremamente importante nesse processo, porque ela é a pessoa que te coloca em contato... Desde o primeiro semestre. A primeira aula do primeiro semestre em História da Arte foi com essa professora, que tem uma pesquisa muito séria, então tudo o que ela vai relacionar, ela vai te dar a história. É história da cultura clássica, mas ela vai estar relacionando com temas contemporâneos, com autoras contemporâneas e para ela é muito importante a gente ler mulheres, né? Entender a produção de mulheres. Porque elas, sim, existiram. Então a presença dessa professora no meu processo de formação foi muito importante nesse sentido. Desde o começo da minha experiência acadêmica, na

minha jornada acadêmica, essa já foi uma questão colocada pelos professores que eu tive, principalmente por essa professora, que [esse assunto] entrou na minha pauta, e fazia sentido, fazia muito sentido para mim.

08:52

P/1 - Então tu te considera feminista?

08:55

P/2 - Sim.

08:57

P/1 - Certo. Porque isso poderia ter outras perspectivas como historiadora, né?

09:02

P/2 - Sim, claro.

09:04

P/1 - Bom, agora vou te perguntar: como tu conheceu as demais integrantes do grupo que compõem as Mulheres nos Acervos?

09:14

P/2 - Sabe que eu sempre quis que me fizessem essa pergunta, porque eu me considero a mais sortuda delas todas, a mais sortuda das Mulheres nos Acervos, porque eu sou a que tem uma relação mais próxima com todas elas individualmente. Então eu sou a que trabalhou com cada uma delas e desenvolveu com elas individualmente, para além do nosso grupo. A Cristina Barros entrou comigo na faculdade, nós duas entramos juntos no curso e nós somos melhores amigas desde então, ou seja, foi para além... Nós nos tornamos amigas, mas em função do trabalho. Nós temos uma visão de trabalho, de procedimento muito parecida. E nós sempre gostamos de desenvolver coisas juntas, tanto que a minha decisão de largar o curso de RI foi uma decisão que tomamos juntas, de que caminho tomar. Foi ela que me deu a força, no sentido de dizer "Vambora, vamos acreditar nos nossos projetos, que vai dar certo". A Mel Ferrari era uma lenda, né? A Mel Ferrari era assim: duas graduações, trabalhava no MARGS e a gente estava num outro momento de curso. E

Mel Ferrari, ela já estava se formando e era de uma das primeiras turmas do curso e tinha uma baita atuação profissional, tinha uma baita atuação enquanto curadora e nós fomos... Vou chegar no ponto aonde nós nos juntamos todas. Por último, Marina Roncatto era a bolsista da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, que é uma instituição extremamente importante para o curso de História da Arte - e pra Arte aqui no Rio Grande do Sul, que é a coleção de arte do Instituto de Artes da UFRGS, que é um dos acervos mais antigos, começou a se constituir em 1907... Não, 1910, dois anos após a criação do Instituto Livre de Belas Artes, e é um dos acervos mais ricos que nós temos aqui. É absurdamente incrível como uma universidade consegue ter determinadas obras à sua disposição.

11:02

P/2 - Estudar num curso de História da Arte que tem um acervo à disposição é um enorme privilégio, e é um acervo muito rico, que carece de muitas pesquisas, apesar das dificuldades infraestruturais. Uma característica incrível desse acervo é que ele é mantido por professores, né? Pela universidade, claro, mas o trabalho é realizado por professores que se propõem a serem coordenadores e não ganham nada a mais por isso, e dão realmente muito de si para que esse trabalho aconteça, e é mantido também por alunos que são bolsistas. Existe uma tradição na Pinacoteca que sempre tem um bolsista que fica lá muito tempo, ao longo de quase todo o curso, que é esse bolsista que quase vira um vice-coordenador do acervo, porque é quem lida com o dia a dia. E a Marina era essa pessoa há anos. Quando eu decidi largar o curso de RI, eu me aproximei do professor Paulo Gomes e comecei a assediá-lo [risos] para conseguir uma bolsa na Pinacoteca, porque eu queria muito trabalhar com acervo. Era o meu desejo dentro da área trabalhar com acervo, eu achava que era um nicho onde eu me encaixava, trabalho com isso até hoje, e queria ter essa experiência. Então era o meu jeito de... bom... eu tinha uma carreira no RI, e eu ia migrar pra História da Arte, e pensei: eu vou apostar as minhas fichas no ramo de acervo. Foi assim que eu entrei na Pinacoteca, fui colega da Marina. que foi a pessoa que me ensinou tudo... Tudo, não, né? Mas tudo que na época eu sabia sobre acervo. Foi ela que me treinou, a Marina foi super importante. Ela é extremamente técnica, cuidadosa, tem toda uma questão de procedimento. A Marina já tinha desenvolvido outros projetos sobre mulheres artistas na coleção. É uma pauta que a Marina, de todas nós... Eu acho que

essa pauta era mais forte dentro da pesquisa e do trabalho dela, sempre foi, e trabalhar com ela na Pinacoteca fez muita diferença.

12:46

P/2 - Mas a gente ainda estava se conhecendo. Nessa época, eu tinha recém entrado na Pinacoteca, quando a gente fez uma disciplina, que era Laboratório de Curadoria com a professora Ana Albani, e o trabalho final da disciplina era uma era realizar uma exposição com uma curadoria compartilhada e a Mel, por trabalhar no MARGS, já que tinha um espaço na agenda, ela podia tentar propor pro MARGS da gente fazer uma curadoria a partir do acervo da instituição. Nesse contexto, então, a turma se organizou em grupos de trabalho, enfim, nós não éramos necessariamente um grupo, nós quatro. Quando a gente começou... e assim, era uma turma grande, muitos homens na turma também, muitos egos envolvidos no processo. Mas quando a gente entrou na reserva técnica do museu - e isso é muito louco de contar, porque depois eu trabalhei anos na reserva técnica do museu, depois eu fui para o acervo do MARGS - a gente não chamou atenção. Uma obra em específico, que era da artista Zilda Zanella Marques, que era uma escultura que olhamos e falamos “nossa, nunca vimos isso!”. E ninguém tinha visto, e era uma turma. Era um grupo, mas nós quatro ficamos muito curiosas com a situação e perguntamos sobre, e ela nunca tinha sido exposta. E a gente não sabia quem era, perguntamos “quem é o autor? A qualidade técnica é interessante”... E aí soubemos que a obra era de uma artista mulher. Então pensamos, “nossa, e quantas artistas mulheres nós temos aqui nessa coleção? Quantas são expostas?”. E aí, pensando bem, no MARGS a gente tinha muito Iberê Camargo, Francisco Stockinger... Desculpa, meu gato tá fazendo uma bagunça ali atrás. Temos Vasco Prado, Danúbio Gonçalves... Esses estão sempre em pauta. Tem obras deles que eu acho que nunca nem saiu de exposição lá [risos]. É esse mesmo grupo de poucos homens. E então eles são as referências de arte, né? Alguns vão falar deles como os grandes artistas do Rio Grande do Sul.

14:38

P/1 - Aham, sim.

14:39

P/2 - Mas existe um sistema que reforça e fica constantemente avalizando esses nomes, inscrevendo eles novamente e novamente na história. Nós ficamos muito incomodadas com essa situação, e a partir dali começou todo esse processo. A gente se uniu enquanto grupo e começamos a pensar como a gente podia trazer isso a público. E foi um processo. Talvez elas lembrem mais desse passo a passo do que eu, mas eu lembro desse contato inicial, nessa disciplina. Eu lembro que tinham outras mulheres na turma, outras pesquisadoras que tinham outros temas de interesse também. Mas nós quatro olhamos para o assunto “acervo”, que era algo que nos interessava, e eu e a Marina já trabalhávamos em acervo, junto a essa questão das artistas mulheres: onde elas estão? E isso lembra aquela frase (que agora não vou me lembrar exatamente qual era), acho que é das Guerrilla Girls, que é: “vamos tirar as artistas mulheres do porão do museu”. Então, dentro daquela reserva técnica, foi muito essa sensação. Quantas mulheres estão nesse porão e a gente não sabe?

15:48

P/1 - Sim, entendi. Então daria para dizer, a partir dessa tua fala... porque minha próxima pergunta acho que talvez caminhe por aí. Em que momento ou contexto você identificou a relevância ou a possibilidade de criar um coletivo de pesquisa/curatorial voltado ao questionamento da visibilidade/invisibilidade de artistas “Mulheres nos Acervos” dos museus de arte em Porto Alegre? Tu acha que esse foi o start ou teve mais coisas?

16:19

P/2 - A gente estava muito brava. Eu acho que foi o estado, sabe? [risos] A gente estava muito brava com o que a gente ouvia, com que a gente estava recebendo. E como a gente estava entendendo... Acho que existem vários... Eu acho que para cada uma, foi um momento diferente, mas acho que existiu um momento de brabeza, sabe? Acho que “angry gets shit done”. E a gente entender que... A gente ouviu muitas coisas, né? Por exemplo, “sabe por que que as mulheres não são expostas? Porque elas não existiam nessa época”... E isso ou pior: “porque elas não eram boas”. A gente ouviu isso muitas vezes: “sabe porque que não tem artistas mulheres nessas coleções? Porque elas não são, não eram boas. O trabalho não era bom”. E a gente ouviu isso muito. E isso te dá uma gana de fazer a coisa. A gente ouviu isso muito, a gente ouviu isso dentro do Instituto de Artes [UFRGS], de professores. E essa ideia

de fazer o coletivo é porque nós todas temos uma perspectiva - acho que isso pauta o trabalho de cada uma até hoje - não se faz nada sozinho. Nós não acreditávamos... Eu, pelo menos, não vou falar por todo mundo... Mas acho que é uma ideia que as minhas colegas compartilham, não acreditávamos que na arte, na cultura, enfim, em qualquer coisa, quando tu quer promover uma mudança e devolver alguma coisa, não se faz nada sozinho. Não é um nome, não é uma questão "o meu nome, a minha curadoria". Não, não é sobre isso.

17:40

P/1 - Sim.

17:40

P/2 - É sobre como a gente articula diferentes potencialidades. Como a gente aproveita a Cris, que tem uma visão de educativo muito forte, que era do educativo; a Mel, que vinha de uma perspectiva de curadoria; a Marina e eu, que trabalhávamos com acervo; e eu principalmente (visto que trabalho até hoje) com bancos de dados. Eu gosto de dados, trabalho implementando bancos de dados até hoje nessas coleções. Ou seja, como a gente podia aproveitar essas diferentes potencialidades para desenvolver uma pesquisa séria, porque estamos olhando aí para museus de arte públicos. Se tratando de museu de arte público, essa informação deveria ser pública. Acho que, enfim, posso estar desviando um pouco, mas acho que ajuda a construir o meu pensamento. Até o que eu trabalho hoje é com publicização de acervos, então eu construo bancos de dados para publicizar acervos porque é algo que eu acredito. Como a gente pode ter essas coleções? Porque a pesquisa é fomentada, há possibilidades... e tu enriquece toda uma herança cultural de um lugar, de uma cidade, de um país a partir do momento que tu disponibiliza essas informações, então como a gente não sabe?

18:45

P/1 - Sim.

18:45

P/2 - Como a gente não sabe quem são essas mulheres? E por que que a gente escuta que elas não existem? Elas não estão lá. O que a gente queria, na verdade,

era desvelar algo que era uma sensação que todas nós tínhamos, pelas nossas experiências profissionais de trabalho e por estar dentro das instituições. Isso é importante, visto que todas nós estávamos inseridas nas instituições de alguma maneira, eu e Marina na Pinacoteca, Cris e Mel no MARGS, tínhamos essa relação. Isto é, a gente vivia a realidade das instituições, como a gente ainda tinha essa sensação de que as mulheres estão lá, mas não estão sendo mostradas, expostas? Que esse trabalho não está sendo ativado de alguma forma? Para a gente sair desse papo, deu uma sensação que todo mundo tem. Como é que a gente pode levar isso para um plano prático? E, a partir daí, pensar em gerar alguma coisa? Como é que a gente vai gerar uma mudança no achismo? A nossa ideia era muito sobre descobrir o que era a verdade sobre isso, já que é uma informação pública, porque são coleções públicas, então deveria ser público. Acho que veio daí, veio de ter ouvido muitas coisas que nos faziam duvidar, porque a gente conhecia uma realidade, tínhamos impressões. E também das várias portas na cara que a gente tomou e a gente começou a dizer “vamos discutir matematicamente, vamos levar isso para números”. Porque a gente qualifica o nosso argumento a partir disso.

20:01

P/1 - Entendi, entendi. Houveram outros projetos ou desdobramentos do “Mulheres nos Acervos” posteriormente à exposição que aconteceu no MARGS, do “Gostem ou não”?

20:13

P/2 - Tiveram sim. A gente abriu uma exposição e fez um projeto depois com o Sesc [Serviço Social do Comércio] para criar [inaudível - 20:19-20:20] virtual dessa exposição e fazer todo um projeto de acessibilidade também para essas obras. Não só pensando em acessibilizar a exposição, mas também em ter outros tipos de ferramentas de acessibilidade para as obras e para essas artistas. Nós depois fizemos a exposição “47%”, que foi um trabalho muito longo; “Artistas mulheres no acervo do MAC” [Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo], porque o MAC criou toda uma política a partir da pesquisa, desenvolveu, no período, toda uma política aquisitiva para tentar se tornar o acervo mais próximo a atingir a paridade de gênero dentro da sua coleção, e chegaram a 47%. E então foi um projeto que a gente desenvolveu durante bastante tempo e tiveram várias ativações, como ativações

digitais, entre outras. A gente fez algumas outras falas de divulgação de dados e compartilhamento de informação. Mais recentemente, há uns dois meses atrás, a gente deu um curso no MAM/RJ [Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro] sobre a exposição “Gostem ou não” e sobre as Mulheres nos Acervos, foi bem legal, sobre processos curatoriais e... Teve algum outro processo?

21:32

P/1 - Eu lembro de ter visto no site de vocês que também teve alguns projetos na época da pandemia. Não é? Eu só não sei se foi a produção dos vídeos, acho que foram as produções dos vídeos, esses projetos também.

21:45

P/2 - Isso. A gente fez um projeto com vídeos para falar de algumas artistas de acervos da prefeitura. Foi bem legal. Tentamos muito tempo conseguir um edital para produzir um grande catálogo com todas as informações, distribuir para as bibliotecas públicas que [inaudível - 22:01-22:02] do projeto, a gente queria finalizar ele fazendo um grande catálogo, porque a ideia do projeto sempre foi reunir essas informações, tornar elas públicas e a partir disso fomentar outras pesquisas, esse sempre foi a ideia. As exposições e as curadorias eram uma maneira de visibilizar e mostrar os dados de outra forma. Nunca foi um projeto sobre curadorias e fazer exposições, e sim sobre esse levantamento de dados. Mas a gente esbarrou numa questão muito séria, que é a questão financeira. O projeto foi todo feito com base... Foi um trabalho voluntário. Nós demos esse trabalho para as instituições, nós não ganhamos nenhum real em troca, a não ser um FAC [Fundo de Apoio à Cultura] que a gente gravou vídeos. E manter o site e atualizar o site... O site não está atualizado porque a gente pagava a hospedagem, a gente pagava o domínio, a gente pagava desenvolvedor, e chegou uma hora que ninguém mais conseguiu dar conta desse custo, né? Nunca recebemos nada pelo projeto e acho que isso foi o que fez, nesse momento, com que o projeto não tenha mais ações, a gente decidiu parar, porque acho que a gente conseguiu, de alguma maneira, visibilizar os dados e não tinha mais perna para tocar tudo isso.

23:12

P/1 - Sim, entendi. Essa é uma pergunta que está mais no final, mas eu já vou aproveitar o gancho: além do catálogo, vocês têm esses dados - e não só esses

dados, né? - em algum evento acadêmico, algum material? Fora o site e o Instagram de vocês?

23:29

P/2 - Temos, sim.

23:30

P/1 - Porque uma das coisas que eu cheguei a pedir para a Cris, mas a Cris, coitada, também estava concorrendo ao mestrado, né? Então acho que ela não pode me responder, mas eu perguntei porque ela disse que vocês tinham lançado alguns artigos em alguns eventos. E aí eu acabei também não procurando e fazendo outras partes do meu projeto ao invés de pedir. Então se tu tiver esses artigos, depois, quando eu te mandar o e-mail, Nina, eu vou pedir e lembrar você de, por gentileza, me enviar.

23:57

P/2 - E eu também posso compartilhar os dados atualizados das instituições até 2020, eu acho, 2021.

24:03

P/1 - Eu quero, se tu puder. Na verdade, o meu projeto está usando a exposição de vocês. Eu acabei nem apresentando, peço desculpa por isso, mas depois a gente conversa, se tu quiser. E é justamente pensar essa exposição como um marco interessante na perspectiva do momento em que ele está acontecendo, porque a gente teve outras duas iniciativas, disposições que abordavam mulheres no MARGS, na gestão do Gaudêncio Fidelis. Isso não vou entrar no mérito, né?

24:37

P/2 - Sim.

24:38

P/1 - Não é o momento para isso agora, mas eu quero dizer o seguinte: as iniciativas foram recentes, é isso que eu quero dizer. Diferente de como a abordagem aconteceu, de como a curadoria aconteceu. Enfim, é esse tipo de questão que eu estou

analisando da perspectiva institucional do museu; o museu, enquanto instituição, como ele está se colocando através do programa expositivo do MARGS.

24:59

P/2 - Perfeito.

24:59

P/1 - Entende? Por isso que a pesquisa de vocês acaba sendo meu estudo de caso, por ter sido a última, nesse sentido, e que foi realmente embasada, foi uma pesquisa profunda de acervo. Inclusive, o segundo núcleo da exposição, vamos dizer assim, a segunda parte da exposição apresenta os dados, não é mesmo? Então isso é muito forte. Eu lembro que eu vi as outras, pelo menos a do Gaudêncio que ele foi curador, a da Ana Zavadil, "Útero, Museu e Domesticidade", eu não lembro dela, eu não vi essa exposição, mas eu lembro da outra. Eu lembro de ter visitado porque eu trabalhava no Santander [Farol Santander Porto Alegre, antigamente chamado de Santander Cultural], do lado. Então no horário do almoço, como se não estivesse satisfeita de ver tanta exposição, eu ia lá para ver mais exposição [risos]. Mas enfim, vamos focar. Com relação ao Mulheres nos Acervos, tu gostaria de comentar mais alguma coisa? Ou, de repente, tu esperas pra ver as outras perguntas pra ir falando? O que que tu gostaria?

25:50

P/2 - Acho que algo legal é como foi essa abordagem, como a gente conseguiu. Porque existia... A gente tinha a penetração em algumas instituições, por trabalhar nelas, mas foi um trabalho do tipo: montar um projeto e explicar por que o que a gente estava propondo era relevante e bater na porta das instituições com uma apresentação PowerPoint embaixo do braço e apresentar. Acho que seria uma coisa material legal também te mandar esse PowerPoint.

26:15

P/1 - Ah, se tu tiver, te agradeço também, porque eu posso botar como anexo no projeto.

26:19

P/2 - A gente tem vários, na verdade, vários materiais que eu posso mandar pra você dar uma analisada, Power Points e apresentações. Mas nesse início, precisávamos que as instituições abrissem as portas para a gente e compartilhassem seus dados, sendo que são dados sensíveis. Eu trabalho com acervo até hoje, a gente sabe que qualquer dado é protegido por lei de proteção de dados, ou seja, como é que a gente vai chegar lá? E como convencer eles de que essa pauta é importante agora? Então a gente articulou isso com outras iniciativas, como o ano das mulheres pelo MASP; tinha também a Bienal do Mercosul que ia acontecer aqui e era sobre as mulheres, que não aconteceu em função da pandemia. Quer dizer, aconteceu, mas on-line. Ou seja, mostrar como essa pauta era importante e a gente trazia essa ideia para os museus, de: “Olha, é uma oportunidade para vocês se inserirem nessa discussão, e a contrapartida que a gente vai trazer é que vamos analisar todos os dados de vocês, vamos usá-los para uma pesquisa, e como contrapartida, vocês vão receber uma análise do acervo de vocês, que vocês não têm”. Então era uma troca, e é muito importante que fique claro que as instituições abraçaram a nossa proposta, mesmo que isso pudesse expor lacunas e questões, era algo passível de crítica. Porém as instituições super nos abraçaram.

27:34

P/2 - E acho que eu já tinha comentado, mas essas potencialidades diferentes que cada uma de nós tem uma área de atuação diferente, e isso era importante, porque fazer projetos, fazer curadoria compartilhada é uma coisa bastante complexa. Fazer pesquisa compartilhada é bastante complexo e analisar dados, caminhões e caminhões de dados... Então o projeto foi um ano, o primeiro ano de projeto foi a gente trabalhando com planilhas, dentro de casa, trancadas, então foi bastante assim. Nossa convivência foi muito intensa. E quando as pessoas viam o projeto na rua, falavam assim: “ah, as exposições de vocês...” Mas não, não é. As exposições são a ponta de um iceberg que vem de uma base. A gente dissecou acervos, né? A gente dissecou esses acervos bastante. Isso me orgulha muito, assim, essa parte do trabalho que é uma parte que às vezes ganha menos visibilidade do que a exposição em si. Mas não era, nunca foi sobre a exposição.

28:33

P/1 - É comum quando as pessoas não são do meio, elas olharem só o resultado e não olharem os processos. Eu entendo o teu trabalho, e acho fantástico o trabalho que vocês fizeram, como diria aqui em Brasília, é “cabuloso”. Eu acho incrível. Eu sou fã de banco de dados também, eu sou fã. Eu sou museóloga, né? Sim, eu sou museóloga.

28:55

P/2 - Ah, tu é museóloga? Eu tô trabalhando com Tainacan, até hoje. Estou indo pro México agora com o Dalton. Tu conhece o Dalton?

29:00

P/1 - Qual Dalton? Eu sou péssima com nomes.

29:02

P/2 - Dalton Martins, é quem criou o Tainacan.

29:05

P/1 - Ah, tá!

29:06

P/2 - Sim, a gente está indo agora divulgar também. Então eu estou só nessas, assim. Seguindo Mulheres nos Acervos, só que agora eu faço para outros acervos e não só olhando pra esse [inaudível - 29:13-29:14] que foi a gênese de tudo.

29:15

P/1 - Sim! Inclusive, em parte da minha pesquisa inteira eu estou usando o Tainacan do MARGS, tipo assim, levantamento de exposições... É, exatamente, tá o teu nome lá. [risos] Inclusive é um sonho do nosso museu, daqui. O nosso museu não é de arte... Mas depois eu te explico, a gente troca figurinha. E eu te entendo, todo o meu levantamento está lá, baixar os materiais, tá tudo lá, entendeu? O que facilitou muito a minha vida como pesquisadora, que é o sonho de todo pesquisador.

29:41

P/2 - Era o meu sonho quando a gente propôs isso.

29:43

P/1 - Então você realizou seu sonho! Nina, deu muito certo. Tipo assim, vindo de uma pessoa de fora. Olha, obrigada por esse sonho.

29:53

P/2 - Tu acredita que o projeto era só para digitalizar? Não era para publicizar, e eu entrei lá como estagiária e propus. Eu falei: “eu faço um banco de dados pra vocês, a gente publiciza tudo”. Aí ele falou “mas a verba é mesma”. E eu disse: “tu me dá um ano?”. E então me colocaram de coordenadora, chamei a equipe, a gente fez o Tainacan e não era pra ser, o projeto era só digitalizar, e o lance todo virou a publicização dos dados, porque é museu público, a informação tem que ser pública. Isso alimenta as pesquisas, né, pô.

30:19

P/1 - Eu morando em Brasília, eu estaria em desespero. Na verdade, não é desespero, dependeria da equipe do museu que, provavelmente, assim como a nossa, é uma equipe pequena; teria milhões de outras coisas para fazer e talvez para levantar os dados, levaria um tempo para conseguirem me passar as informações, um tempo que não necessariamente eu tenho.

30:37

P/2 - E se conseguisse, né? Porque se a coisa não está... Se não tem metadados, tu não consegue ter nunca um volume preciso. Não consegue processar a informação. Tem que ter método, né? Tem que ter um método para fazer essa pesquisa. Total.

30:50

P/1 - Sim, nossa. Obrigada, Nina, o seu sonho ajudou outras pessoas. Nina, segunda rodada de perguntas, então. Aí, são perguntas mais sobre a exposição, como eu falei no início. Qual a metodologia de pesquisa utilizada pelo “Mulheres nos Acervos” para realizar a pesquisa no MARGS, no acervo do MARGS?

31:13

P/2 - A pesquisa, que envolve a curadoria ou não?

31:16

P/1 - Se tu quiser falar das duas, ou a que te interessar mais, seria interessante das duas. Como foi a pesquisa no acervo, né? E depois eu até pergunto como foi o processo curatorial. Vamos ficar então, primeiro, no acervo.

31:30

P/2 - Nos dados do acervo, usamos a mesma metodologia que a gente usava, que é o nosso capital, né? A gente não compartilha essas planilhas, porque era a parte intelectual do projeto. A gente tinha construído uma série de metadados para classificar esses acervos, então a gente tava olhando pra questões... a gente olhava pra gênero, pra geração, pra tipos de mídia que as artistas usavam, pra aquisição das obras no museu, pra questões de gênero e raça, também, dentro dessa perspectiva, então a gente construía um banco de dados, em tabela, e pegava todas as informações do acervo e encaixava dentro, construía esse banco de dados para, a partir disso, gerar os relatórios sobre as [inaudível - 32:19], existia todo um trabalho de adequar esse tratamento de dados. A gente tratava os dados deles com base nesses metadados que nos interessava coletar pra gente ter uma visão geral. Isso a gente não fazia só para artistas mulheres, a gente fazia para todo o acervo, para a gente conseguir fazer esse comparativo, esse cruzamento entre técnica e gênero; entre geração, que é uma pesquisa muito interessante para entender. Porque nos interessava também entender os "gaps". Onde estão as lacunas desse acervo? Então as mulheres são super bem representadas no acervo do MARGS a partir da década de 80, na década de 80 a gente vai ter muitos artistas. Agora, o que que aconteceu se a gente tem uma artista de, sei lá, 1910, da década de 10, quem estaria ali? Esses eram dados importantes para nós.

33:06

P/1 - Aham.

33:08

P/2 - Sobre as exposições, a gente tinha essa estrutura e aplicamos para todos os acervos igualmente para conseguir fazer a pesquisa andar. Depois, quando a gente seguir conversando, eu vou te compartilhar umas apresentações onde a gente

[inaudível - 33:21 - 33:23] esse processo de análise de dados também, que a gente tem esquematizado. Sobre a pesquisa curatorial, em todas as exposições do Mulheres nos Acervos, a gente entende cada um como um projeto único, né? As exposições são uma maneira de divulgar os dados que a gente tinha coletado e eles estão funcionando sempre uns em relação aos outros, para a gente entender. Então a exposição “Gostem ou não” é a terceira exposição. Em cada uma delas, a gente respondeu alguma das perguntas ou das afirmações que nos foram feitas, do tipo: “As mulheres não existiam, elas não estavam lá, o trabalho era ruim”... Enfim. Então, cada exposição se propunha a responder a uma dessas questões. A nossa primeira exposição, na Pinacoteca Aldo Locatelli, era uma exposição muito mais técnica, em que queríamos mostrar que sim, as mulheres estavam em diferentes décadas e os trabalhos eram bons. Era essa a nossa maior preocupação. [inaudível - 34:18] Era dividida por núcleos, em que a gente identificou, dentro daquele acervo diverso, a gente conseguiu fazer núcleos curatoriais dentro do espaço expositivo. Só um segundo que eu preciso abrir pra madame.

34:32

P/1 - Claro.

34:37

P/2 - Tinha esses núcleos e era a primeira exposição, a gente era muito mais tímida e muito mais pesquisadora, então a gente referenciava, todo núcleo acompanhava um verbete, tinha uma referência. Linda Nochlin, Anna Cauquelin...

34:50

P/1 - Griselda Pollock... Sim, entendi.

34:53

P/2 - Isso, então a gente tinha na parede explicando o núcleo e as referências: “para saber mais, leia”. Era muito mais técnica. A segunda exposição foi na Pinacoteca Ruben Berta e é um acervo fechado, é o menor acervo, era o que tinha maior disparidade de gênero. A nossa proposta foi: “Vamos expor todas, porque a gente consegue fazer todas caberem em uma única sala. Todas as obras, de todas as mulheres dessa coleção poderão ser expostas nessa sala”. Tinha muito desse

impacto. A gente falou muito de ausências até aí. E então chegamos no MARGS. Entendemos, depois... Uma das nossas grandes referências para essa pesquisa é a Ana Paula Simioni, né? Maravilhosa. E nós fomos a um evento, “Arte além da arte”, foi o 2º Simpósio de Relações Sistêmicas da Arte, que foi em São Paulo, acho que em 2018-19, não me lembro agora. E nós assistimos uma fala da Simioni. O nosso grupo se intitulava, o nosso grupo do WhatsApp era “Seguidoras de Simioni”, porque a gente era muito fã dela. [risos]

35:50

P/1 - Adorei.

35:52

P/2 - E aí as “Seguidoras de Simioni” estavam na primeira fila, babando por Simioni, e ela fez uma fala incrível sobre a necessidade, também, na pesquisa dela, de parar de pesquisar as ausências, mas tentar entender as presenças. E aquilo nos impactou profundamente. Então, quando a gente voltou pra fazer “Gostem ou não”, a gente queria parar um pouco de falar...

36:12

P/1 - Das ausências?

36:14

P/2 - Das ausências, das artistas que não estão lá. Mas assim, quem são essas que se colocaram? Que estavam, que se inseriram? Que se autolegitimaram? Quais foram as estratégias que elas usaram para se inserir nesse sistema? E conseguiram diferentes períodos, né? Então a gente vai pegar... É uma exposição que vai ter menos obras, mas todas as obras vão ter uma importância histórica para o museu, para a história do acervo do museu ou para a história daquela artista, e são todas artistas que são consideradas, que foram legitimadas por esse sistema e que inscreveram o seu nome de alguma forma. Tentamos olhar a partir disso, esse foi o recorte curatorial da “Gostem ou não”.

36:52

P/1 - Entendi. Então, na verdade, isso impactou, como tu falou... Só porque eu tenho mais duas perguntas, mas tu acabou já respondendo, mas só pra gente frisar... Essas escolhas dessas artistas, bem como das suas obras, se deram por causa dessa importância para o MARGS, para a carreira delas... E qual foi a última que tu falou?

37:12

P/2 - E para o sistema, eu acho.

37:13

P/1 - Pro sistema, entendi. Pela legitimação delas no sistema.

37:17

P/2 - Porque são artistas que são... A gente não está falando daquelas que foram apagadas, mas sim daquelas que inscreveram seu nome dentro do sistema da Arte do Rio Grande do Sul. Algumas pra além dele, inclusive. Então a gente queria olhar para as presenças, para aquelas que estiveram e desenvolveram esse trabalho.

37:35

P/1 - Uma das perguntas, no caso, seria sobre o processo: como se dava o processo curatorial entre vocês quatro? Como funcionava? Vocês se dividiam? Porque tu já falou bastante do quanto vocês têm frentes diferentes, mas que também se complementam muito bem.

37:57

P/2 - Uma coisa incrível do “Mulheres nos Acervos” é que a nossa ideia era fazer um trabalho horizontal. A gente tinha aptidões diferentes que se complementavam, mas nunca existia uma hierarquia. Nunca foi. Todas as escolhas foram feitas pelas quatro, né? Em comum acordo, através de muita discussão, mas como era um trabalho... Já me perguntaram assim: “Ah, como foi fazer curadoria?”, e, para nós, a curadoria era um desdobramento da pesquisa. Então a pesquisa indicava muito o caminho, e como era uma pesquisa compartilhada, a gente chegava, compartilhava as referências, estudava juntas, e chegava nas mesmas conclusões. Foi tudo um consenso, foi tudo através de consenso, porque a pesquisa indicava os caminhos. A partir dos dados que a gente coletava do acervo, da história do MARGS... Esses nomes brilhavam, esses

trabalhos surgiam. Foi bastante desafiador, porque alguns trabalhos dessa exposição, o trabalho da Marina Camargo, por exemplo, era só de projeto, ele não existia fisicamente, nunca tinha sido realizado e nós levantamos verba para que o trabalho fosse realizado, então existia essa vontade de deixar um legado para o museu. Nossa, a gente está realizando uma obra de uma artista mulher, que só existia enquanto projeto. E o trabalho da Regina Silveira, acho que foi o projeto de pós-graduação dela, não sei se foi o Doutorado ou o Mestrado, que foi um trabalho exposto... Era o trabalho dela, né? A Regina Silveira é super importante, e não era exposto desde que foi doado para o museu, na década de 80\ . Ou seja, era um trabalho dos mais importantes da carreira da Regina Silveira, que estava na reserva técnica do museu desde então, e não era mostrado. E a gente tinha essa vontade. Assim, claro que alguns não entraram, coisas que a gente queria expor, né? Tudo é recorte. Mas todas as artistas que a gente queria que tivessem sido representadas, acho que a gente conseguiu de uma certa forma, mas sempre existiu essa... esse... vou dizer esse ranço que a gente tinha, mas assim, vontade de “vamos, vamos fazer acontecer”. A gente era muito chata, de brigar, de incomodar, falar que a obra tem que sair, e o setor de acervo não querer liberar, e não, a obra tem que sair... Então existia essa pegada muito ativa...

40:13

P/1 - Militante, quase.

40:15

P/2 - Militante, isso.

40:16

P/1 - Entendi. Interessante isso. Uma das perguntas que eu faço mais adiante, mas vamos deixar para mais adiante, é justamente essa relação. Como foi essa relação entre vocês e o MARGS, porque esse tipo de coisa eu imagino que possa ter acontecido às vezes. Mas vamos em frente, está muito bom, mais adiante a gente fala. Agora vou te fazer umas perguntas um pouco mais diretas com relação ao acervo. Quem idealizou e produziu a identidade visual da exposição? Como foi?

40:48

P/2 - A identidade visual da exposição foi produzida em conjunto com o núcleo de design do MARGS, o núcleo de comunicação. Mas todo o processo foi desenvolvido em conjunto. Guerrilla Girls é uma referência para nós, evidentemente. A gente gostava muito dessa coisa bem panfletária, bem banner, né? E também foi um processo de adaptação, porque várias coisas que a gente queria realizar.... A nossa ideia era que de que todos os dados... A gente queria lambes enormes nas paredes, com todos os dados. Isso já não foi possível realizar, por questões de conflito com museu, por questão de parede, conservação, como é que pinta depois que organiza? Então a gente teve que adaptar várias coisas, mas nosso [inaudível - 41:27- 41:28] inicialmente. A identidade visual foi toda produzida em conjunto e com uma preocupação que sempre foi muito grande para nós de como divulgar os dados, as planilhas, os gráficos que a gente estava produzindo. E foi produzido em conjunto, não [atropelou? - 41:48]

41:49

P/1 - Entendi. No caso, a expografia... Pode ir, se tu precisar fazer alguma coisa, claro, eu espero.

41:53

P/2 - Só um segundinho.

41:56

P/1 - Claro, claro, eu espero. Tá, desculpa. E a expografia? Quem realizou, quem elaborou a expografia e quem realizou a montagem?

42:09

P/2 - A montagem foi realizada pelas equipes terceirizadas do MARGS. É o protocolo deles, enfim, o protocolo com acervo, claro, é o acervo da instituição, eles têm uma série de questões técnicas. Mas a expografia foi toda pensada pela gente, em conjunto, da mesma maneira que o processo curatorial, também pensando que era uma narrativa, né A exposição funcionava como uma narrativa, então a gente começava, na parede do fundo, com o texto; e aí a gente vai para as primeiras obras adquiridas; [inaudível - 42:41 - 42:42] a primeira obra de mulher a entrar no acervo do museu; a Regina Silveira na parede grande. Tinha uma ideia de botar uma cronologia,

na primeira sala, claro, ficou a parte mais histórica; a segunda sala com os dados, a vitrine documental e a parte mais contemporânea, das artistas mais contemporâneas. Mas existia sempre essa preocupação, tinha uma questão, de, por exemplo, tinha uma obra que tinha, sei lá, 36, 30 metros... Aí é preciso achar a maior parede para ela. E tinha essa preocupação, como embasar a pesquisa e os dados, por isso a expografia foi toda pensada em conjunto, sempre foi, pra nós todas. Apesar da gente se estapear um pouco no processo, dava sempre certo, sempre funcionou. [risos]

43:21

P/1 - Normalíssimo, normalíssimo. E quem elaborou o catálogo e fez essa editoração?

43:29

P/2 - Ah, a editoração do catálogo. Então, isso é ótimo, porque depois do “Gostem ou não”, passou um tempo. A Cris tava trabalhando no setor de curadoria do MARGs, depois ela saiu. Eu entrei para trabalhar no setor de acervo do MARGs. É muito legal, porque estávamos trazendo críticas e depois fomos cooptadas para dentro, para tentar promover mudanças de dentro. E o catálogo da “Gostem ou não” foi produzido dentro de uma política editorial do MARGs de produzir uma série de catálogos, o que é uma política que saiu há poucos anos, ano passado foi o lançamento desses catálogos. E a Cris já estava trabalhando no MARGs, dentro desse setor, então a Cris e a equipe dela atuaram no desenvolvimento do catálogo. Mas todos os conteúdos do catálogo passaram por todas nós. A gente aprovou boneca, mexeu em toda a estrutura dele. Então nós, enquanto grupo, fizemos a parte de conteúdo dele, pensando em tudo... E claro, muito importante falar - não sei se eu falei antes, mas vou falar aqui porque talvez a gente não ache oportunidade depois - que foi um trabalho muito legal que a gente desenvolveu nessa exposição junto com a equipe educativa do MARGs. A gente acredita que todos os educativos potencializaram muito nosso trabalho e a gente sempre teve essa preocupação, porque entendemos que o educativo é a ponta de lança ali dos museus, é o que consegue fazer essas ativações, levar as pesquisas às pessoas, né? Levar a exposição às pessoas.

44:57

P/1 - E bem ou mal, é o que as pessoas vêem. Elas não entendem como um museu, elas não pensam que... É um museu.

45:04

P/2 - É um museu, e é quem está lá para receber elas. Então o educativo do MARGS desenvolveu com a gente uma pesquisa, para essa exposição, de produzir os verbetes das artistas. Então foi todo um trabalho em conjunto que a gente fez com o educativo, e todos esses verbetes que estão no catálogo da “Gostem ou não”, das artistas, foram produzidos conjuntamente por nós e pela equipe educativa. Ou seja, conseguimos envolver, no processo da “Gostem ou não”, todas as equipes do museu, porque para nós era importante que fosse um... Nossos projetos não podiam ser uns alienígenas, né? A gente nunca gostou que fosse um alienígena que para no museu e desce. Mas, sim, que a gente pudesse envolver as pessoas, envolver as equipes que fazem o dia a dia do museu dentro do que a gente estava tentando levar. E tivemos uma receptividade ótima. O núcleo educativo era coordenado pela Carla Batista na época, e eles ajudaram a desenvolver esse material. Então foi mais um trabalho. As fotos do catálogo foram um serviço contratado pela gente, então todos os registros das exposições “Mulheres nos acertos” foi contratado, e a gente conseguiu tratar esse material, os gráficos também, então a gente teve a parceria com as equipes do museu, para desenvolver tanto a montagem da exposição quanto os conteúdos do catálogo, quanto a diagramação; e em parceria com a equipe do projeto. Não terceirizamos nada, a gente fez em conjunto, porque partia também da nossa ideia de trabalho horizontal, né? Porque o trabalho sempre foi assim. Cortou o teu áudio.

46:23

P/1 - Me desculpa, é que como às vezes dá uns ruídos, eu desligo o microfone. Perdão. Então, no que tange essa realização e produção da exposição como um todo, vamos dizer assim, catálogo, exposição, montagem, houve equilíbrio de gênero na equipe? Na equipe de trabalho?

46:40

P/2 - Sim, sim. A equipe do educativo... Esse é um dado mais interessante do MARGS, né? As equipes do MARGS, apesar dos cargos de direção serem ocupados historicamente por homens, e só ter tido três mulheres na história do MARGS nesses cargos, sendo que um foi gestão compartilhada, as equipes eram compostas majoritariamente por mulheres, e isso era um dos gráficos que estava na parede. As

equipes do MARGS eram, em sua maioria, mulheres. Nós éramos equipes do MARGS também, envolvido [até antes da gente começar? - 47:05 - 47:07] e a gente via que os cargos de direção eram sempre de homens, sempre, historicamente, de homens. Mas a gente teve a equipe de montagem, não, porque a equipe de montagem é terceirizada e é contratado pelo museu.

47:17

P/1 - Sim, ela é fixa, praticamente, né?

47:20

P/2 - Ela é fixa, não é uma coisa que tinha a gerência sobre nós, mas nas equipes que atuaram com a gente na produção de verbetes, na produção do material gráfico, sim, existiu.

47:29

P/1 - Que bom. Que bom.

47:30

P/2 - Eu nunca quantifiquei, mas...

47:33

P/1 - Sim. É que é uma questão, também, de... Às vezes a gente deseja, mas aí é o contrato da instituição, às vezes é o parceiro que eventualmente entra e não tem, às vezes a gente não tem como, enquanto uma pessoa que está propondo um projeto para essa instituição, porque tem as realidades da instituição também, de prestadores de serviço.

47:53

P/2 - E existiu, mas foi assim... Escolhas nossas, com as pessoas que vem trabalhar. Nós, por princípio, gostamos de trabalhar com mulheres, então a gente sempre...

48:04

P/1 - É, eu sou do mesmo princípio.

48:06

P/2 - A gente agregava na equipe, né? Tanto que o título da exposição, “Gostem ou não”, vem de uma matéria de jornal que era uma entrevista da [Alice Brigman? - 48:11] que foi um recorte, achado, localizado pela Clarice Sena, que era estagiária do núcleo de documentação. Então as nossas parceiras... Tudo foi construído a muitas mãos, né? A gente teve várias parceiras.

48:24

P/1 - Aquele módulo expositivo com as matérias de jornal... Eu lembro que eram recortes de jornal, se eu não me engano, porque eu vi essa exposição também, mas eu não lembro agora. O que era essa exposição? Eram matérias de jornais? Eram documentos? O que tinha lá?

48:40

P/2 - Eram documentos, muitos... Dentro do MARGS tem essa coleção, que são dossiês de artistas, e tem diversos materiais, né? São verdadeiros... São uns “baita” dossiês. Um “baita” material sobre diversos artistas que estão representados no acervo e alguns até que não estão. Tinha, por exemplo, o diploma da Alice [Brigman? - 49:03], que foi uma das uma das artistas da exposição. A gente tinha o crachá de funcionária da Cristina Balbão, que era uma das artistas e era a primeira mulher a entrar na equipe do MARGS. Eram documentos, não eram só recortes, tinha documentos históricos da carreira dessas artistas que a gente conseguiu mostrar pra vocês.

49:25

P/1 - Entendi. Que estavam no acervo documental do MARGS, que eram sobre essas artistas e que vocês colocaram lá. Porque realmente eu não consigo me lembrar, normalmente...

49:34

P/2 - A gente tem, eu tenho uma relação disso.

49:36

P/2 - Ah, se tu puder me dar a relação também, eu vou anotar também. [risos]

49:40

P/2 - Tem as apresentações todas, em que a gente explica todo o projeto, a apresentação da “Gostem ou não”, tem o material do Sesc e tem também esse...

49:52

P/1 - É, eu tentei, eu vi no site de vocês, eu tentei entrar na exposição, mas ela não está mais à disposição... Mas eu acho que é porque foi para o Sesc, e aí o Sesc talvez não esteja mais hospedando, é isso que acontece. Apresentações, artigos dos eventos. E aí, uma das coisas que tu pincelou, mas para perguntar: houve então algum envolvimento do MARGS no processo curatorial dessa exposição? Se sim, qual? Mas é a minha pergunta, talvez tu já respondeu que teve essas vocês chamaram para o processo, você chamaram o educativo, vocês contaram com a ajuda dos setores. Assim, o que eu estou falando, de repente, o que eu quero saber é se existiu uma relação mais incisiva, do tipo: “Gente, esse recorte, não. Isso, assim, não”. Houve isso? Entende a minha pergunta? Me fiz clara pra ti?

50:48

P/2 - Sim, sim. Eu vou ser bem sincera contigo, porque essa era a ideia do projeto o tempo todo. Eu ainda trabalho vinculada ao MARGS, então entendo que isso pode até... A proposta inicial, quando a gente conseguiu aprovar a ideia da exposição, era a gente usar as pinacotecas, os espaços das pinacotecas. Era o espaço mais nobre e o maior espaço do museu. O que tinha nos permitido ter uma ideia inicial em que íamos trazer coisas muito incríveis, e maiores, ampliar esse recorte. Tinham alguns trabalhos da Magliani, que nunca tinham sido expostos, que a gente queria levar e só poderiam ser expostos nas pinacotecas. No meio desse processo, a gente recebe um retorno da direção do museu dizendo que a exposição ia ter que subir pro segundo andar, porque existiu uma mudança de agenda e, em paralelo à nossa exposição, teve uma grande exposição, que foi muito importante para essa gestão do MARGS, que foi a exposição do Túlio Pinto, que é um artista homem, e que ocupou esse espaço.

51:41

P/1 - Nas pinacotecas?

51:42

P/2 - Nas pinacotecas. Isso nunca foi... Mas a ideia inicial, nas primeiras conversas, existia uma ideia de ocupar esse espaço e depois, por uma questão de agenda, enfim, né, de questões do museu, a exposição subiu pro segundo andar, para as salas de cima. Então existiu uma... A gente precisou recortar, talvez as escolhas de obras, não as artistas representadas necessariamente, mas as obras que a gente estava escolhendo para representar elas para se adequar ao espaço. Então, em termos de dizer: "Ah, essas obras aqui, não dá", eu acho que não. Acho que o MARGS foi muito aberto nesse sentido. A única questão, acho, é que coisas não foram expostas por uma questão de espaço, esse espaço que a gente gostaria de ter exposto, porque a ideia inicial era expor nas pinacotecas.

52:27

P/1 - Entendi, entendi. Basicamente, então foi uma questão de espaço mesmo, de agenda, enfim, uma realidade institucional.

52:35

P/2 - Uma coisa legal é que no texto deles, a gente tinha dois textos, né? Tinha o nosso texto, que eles nos deixaram escrever como a gente quisesse, não teve nenhuma interferência. E existia um texto da direção que era um texto nos respondendo, respondendo a essas questões que a gente levantava. Então isso foi bem legal, no sentido de: "Bom, a gente não vai tentar unificar um discurso. Vocês falam os resultados das pesquisas de vocês, e a gente vai fazer o nosso texto institucional". Eu acho que isso funciona muito, funcionou muito, porque é uma instituição. Assim, hoje, falando do outro lado da instituição, é uma maneira de conseguir trazer o melhor dos mundos, de abrir esse espaço, claro.

53:11

P/1 - Dos dois mundos, né? Das duas realidades, sim. E como a exposição foi realizada financeiramente? Houve patrocínio? Para a exposição? Porque tu comentou que o trabalho de vocês foi gratuito e vocês fizeram voluntariamente todas as pesquisas, inclusive não só a do MARGS, como a das pinacotecas, da prefeitura e do MAC. E como foi no MARGS?

53:34

P/2 - Teve o que o museu não arcou, porque, né? Montagem e várias coisas que vêm desse... Claro, é o praxe dos museus, tu quer realizar uma exposição, a instituição quer realizar, e ela faz esse investimento, pelo menos é como deveria ser. Mas em termos de... Não, não existiu nenhum financiamento [sério? - 53:54]. A gente realizou só a obra da Marina Camargo, que era uma obra que só existia em projeto, e a gente conseguiu um patrocínio para isso. Mas foram patrocínios privados, do tipo pessoas que nos conheciam e acreditavam no nosso projeto, e a gente meio que batendo nas portas, dizendo: “nossa, sabe, teria como investir nisso?”. A gente teve também um patrocínio legal, que também foi um patrocínio privado, no sentido de pessoas que acreditavam no projeto, pra gente fazer o coquetel de abertura. Mas também foi assim, não foi um patrocínio oficial, foram parceiros que deram uma verba e a gente também financiou a parte de registro de toda a exposição. Aí foi a gente mesmo que desembolsou.

54:29

P/1 - Entendi, entendi. Tu gostaria de fazer mais algum comentário com relação à exposição “Gostem ou não”?

54:37

P/2 - Não, depois vou te mandar outros materiais, mas acho que é isso.

54:43

P/1 - A gente já está se aproximando do fim, tá? Para você poder descansar. [risos] Agora, a terceira rodada, no caso, são perguntas mais em relação ao “Mulheres nos Acervos” e ao MARGS. Como se deu essa relação? Acho que também você já respondeu, mas só para gente deixar pontuado. Como surgiu a ideia das “Mulheres nos Acervos” pesquisarem o acervo do MARGS? Era o MARGS, era o conjunto, eram todos os museus de arte? Como foi?

55:15

P/2 - Eram todos os museus públicos da cidade, então, o MARGS estava entre eles. É o maior museu do estado, tem um acervo na maior extensão e também tem a maior

quantidade de artistas. Era inevitável passar por ele. Mas o recorte eram todos os museus públicos.

55:36

P/1 - É, tu também já comentou isso aqui, mas eu vou perguntar, caso tu queira complementar. Como foi a recepção do MARGS ao projeto Mulheres nos Acervos?

55:45

P/2 - Isso foi uma questão que com o MARGS, assim como com as outras instituições, foi muito legal. O museu abriu as portas pro projeto, e teve essa vontade política de olhar para o seu acervo porque entendia também que existia uma contrapartida ali muito rica, que era ter a noção... Porque só conseguimos mudar uma realidade a partir do momento em que entendemos quais são os problemas que temos nela. Então, esse levantamento de dados é e foi muito útil. Também por conseguir pensar as presenças e as ausências dentro dessas coleções, é um diagnóstico. E o MARGS abriu as portas, colocou as equipes à nossa disposição e foi muito receptivo nesse sentido. Acho que também por entenderem que a gente estava vivendo um momento, nessa época, em que tinham outras iniciativas pipocando, e que era como colocar o MARGS em relação ao que estava se propondo em São Paulo sobre artistas mulheres, na Bienal do Mercosul, que ia ser sobre feminismos. Acho que tinha a ver com entender esse momento e que isso poderia ter uma contrapartida para o museu, num sentido técnico muito interessante.

57:06

P/1 - Entendi. Então daria para dizer que a recepção de vocês, pesquisadoras, pela equipe, foi nesse mesmo sentido? Como foi?

57:14

P/2 - Aí é um ponto interessante, porque nós éramos jogadoras duplas nesse meio, né? Nós éramos equipes do museu, então a gente estava dentro das instituições, a Mel e a Cris já estavam trabalhando no MARGS nessa época, e quando conseguimos, já estávamos dentro. Quando a gente propôs, a Mel já estava lá, só que a gente propôs para todos, assim, foi um processo. Mas estando dentro, de alguma forma, a gente também era equipe, então conseguimos articular internamente de maneira

muito forte, a gente conseguiu levar as equipes dos museus a comprarem muitas ideias, se engajarem no projeto, porque nós éramos parte dessa equipe também.

57:55

P/1 - Tá, então, dessa equipe do MARGS, servidores, terceirizados, estagiários, enfim; todo mundo, no caso, né? Houveram alguns setores ou membros da equipe que, tipo, participaram do processo? Você falou que sim, mas foi qual setor? O educativo? Quais foram?

58:16

P/2 - O setor de acervo, porque forneceu os dados; o setor educativo e o setor de documentação e pesquisa.

58:25

P/1 - Entendi, tá. E houve alguma dificuldade durante o processo de pesquisa no acervo? Se sim, qual?

58:34

P/2 - Sim, existiu uma dificuldade, pela maneira como estavam organizados os bancos de dados deles, a maneira que estavam mapeando essas informações. Claro que a gente sabe das catalogações, das realidades dos museus, então eu acho que a maior dificuldade era conseguir esses dados, né? Porque a gente tinha muitas coisas sem dado, existem muitas lacunas nesse acervo, tem muitas coisas não identificadas.

59:00

P/1 - É, e isso é uma coisa que eu queria te perguntar, vou aproveitar. Essas lacunas que tu te referes, seria a pesquisa das peças, a falta de documentação ou documentação incompleta? Quando digo documentação, digo da documentação museológica, da ficha catalográfica, que é composta por, enfim...

59:18

P/2 - Acho que falta muito de pesquisa, informações que não se tem e que se perderam ao longo dos anos. Artistas não identificados, informações sem procedência... e se tu tem um artista não identificado, aí tu já acaba com o teu recorte

de geração, também; tu não consegue fazer um recorte de gênero, não consegue saber de geração. Então fica essa dúvida, entre todos esses não identificados, qual a porcentagem de mulheres que poderíamos encontrar? E como uma peça entra no museu e não tem informação? Como? Por que isso não foi priorizado? Então pairam todos esses porquês. Isso também se dá pela estrutura do banco de dados deles, eles usavam Donato, que é essa coisa [inaudível - 59:57 - 59:58], então é difícil de extrair...

1:00:02

P/1 - Sim, o Donato é o mais antigo.

1:00:03

P/2 - Sim, o Donato é de uso nacional, o modelo deles. O Donato até tem uma questão, quando tu vai cadastrar um artista, até tem uma indicação de gênero, mas ele não permite gerar esse relatório. Então é uma coisa assim...

1:00:15

P/1 - Sim, tu não consegue puxar os dados.

1:00:17

P/2 - E é binário, né? O Donato é todo binário, então não... Ele já não compreende mais, não atende mais ao mundo contemporâneo, né?

1:00:27

P/1 - A essa realidade, sim. [O mundo computar? O mundo como tal? - 1:00:26] E aí, dentro dessa lógica, sobre a metodologia. Tu me explicou que vocês puderam ter liberdade total na metodologia de pesquisa, não houve interferência por parte do MARGS. A única interferência do MARGS, até então, foi realmente essa questão da sala, da troca?

1:00:44

P/2 - Isso, e a gente tem esse... Eu acho que a força do projeto era não ter sido proposto para uma instituição, era um projeto como um todo, então não tinha como a gente chegar numa instituição e alguém dizer: "Não, aqui vocês vão fazer diferente". A gente diria "Não, esse aqui é o nosso método de trabalho."

1:00:59

P/1 - Vocês deixaram claro desde o começo na verdade.

1:01:01

P/2 - O diferencial do MARGS é que foi a única instituição em que a gente fez um levantamento de equipes, a gente olhou para essas equipes e para as gestões. Isso foi uma coisa que a gente só fez no MARGS, porque nos parecia gritante. Foi algo que, durante a pesquisa e o trabalho com o MARGS, começamos a entender e perceber que todo mundo que trabalhava conosco, era mulher; que a gente tinha muitas mulheres na equipe, o que fez a gente se perguntar. Ou seja, todas as indicações políticas e os cargos de decisão são ocupados por homens, então como é que a gente vai analisar? Então vamos olhar também para recorte não só de gênero, mas de raça, dentro dessas equipes, né? Das equipes que não eram terceirizados do museu. Para nós, era importante entender quem é que faz o museu.

1:01:45

P/1 - Aham.

1:01:46

P/2 - Tinha um gráfico com pessoinhas na parede que eram...

1:01:49

P/1 - Eu lembro.

1:01:50

P/2 - Do que era composto [o museu], então quem faz o dia a dia desse museu? Mas a cara desse museu, quem assina por esse museu, a escolha política é um homem. E não, não é sobre o diretor de agora, é olhar a história.

1:02:00

P/1 - Sim! A história é essa. Dentro desse processo de pesquisa de vocês, mesmo que o MARGS não tenha intervindo, houve algum acompanhamento? Vocês entregavam, por exemplo, alguma... Eles acompanhavam? Vocês entregavam para

eles relatórios ou vocês só entregaram no final? Ou a exposição foi essa entrega? Enfim, houve alguma entrega de documento, reuniões periódicas? Houve essa relação durante o processo com o MARGS ou não?

1:02:35

P/2 - Teve um pouco, mas não uma necessidade de entrega, tipo uma prestação de contas do que a gente estava fazendo, não. Mas eu vou te dizer que a Cris e a Mel, por serem as pessoas que estavam dentro do museu, na época, elas mediarão muito mais essa relação. Então, eu não posso te dizer por elas, mas assim, talvez, pra elas, elas tenham tido que mediar muito mais isso e lidar. Mas a gente sempre conseguiu, não teve nenhum momento em que a gente não conseguiu alguma coisa que a gente estava pretendendo, mas talvez elas tenham tido que dar mais retorno do que eu, no meu lugar que era mais de pesquisadora. Eu estava mais como pesquisadora, eu não estava no MARGS ainda nessa época, entrei depois.

1:03:13

P/1 - Entendi. Agora já estamos nos dirigindo pro final. Deixa eu ver... Qual é a tua percepção, Nina, do papel dos museus de arte em relação à produção de artistas mulheres?

1:03:34

P/2 - Olha, deixa eu pensar um pouco.

1:03:35

P/1 - Sim, fique à vontade.

1:03:37

P/2 - Eu acho que a maneira com que a gente... Os museus constroem a história para mim, sabe? Em grande parte porque eu trabalho com acervo, tem todo esse envolvimento, né? Mas trabalho com acervos artísticos, documentais, enfim. E a maneira com que a gente... Tanto as políticas aquisitivas, quanto as expositivas, elas vão escrevendo a história, inscrevendo esses nomes, recuperando esses nomes. No caso, se a gente pegar a história da arte mundial - através, claro, da crítica, e a área de pesquisa também faz isso em alguma medida -, principalmente na nossa realidade

brasileira, em que sabemos que quando uma obra entra para um acervo, a gente tem essa garantia de que ela vai ser preservada, tem toda uma série de obrigações a se perpetuar. Eu acho que os museus são responsáveis por perpetuar determinadas situações, determinados apagamentos, ou o que seria o oposto disso, ao colocar em evidência determinados artistas, muitas vezes, através de cânones compartilhados por toda uma classe artística, né? Mas muitas vezes na figura da pessoa que está na frente dessa instituição. Então eu acho que os museus têm... Ai, é difícil essa pergunta, porque os museus, para mim, são muitas coisas. Existe uma parte... Eu trabalho nos setores de acervo e trabalhei muito com museus públicos, então o setor de acervo, para mim, tem uma missão muito séria que passa por além de políticas de direção, políticas de estado, quando se está falando de um museu público. Então, como tu conserva? Só que a política aquisitiva se dá através de um comitê que é eleito por uma gestão. Nesse processo de aquisição, o acervo vai ficar com a cara do diretor que tiver na gestão nesse momento. Ele vai ser o responsável. Então, acho que os museus, eles estão muito nessa formato que a gente tem hoje. É muito personalista, na figura desses diretores, que geralmente são homens brancos, né? É todo esse padrão que a gente conhece.

1:05:40

P/1 - Sim, sim, eu entendo.

1:05:44

P/2 - E eu acho que o museu acaba - na minha opinião, como setor de acervo, pensando como pesquisadora - a partir do momento que o diretor toma uma decisão, e seu comitê de acervo, eleito por ele, né? Eleito por ele, porque na prática, é isso aí... Quando ele decide que entra uma determinada obra ou que entra, sei lá, um conjunto gigantesco de obras de um determinado artista, ele tá dando uma obrigação para que essa estrutura pública do estado, pelo menos em museus públicos, cuidem, façam pesquisa, produzam conhecimento sobre esse artista. Então eu acho que existe um problema aí na estrutura política que está por trás, porque ele é o... O museu vai ser o responsável por cuidar disso. O museu tem esse papel de perpetuar. Nessa estrutura que a gente conhece, ele perpetua muitas coisas, muitas das estruturas já postas, mas ele também é um centro. Eu acredito que... Qual que é o papel dele? Eu acho que o museu tem que se conhecer, em primeiro lugar. Ele tem que conhecer a

si mesmo. Eu acho que quando a gente fala de dados, quando a gente fala de publicização, quando a gente fala de patrimônio público, isso tem que ser público. Mas não é uma realidade dos museus, eles não têm esses bancos de dados, não tem condição de levantar pesquisas sobre o seu acervo e eu acho que, cada vez mais, as políticas de aquisição dos museus deveriam ser pensadas olhando para uma análise técnica do acervo e o que se deseja, qual que é a missão, olhar para lá, para os valores, para o plano museológico? Qual é a missão desse acervo? Ah, então tá, então a gente tem que apresentar essa história? Então vamos olhar para o que está faltando aqui. Pensar numa política aquisitiva que venha nesse sentido para tornar mais completo e preencher essas lacunas. E, principalmente, isso não funciona de nada se não for aliado a uma política expositiva, que se proponha a...

1:07:28

P/1 - E educativa.

1:07:30

P/2 – E a uma política educativa, que se proponha a trazer essas questões. É como a gente tinha falado antes, vamos ver. Eu fiz o banco de dados do acervo documental do MARGS, cadastrei todos os eventos, eu e a equipe, a gente cadastrou todos os eventos e assim, eu consigo ver, pelo relatório, quais são os nomes mais citados em toda a documentação do MARGS, e os primeiros 20 nomes vão ser de homens, e vão ser dos mesmos. E toda vez que tu entrar no MARGS, eles vão estar expostos em alguma sala ou outra. Então há um longo caminho pela frente, mas o museu também é capaz de promover outros sentidos, outras narrativas. Eu acho que quando ele se abre para uma autocrítica, e, não, não é nenhuma crítica ao museu, mas uma autoanálise, né? Se analisar e entender isso, eu acho que ele está permitindo que outras possibilidades aconteçam dentro da produção de artistas mulheres, assim como, pensando tecnicamente, eu acho que o museu... Seria ele se desenvolver não só para a produção de artistas mulheres, mas para tentar entender qual a missão dele e o que está faltando pra esse acervo? Para a política aquisitiva funcionar, para a política expositiva funcionar? E isso passa muito por uma perspectiva de gestão que está muito além de uma questão política ou de um momento. Ou seja, o que esse museu, enquanto instituição pública, tem como missão? Então eu entendo mais ou menos assim, não sei se [inaudível - 1:08:57], se fui prolixa.

1:08:59

P/1 - Eu entendi. E aproveitando essa pergunta, uma das coisas que me chamou atenção no site do MARGS, é que o que ele tem não é um plano museológico, como pelo menos nós, na Museologia entendemos, mas ele tem uma série de diretrizes que deixam muito claro algumas partes que ele seguia, mas eu fico com a dúvida de quando surgiu aquilo. Porque a sensação de agora é que foi a partir deste diretor, mas na verdade, na época do diretor anterior, o Paulo Amaral, foi de outro jeito. Quer dizer, eu não... Na verdade, isso eu não consegui descobrir ainda: quando é que o MARGS se dividiu do jeito que ele se divide? Por exemplo, o setor/núcleo de curadoria, núcleo de documentação, núcleo de acervo. São coisas que não têm no site, das informações que estão lá, essas não tem. E aí, a sensação que dá é que essa política toda de “aquisição”... Porque na verdade também é assim, ó: genericamente, a missão é preservar, difundir e pesquisar o acervo do Rio Grande do Sul, da história artística do Rio Grande do Sul. Ok, mas... Gente, é enorme.

1:10:04

P/2 - E o que que é isso, né? Sim. E a pergunta que fica é: e o Museu de Arte Contemporânea faz o quê? Porque o MARGS também tem arte contemporânea. Então o que difere ele do MAC?

1:10:09

P/1 - É, exatamente. E isso foi uma questão que tu trouxe que é bem interessante. Eu acho - pelo menos na minha opinião, da perspectiva museológica - que ele tem uma série de normativas que já ajuda muito, comparado com outros museus, que não sabem o que são, ou que tem uma “eu-pessoa”, tipo “eu-quipe” e aí tem que dar conta de absolutamente tudo, o que é bizarro, surreal. Mas eu entendi a tua colocação, então, na verdade, até a minha próxima pergunta eu acho que tu já respondeu, que era justamente a questão do papel do MARGS especificamente, e tu acabou trazendo o MARGS como exemplo, a não ser que tu queira comentar mais alguma coisa.

1:10:43

P/2 - Eu acho que é muito interessante isso, assim, como quando a gente fez o projeto de “Acervo documental”, uma ideia, que foi uma ideia por causa de “Mulheres nos

acervos”, e foi uma ideia do mal e do bem, do bem para pesquisa, do mal para alguns... [risos] que foi a ideia de criar dentro do Acervo documental, na coleção... A grande coleção para aquele acervo é a coleção de exposições, né? Que é a coleção de atividades do MARGS, e a gente criou uma tag, que é a tag de gestão. Então, todos os documentos, todos os eventos, tudo o que foi produzido numa determinada gestão está lá, gestão fulano de tal, etc. Por que isso? Porque aí a gente consegue mapear a política expositiva de cada uma das gestões através dessa tag, e entender [inaudível - 1:11:24]. A gente consegue mapear direitinho o que era exposto em um determinado diretor, e aí, se tu cruzar isso, e agora a gente está trabalhando para colocar o acervo artístico lá também, a gente vai começar [a controlar? - 1:11:36] a aquisição, a questão de aquisição. E esse, na verdade, era o meu plano, o plano de “Mulheres nos Acervos” segue nesse sentido, de como vamos dar ferramentas para a pesquisa, para a gente conseguir ter um retrato disso? Porque eu tenho a impressão, até hoje, de que é muito personalista. É muito personalista a figura desse diretor, seja quem estiver ocupando essa cadeira, vai condicionar todo o resto e vai criar uma obrigação pro museu, pra sempre, de armazenar essa história, essa informação...

1:12:04

P/1 - A partir da visão do museu do diretor.

1:12:07

P/2 - A partir da visão desse diretor, porque a partir do momento que tu adquiriu obras, ou adquiriu um conjunto de um artista que eu nunca ouvi falar... Por exemplo, eu sou diretora e tenho a minha amiga [Mali? Maia? - 1:12:14], que é artista, e eu vou decidir colocar ela no acervo [inaudível - 1:12:17], sabe? Sem comitê de acervo, ou não sei o quê, ou um comitê de acervo com cartas marcadas, ali... Eu dou, então, uma obrigação para o MARGS cuidar do resto da história da obra da Mali.

1:12:26

P/1 - E é verdade o que tu disse. Como é um cargo político, tu não consegue... Em certo sentido, isso não é só no MARGS, isso é em todos os museus do estado do Rio Grande do Sul, e em vários lugares do Brasil, inclusive em São Paulo, Rio de Janeiro, eixo Rio-São Paulo, isso também vai acontecer. Talvez menos, ou menos evidente, mas, sim, as relações de poder estão aí, porque eu fiz o levantamento de todas as

exposições... Eu tinha feito... É que, na verdade, meu projeto, inicialmente, ele começaria fazendo um paralelo entre MARGS e Pinacoteca/São Paulo. E aí, depois eu baixei a bola, vim para a realidade do que consigo fazer trabalhando, não é? Corta, corta, corta, quase não sobra nada. Inclusive a gente fica louca da cabeça, mas o ponto é: eu fiz o levantamento, inicialmente, de oito anos do MARGS e oito anos da Pinacoteca, e eu retrocedi mais ainda, eu fiz de 2010 a 2020, agora.

1:13:21

P/2 - Super.

1:13:22

P/1 - No caso, de todas as exposições, todas. Eu justamente queria saber quantas mulheres estavam sendo expostas nessas exposições, qual eram as temáticas das exposições, quem estava curando essas exposições, se o MARGS estava nesse processo curatorial, ou não... Eu fiz um levantamento também, como dizem "cabuloso", a Daniela Kern está na minha banca, ela esteve na minha banca de qualificação, e graças a ela, que me passou todas as referências, porque essas referências da história da arte das mulheres a gente não tem. Eu tenho por mim, por pesquisa, porque eu fiz cadeiras no Instituto de Artes, mas ela aclarou muito. E é isso que se percebe, tem doações é, por exemplo... Foi na gestão do Paulo Amaral que se recebeu mais de 300 obras da Christina Balbão. E a gente fica pensando e eu fiquei me perguntando, né, do porquê. Foi porque o Paulo Amaral tinha essa relação? Ou porque a família tinha perdido recentemente a Christina Balbão e decidiu doar para o MARGS, por entender a importância do MARGS? Ou é um conjunto das duas coisas? Ou é um terceiro, quarto fator? Eu não sei. Por quê? Porque não existe uma política que diga... E mesmo assim isso não lima, porque, eventualmente pode ter a política e o diretor simplesmente não seguir.

1:14:38

P/2 - Sim, porque ela muda, né?

1:14:40

P/1 - Exato. E na verdade, um plano museológico é feito para durar x tempo, e ele é revisado de x em x anos, isso é normal, é um plano estratégico. Na verdade é para

decidir como é que você vai gerir o trabalho, como é que vai funcionar. Mas esse é o tipo de questão que eu não consegui responder. Não está claro.

1:15:00

P/2 - Tu sabe que eu sei que tu combinou de conversar com a Cris por questionário.

1:15:03

P/1 - Aham.

1:15:05

P/2 - Porque eu encontrei ela hoje, mas, Amália, tu precisa conversar com a Cris. Tu precisa marcar uma chamada com ela, mesmo que isso demore mais, dá uma insistida com ela. Porque a Cris, agora, é a vice-diretora do museu. Então, tudo, né... Várias dessas questões que tu tá falando sobre essa estrutura do MARGS, tudo isso ela sabe na ponta da língua, acho que seria muito legal. Dá uma tentada com ela, diz que tu falou comigo e que eu disse que seria muito importante. [risos]

1:15:31

P/1 - A gente estava tentando marcar pra essa sexta, mas eu estou também no processo de produção da próxima exposição daqui, de contratação, porque eu trabalho na administração pública a nível federal, né? Então, é muito complicado contratar no Tribunal de Contas da União, que não é atividade fim-cultura, uma exposição. Então eu estou fazendo milhões de reuniões pra descobrir como que eu faço essa contratação. E aí as nossas agendas não bateram. Ela mesma disse, perguntei: “Cris, tu teria algum outro horário que fica melhor?”, porque eu também agora tenho o mestrado. Mas eu vou falar com ela. Eu já mandei o questionário pra ela ontem, eu vou falar que tu conversou comigo e que tu disse que acha que super temos que conversar. Esse questionário, essa entrevista que eu fiz, é um tanto extensa, mas a gente já acabou. Aliás, tu quer comentar mais alguma coisa?

1:16:15

P/2 - Uma última coisa que eu quero te falar. Tu sabe que a gente recebeu muita resistência à exposição de pessoas, como, por exemplo, do Gaudêncio Fidelis, que era outro, [vice-diretor? - 1:16:24] diretor. Ele criticou a exposição no Facebook, eu

acho, quando teve a divulgação, falando que não tinha nada de inédito no que a gente tava fazendo, porque ele, na gestão dele, já tinha feito uma exposição de artistas mulheres. Aquela exposição que tinha uma grande vagina no meio da sala, né? [risos] Construiu aquele móvel, curado por ele. Perspectivas diferentes, mas, para ele, era irrelevante o que a gente estava fazendo, porque como ele, homem, já tinha feito, não haveria necessidade. E Angélica de Moraes, crítica de arte e pessoa importantíssima na história da arte, não sei se tu conhece, depois dá um Google. Enfim, na arte da América Latina, ela é uma das grandes referências. Ela fez um comentário num post de divulgação da exposição falando que “no dia que o MARGS fizer uma exposição só de homens, eu vou ver. Por que que estaria fazendo uma exposição só de mulheres?”. O diretor foi muito querido e respondeu pra ela muito atenciosamente, mas daí a gente foi lá e respondeu: “O MARGS já faz uma exposição só de homens, é só tu chegar qualquer dia aqui, que tu pode ver, fica tranquila”. [Risos]

1:17:29

P/1 - Falando nisso, aproveitando o ensejo, minha última pergunta para ti. Pegando então as exposições anteriores feitas sobre mulheres e a exposição “Gostem ou não”, o que tu pontua de diferente entre elas? Eu sei as diferenças, entende? Mas assim, qual é a diferença de abordagens? Independente do Gaudêncio ter sido deselegante.

1:17:55

P/2 - A nossa exposição é um desdobramento de uma pesquisa. Estávamos tentando olhar para dados dentro desse acervo, somos um desdobramento de uma pesquisa e vem de dentro de um projeto de levantamento desses dados. A gente parte dos dados e vai. Não tivemos a intenção de simplesmente expor todas as mulheres do museu. A gente tinha um recorte muito... O nosso recorte era diferente, acho que isso é a primeira coisa, porque a gente estava olhando para as histórias, né, e a gente estava com uma abordagem feminista e também olhando para uma questão de legitimação dessas artistas. Tinha um interesse sobre historiografia da arte, como elas se inscreveram, quem são esses agentes? Então, tinha uma perspectiva sistêmica da arte, olhando para o sistema da arte, que era uma coisa que eu acho que as outras exposições não estavam necessariamente olhando. Tínhamos uma perspectiva feminista e o nosso objetivo era de levantar dados, então a curadoria era um desdobramento de uma pesquisa que vinha de dados, então acho que esse é um dos

diferenciais da exposição em comparação às outras. São propostas diferentes, mas eu acho que essa proposta ainda não tinha sido colocada.

1:19:02

P/1 - Isso é importante, porque isso até foi uma pergunta... Depois que eu conversei com a Mel, e que eu fui começar a reler, eu não terminei, mas eu me dei conta, gente, eu não perguntei dessa diferença e agora eu me lembrei. E na verdade está aqui, e eu esqueci de fazer porque eu passei batido, estou com preocupada com o horário, enfim. Nina, sem palavras, foi maravilhoso.

1:19:26

P/2 - Foi um prazer! E se tu precisar, manda e-mail que a gente conversa.

--- FIM DA TRANSCRIÇÃO ---

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA SOBRE A EXPOSIÇÃO *GOSTEM OU NÃO*
COM CRISTINA BARROS

DATA DA GRAVAÇÃO DA ENTREVISTA: 22 DE AGOSTO DE 2023.

Pessoa 1 (P/1) — Amália Ferreira Meneghetti

Pessoa 2 (P/2) — Cristina Barros

01:09

P/1 - Então, algumas perguntas tu vai ver que daqui a pouco se tornam repetitivas, porque talvez isso já esteja no catálogo e muito provavelmente está, mas acho importante perguntar de novo, caso tu queira acrescentar alguma coisa, ou se tu desejar apenas repetir o que também está lá, porque é um material muito rico, mas fica à vontade, tá? Então posso começar?

01:29

P/2 - Aham, vai lá.

01:30

P/1 - Tá, então assim, eu vou fazer uma pergunta, na verdade, que eu acho que ela tem, mas não tem a ver com a minha entrevista, com a minha pesquisa, mas acho que ela é importante para compreender o contexto. Então minha primeira pergunta pra ti é: o que te levou a cursar bacharelado em História da Arte?

01:46

P/2 - [risos] Boa pergunta. Ah, eu venho de um contexto de... Então, acho que, na verdade, assim, vou ser o pior tipo de entrevistada possível, aquela que regride, volta e conserta.

02:04

P/1 - Não tem pior entrevistada. Vocês todas foram só sucesso. Eu tenho certeza que tu vai ser também. Vocês me municiaram de muita informação importante. Mas vamos lá, fica bem à vontade.

02:14

P/2 - Eu venho de um perfil de ingresso de universidade, que é aquele da pessoa que saiu do ensino médio ontem e entrou na faculdade hoje. [L]E a minha escolha pela História da Arte, ela não tem nenhum brilho, digamos assim, tipo, não tem um enfeite nisso, assim. Eu era uma aluna que durante o ensino médio eu gostava muito de História e gostava muito de Arte. A minha escola de ensino médio... O currículo da disciplina de Arte, ele era um currículo de História da Arte para o ensino médio...

02:51

P/1 - Que legal.

02:52

P/2 - E eu consegui perceber nesse currículo uma junção das duas disciplinas que eu mais gostava, que era Arte e História.

03:00

P/1 - Aham.

03:01

P/2 - E aí quando eu fui me inscrever... Na verdade, assim, a escolha pela História da Arte, ela é precedida pela escolha de estudar em uma universidade federal. Porque eu venho também de uma família de contexto econômico assim, tipo, classe baixa.

03:18

P/1 - Aham.

03:18

P/2 - Então não existia a possibilidade de fazer faculdade se não fosse numa universidade federal. E aí, quando eu estou ali, terminando o ensino médio e eu começo a perceber a UFRGS [Universidade Federal do Rio Grande do Sul] como uma opção para seguir a carreira como uma pessoa que estuda, digamos assim, eu..

03:38

P/1 - Aham.

03:38

P/2 - ... vou atrás do currículo relacionado à História, do currículo relacionado à Arte, daí eu descobro que a UFRGS tem um, um bacharelado em História da Arte.

03:51

P/1 - Aham.

03:52

P/2 - Porque, até então, dentro... Tem isso também, né? Eu sou de Caxias do Sul, que é Serra do Rio Grande do Sul e etc. Então, a informação que as minhas professoras tinham, as pessoas com quem eu me comunicava, era que se eu queria dar aula de História da Arte, se eu queria trabalhar com arte, o curso era Artes Visuais.

04:11

P/1 - Hum.

04:12

P/2 - Então eu vou fazer essa pesquisa pré-vestibular sobre qual curso ou, enfim, eu vou me candidatar, muito pautada em Artes Visuais. E pesquisando isso eu descobri História da Arte [inaudível - 04:23] e aí o currículo faz mais sentido para mim porque eu sempre quis, e ainda quero, eu acho que esse é meu objetivo profissional, me tornar professora, mas professora de universidade, né? Professora acadêmica?

04:35

P/1 - Aham, aham.

04:36

P/2 - E aí então, um bacharelado em Artes Visuais me habilitaria para uma licenciatura de escola. Só que eu não queria dar aula na escola.

04:43

P/1 - Sim.

04:44

P/2 - Eu queria dar aula para adultos, adultos na universidade. Então, o que parecia mais atrativo nessa ideia de construir uma carreira acadêmica era o bacharelado em História da Arte.

04:55

P/1 - Entendi.

04:56

P/2 - E aí foi... Enfim, foi daquelas apostas assim, que acho que às vezes tem muito disso, assim, eu percebo em outras colegas que vieram desse contexto de vir do interior para a metrópole.

05:06

P/1 - Aham.

05:07

P/2 - E tem muito isso de que a gente tem, sei lá, 17, 18 anos e a gente traz ali que até os 30 a gente vai fazer uma coisa absurdamente impossível com a nossa vida e vai seguindo. Eu diria que foi meio assim, eu olhei para aquilo e fiquei "bom, eu tenho 17 anos, eu vou entrar no bacharelado de História da Arte e antes dos 30 eu vou ser professora universitária" [riso sarcástico].

05:26

P/1 - [risos] Eu estou rindo, mas eu estou rindo de ti, mas é porque isso realmente é, tipo assim, é...

05:34

P/2 - Mas é um padrão.

05:35

P/1 - Não, é o meme de olhar para as pessoas com 30 anos e achar que elas estão com a vida resolvida [riso sarcástico].

05:41

P/2 - Sim [inaudível - 05:42]. Mas aqui também tem isso, assim, eu acho que tem uma coisa geracional talvez, que a minha geração, ela está bem... A minha, a tua, da Mel, a gente não... Não estamos dividindo idade, mas a gente faz parte de um grupo ali que...

05:58

P/1 - Sim, sim.

05:59

P/2 - E esse grupo não está tão bem resolvido, mas os nossos pais estavam mais, né? Porque tinha uma visão de, tipo assim: com 30 anos, eles tinham a casa própria, hipoteca, o caralh* todo. Eu ficava "não, com 30 anos eu tenho que ser essa adulta".
[SEP] Então, assim, aí as nossas gerações vieram e ficaram tipo: "não, cara, é que assim, não tem como comprar a casa e ter quatro filhos nessa economia.

06:23

P/1 - [risos] Não, e realmente... Não, e, nossa, é muito isso, é muito isso, Cris. É dizer... Na verdade, é um conflito, porque esse é o modelo e aí é o que a gente deseja, em parte pelo menos, pelo menos a estabilidade, e a gente vê que não tem nem emocional.

06:41

P/2 - Não! Pelo amor de Deus, passou longe, passou longe. E é aquilo, né? Eu e as gurias, a gente conversa – eu, a Mel e Nina, principalmente –, a gente conversa muito sobre isso, assim, sobre como a gente, às vezes a gente se olha, a gente fala "cara, eu já trabalhei demais e eu tô, tipo assim, só com uns 30 anos para eu me aposentar".

06:58

P/1 - [risos] Mas Cris, tu ainda é uma... Vocês três são ousadas, porque eu já nem penso em aposentadoria. Porque assim, ó...

07:05

P/2 - Ah, não, mas é que, a gente ainda... Algumas ilusões não foram completamente [inaudível - 07:10].

07:11

P/1 - [risos] Adorei. Algumas ilusões... [risos].

07:15

P/2 - É, não... Casa, família, três filhos, dois cachorros, carro, já caiu. Agora, aposentadoria, ah, ainda não.

07:26

P/1 - Ainda não. Adorei. Nossa, me identifico muito, que bom. Realmente estamos dividindo os mesmos problemas geracionais.

07:35

P/2 - Em algo a gente tem que acreditar, entendeu, Amália?

07:37

P/1 - Não, é que assim, aposentar, eu... Na verdade, aposentar, eu acho até que a gente vai, o medo é: em que condições? Em que termo? Enfim, não vamos...

07:50

P/2 - É, é aquela, é meio ficção científica. Não é onde, é quando.

07:55

P/1 - De que maneira. É, complicado. Mas vamos lá, gata.

07:58

P/2 - É, mas é muito isso, veio daí a escolha pela História da Arte.

08:03

P/1 - Entendi, gostei, gostei. Me identifico exatamente. São essas as questões ainda hoje. Bonita, então assim, aí a minha próxima pergunta é assim: tu possuía ou possui alguma proximidade ou familiaridade com temas vinculados às mulheres? Tipo, claro,

o exemplo maior, feminismo, mas, por exemplo, assim, gênero, produção de artistas mulheres, evidente, né, pelo trabalho de vocês. Mas, assim, outras linguagens artísticas, tipo, mulheres nas artes cênicas, mulheres no cinema, mulheres na música, outras linguagens artísticas. Tu tem proximidade com isso? Como é pra ti?

08:37

P/2 - Eu tenho ou eu tinha? Qual é o tempo dessa pergunta?

08:43

P/1 - Na verdade, é se tu tem até hoje ou se tu tem interesse, porque isso também aproxima da próxima pergunta que eu vou te fazer, se tu te considera feminista. Porque às vezes isso pode ser dissociado, isso pode ser separado. As pessoas podem ter uma super proximidade com a produção de mulheres, por curiosidade, não.. Até hoje eu escuto em diversas falas, inclusive acadêmicas, que as pessoas chegam, as mulheres, e dizem assim: "ah, eu estou aqui para falar sobre um livro que se chama 'Como não ser um babaca', na administração pública, mas eu não sou feminista". Amiga... É esse o tipo de coisa que eu estou querendo dizer, entendeu? Se tu tem essa proximidade, se tu te considera feminista, como isso é pra ti?

09:27

P/2 - Super. Não, eu acho que desde muito cedo, daí é outro aspecto geracional, eu acho. Eu acho que eu sou uma geração que cresce com várias dessas discussões já muito bem estabelecidas, assim, então eu, sei lá, eu lembro que... E daí virou uma prática... Não é uma prática treinada, digamos assim, mas é meio que está incorporado em mim. Eu venho lá de, sei lá, do ensino médio, que é onde eu consigo lembrar, muito nessa... não é uma militância, mas sempre com esse asterisco de tipo "tá, mas..." Sei lá, aula de literatura, daí olha lá a súmula da aula de literatura e vê quantas mulheres aparecem nas leituras do ano. Pra música também. É que a [supremacia? - 10:14] tem uma coisa muito do âmbito privado. Não era uma coisa muito... era mais minha comigo mesma e ainda é, sabe. De tipo assim, ah, se eu vou ler 12 livros esse ano, me programei para ler 12 livros esse ano, eu quero que a maioria seja de mulheres e, se possível, de mulheres negras...

10:32

P/1 - Aham, entendo.

10:33

P/2 - Mas não é uma coisa que, digamos, eu exercite publicamente, para todas as pessoas...

10:42

P/1 - Sim, entendo.

10:43

P/2 - Tipo, a minha playlist lá de pop internacional, tem que, obviamente vai ter muita mulher no pop internacional, mas na minha playlist de rap brasileiro também precisa aparecer mulheres do rap brasileiro.

10:53

P/1 - Entendo.

10: 54

P/2 - Sabe?

10:55

P/1 - Entendo. É uma busca tua de, realmente, de conhecer, de trazer, de ter esse universo. Entendi, entendi, entendi.

11:04

P/2 - Isso. E aí em relação a se eu me considero feminista... eu me considero feminista. Eu acho, talvez aqui bem taxativa, assim, mas acho, sei lá, acho meio difícil a gente viver esse espaço-tempo sem se atrelar a esse título, posto todos os jacarés que a gente mata por dias, sabe?

11:34

P/1 - Sei.

11:35

P/2 - Mas eu acho que também eu tenho uma experiência de vida e de trabalho em que eu vou meio que tentar transpor essas coisas para o coletivo, sabe?

11:45

P/1 - Entendi.

11:46

P/2 - Então, tipo, o feminismo, ele faz muito sentido para mim, porque quando eu penso no trabalho, eu penso na vida pessoal e todas essas coisas, eu vou pensar em coletividades que façam sentido para mim e que façam sentido para outras mulheres que estão perto de mim, sabe?

12:05

P/1 - Entendo.

12:06

P/2 - Então, se eu tivesse uma percepção talvez mais individual do mundo, digamos assim, tipo...

12:11

P/1 - Sim.

12:12

P/2 - Eu e eu mesma nesse mundo, talvez eu pudesse falar que não, mas é que a minha percepção é muito coletiva nesse sentido, então eu diria que sim.

12:19

P/1 - Entendo, entendo. A próxima pergunta, acho que é uma pergunta que tocou todas, é como é que tu conheceu as demais integrantes do "Mulheres nos Acervos", como é que isso aconteceu? É muito legal, cada uma contando assim, a sua perspectiva. Eu quero ouvir a tua, agora.

12:35

P/2 - Pois é, eu entrei no curso e eu fui muito aquela aluna [SEP] que queria se aproximar dos veteranos que estavam mais em evidência para entender o que eles estavam fazendo para trabalhar no campo. E também teve isso, né, História da Arte foi esse tiro no escuro. Eu te falei, eu venho de uma família que é classe baixa e aí decidir fazer História da Arte é um tiro no escuro completamente ousado. Assim, tipo, uma vez que eu decidi que eu ia fazer isso com a minha vida, eu sabia que eu nunca ia poder ficar desempregada. E aí tu pensa "porr*, trabalhar com arte e nunca ficar desempregada? Como é que tu vai fazer isso?" E aí eu entrei na faculdade...

13:18

P/1 - [risos] Adorei.

13:20

P/2 - Não, é que daí, o não ficar desempregado está muito atrelado assim, tá, então vou ter que ser muito esperta para... tipo assim, eu não vou ficar rica com arte, mas eu não posso ficar desempregada com arte também, entendeu?

13:32

P/1 - Sim, entendo.

13:33

P/2 - E aí eu me voltei muito pra essa coisa de tentar entender o que que os veteranos que estavam mais em evidência estavam fazendo na vida deles. Então a Mel eu conheci muito nesse gesto, assim, de olhar o que que a Mel estava fazendo, da vida dela em arte, digamos assim. E onde que ela estava apostando... Eu lembro quando eu cheguei na universidade, a Mel, ela estava muito na pinta jovem curadora, assim. Ela abria exposições com curadoria dela no IAB [Centro de Memória do Instituto de Arquitetos do Brasil?], no saguão do IAB, no IEAVi [Instituto Estadual de Artes Visuais do RS]...

14:13

P/1 - Aham.

14:14

P/2 - E daí eu queria muito saber se isso dava dinheiro pra ela, assim. Eu ia nas coisas que a Mel fazia, eu prestava atenção nisso, muito pra entender se aquilo era o trabalho da Mel. Mas não foi nesse momento que a gente se aproximou, assim. A gente se aproximou só lá quando a gente fez Laboratório de Curadoria, com a Ana Albani, que foi o momento em que a gente trabalhou juntas e acabou virando amigas. A Nina é o contrário, assim. A Nina, ela entrou comigo na universidade, só que ela fazia duas faculdades. Ela fazia História da Arte e Relações Internacionais. Então, a gente dividia algumas disciplinas da História da Arte. Eu via a Nina algumas noites e tal. A gente era amiga, a gente se tornou amiga muito rapidamente, mas, de novo, foi nessa disciplina da Ana de curadoria que a gente fortaleceu, assim, o vínculo.

15:09

P/1 - Aham.

15:09

P/2 - Que daí tinha essa circunstância de estar envolvidas em um projeto, aí cada uma fazia uma coisa, tinha um contato mais frequente...

15:18

P/1 - Entendi.

15:19

P/2 - Antes de a gente... Na verdade, assim, é até errado eu falar assim, porque pensando em retrospectiva, eu já tinha feito vários trabalhos com a Nina, mas é que eu acho que foi nesse momento da disciplina da Ana em que a coisa não era só um trabalho de faculdade, a gente já estava mais encaminhadas para uma relação que era profissional, mas que também era pessoal, assim, mais íntima, sabe?

15:43

P/1 - Entendi, entendi. Vocês em comunhão, tanto profissional quanto pessoalmente, vocês se deram conta da relação de vocês tomando outra proporção, chegando aonde vocês chegaram com esse projeto. Tipo isso?

15:55

P/2 - É, tipo isso, porque eu acho que... é que é meio... eu acho que eu e a Nina, talvez seja um pouco errado eu colocar assim, só nessa perspectiva, porque teve um vai e vem bem interessante em relação a nossa relação. Só que ela era uma relação estritamente pessoal, digamos assim.

16:16

P/1 - Aham.

16:17

P/2 - A gente dividia coisas da vida pessoal até chegar lá. Daí quando a gente chegou lá, a gente encontrou esse denominador...

16:24

P/1 - Comum.

16:25

P/2 - Profissional e pessoal. E com a mel foi o contrário pra mim. Com a Mel, até então, eu tinha uma relação profissional, assim, de colega, e aí ali entrou o pessoal também. Daí foi quando a coisa engatou.

16:37

P/1 - Entendi. Entendi, entendi. E me diz uma coisa, em que momento daí, então, agora, uma outra pergunta, né, em que momento ou contexto tu identificou a relevância ou a possibilidade de criar um coletivo de pesquisa curatorial, né, que é o "Mulheres nos Acervos", voltada ao questionamento da visibilidade/invisibilidade, né, de artistas mulheres nos acervos dos museus em Porto Alegre, aliás, museus de arte, especialmente em Porto Alegre. Em que momento, assim?

17:12

P/2 - É uma pergunta engraçada. Eu não sei se teve esse momento.

17:16

P/1 - Ah, ótimo. Fale-me mais sobre isso.

17:20

P/2 - Eu acho que a coisa toda, ela foi acontecendo muito, para mim, pelo menos, foi muito naquela medida do "precisa ser feito. Mas eu não sei se teve um momento em que o "precisa ser feito", ele veio com esse verniz do "precisa ser feito, porque vai ser muito relevante"...

17:42

P/1 - Entendi. Foi por vocês, tipo assim? Daria pra dizer que foi por uma crença, por um acreditar de vocês? Que era importante?

17:52

P/2 - Eu diria que sim. Eu não sei. Eu acho que a gente tinha maneiras diferentes. A gente tem maneiras diferentes de ver esse projeto até hoje. Eu sempre acho que talvez eu tenha ficado com a visão mais... humilde não é a palavra... a visão mais comedida, talvez.

18:13

P/1 - Aham.

18:14

P/2 - Eu lembro que a Mel, ela usava uma palavra... qual era o adjetivo que ela usava para falar do projeto? Eu lembro que nas primeiras palestras que a gente fez, assim, ela sempre usava um adjetivo que me incomodava um monte, que fazia sentido o uso dele, mas me incomodava muito. Eu estou tentando lembrar o que era... Pioneirismo! Eu lembro de uma das primeiras ou segundas palestras que a gente fez, apresentando a estrutura da pesquisa e como a gente queria desdobrar, e eu lembro que ela usou isso para falar da própria pesquisa. Ela falou: "essa pesquisa que a gente está fazendo é muito pioneira", e eu lembro que eu fiquei com aquilo muito entalado, assim, na garganta, do tipo, "ah, mas por que que pioneira?" Pra mim, a coisa estava muito, ela estava antes, assim, ela estava muito nessa vibe do... Existe essa circunstância em que tem vários achismos, eu só queria trazer o dado para que o achismo parasse, sabe?

19:16

P/1- Entendi.

19:17

P/2 - Para que caísse por terra.

19:18

P/1 - Entendi. Entendi.

19:20

P/2 - Não tinha... pelo menos em mim, não tinha muito essa coisa de "esses dados vão ser pioneiros, vão abrir uma relação de pesquisa..." Depois de um tempo, eu acho que se tornou um discurso comum de todas nós, o quanto a pesquisa era relevante no sentido de indicar caminhos, indicar escolhas, porque daí, uma vez que a gente estava diante dos dados, a gente percebeu quantas pesquisas várias poderiam se desdobrar dos dados que a gente tinha levantado.

19:52

P/1 - Entendi.

19:53

P/2 - E aí eu acho que se tornou um discurso quase, assim, quase um discurso 'institucional do grupo.

19:59

P/1 - Entendi.

20:00

P/2 - Falar que "Mulheres nos Acervos" era uma pesquisa que não se encerrava nela mesma, que a relevância dela era que ela abria portas para outras, outros sem número de relações.

20:10

P/1 - Entendi. Entendi.

20:12

P/2 - Mas foi bem lá na frente, e não necessariamente isso configurou para mim uma coisa do tipo "meu Deus, que relevância".

20:23

P/1 - Entendi, entendi. Entendi o teu ponto de vista. Interessante, interessante. E me diz uma coisa, o projeto de vocês, no caso, houveram outros projetos ou desdobramentos dos "Mulheres nos Acervos" posteriormente à experiência do MARGS?

20:42

P/2 - Por nós mesmas? Assinadas por nós?

20:45

P/1 - Pode ser assinado como "Mulheres nos Acervos" ou, se tu quiser também falar de alguma que tu tenha... que tenha, em certo sentido, um desdobramento a partir dessa experiência, também pode ficar à vontade. Seria primeiro a partir do "Mulheres no Acervo" e depois pode ser por ti também, se tu teve alguma experiência em específico que queira compartilhar.

21:02

P/2 - Entendi. Durante a pandemia a gente fez algumas coisas com o selo "Mulheres nos Acervos" muito relacionadas com aqueles editais relâmpagos que davam...

21:16

P/1 - O Aldir Blanc. O Aldir Blanc.

21:18

P/2 - Não, antes disso. Nossa, Aldir Blanc quem me dera. Foram umas coisas... Tipo assim, sei lá, era um edital que o valor dele era R\$ 1.200,00 para a proposta, R\$ 600,00 para a proposta. Era uma coisa irrisória. Aí a gente fez o "Interlocuções – Mulheres nos Acervos", que a gente estava muito numa vibe de tentar ajudar as artistas, porque tinha ali um grupo de artistas que a gente estava acompanhando, meio que de longe, que não faziam parte de acervo nenhum na época. E aí a gente

ficou tipo assim: "ah, a gente vai fazer umas *lives* no YouTube, conversar com essas jovens artistas e a grana que a gente ganhar no edital vai para ajudá-las a..." enfim, nesse momento, assim. [SEP]E também teve um outro que a gente ganhou da...

22:21

P/1 - Isso foi durante a pandemia?

22:23

P/2 - Durante a pandemia. E também teve um outro durante a pandemia, que era relacionado à Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, que a gente fez... o nome do projeto era "Leituras", e aí a gente fez alguns vídeos com leituras sobre algumas artistas mulheres do acervo da Ruben Berta, que era a Tomie Ohtake, Fayga Ostrower e a Cristina Balbão, que daí era a da Cristina na pinacoteca Aldo Locatelli e a Tomie e a Fayga na Ruben Berta. Mas era assim, projetos muito circunscritos no contexto de pandemia, e a gente estava tentando entender também o que ia acontecer com o projeto depois da pandemia. E no meio disso tudo, chega a exposição do [MARGS? - 23:18], que estava pronta antes da pandemia, que daí não rolou, aí aconteceu durante a pandemia, mas aí aconteceu em outro formato, de um jeito diferente do que a gente pensava, preservando algumas coisas, enfim. E aí eu acho que, declaradamente, foi por aí que a coisa... que o projeto começou a se encerrar naturalmente, digamos. Depois eu acho que, em relação à minha carreira profissional, se teve algum dobramento, eu acho que ficou muito mais nesse lugar, talvez, que eu mencionei sobre ser uma busca mais no âmbito privado, mas não completamente privado, eu diria, porque daí logo em seguida, logo em seguida, não, mas no ano passado, quando eu me tornei curadora assistente do MARGS, esses marcadores que a gente levantava muito assim, de tipo questionar raça e gênero, isso veio comigo como algo que faz parte da agente que eu me constituí, assim.

24:26

P/1 - Entendi.

24:27

P/2 - Então, o tempo inteiro eu observo isso em relação às programações que a gente está oferecendo, sejam expositivas ou educativas, só que daí é muito sobre a minha consciência individual como curadora, como pesquisadora, como educadora.

24:43

P/1 - Entendi, entendi.

24:44

P/2 - Claro, isso foi muito exercitado em "Mulheres nos Acervos", né. "Mulheres nos Acervos" me ajuda a exercitar isso como um projeto institucional, digamos assim, então não descredito, mas aí não é mais o selo "Mulheres nos Acervos", né, é tipo como meu *modus operandi* enquanto agente do sistema.

25:05

P/1 - Entendi. Entendi, entendi. Encerrou a primeira rodada então, a gente vai para a segunda. Não sei se tu quer comentar mais alguma coisa sobre o "Mulheres nos Acervos"... Tá, então, vamos lá. Nessa segunda rodada, então, assim, aí são perguntas, mais objetivas que daí é realmente de cunho mais prático, da exposição em si, da experiência que foi. Então, assim, qual a metodologia de pesquisa utilizada pelo "Mulheres nos Acervos" para realizar a pesquisa no acervo do MARGS?

25:34

P/2 - Tá, eu acho que... Não só no acervo do MARGS, acho que em todas as exposições tinha uma questão assim, de pesquisa exploratória mesmo, de metodologia exploratória, de ir lá e identificar quais eram as dobras, qual que era a discussão que ficava mais aflorada, ali naquele acervo, naquele conjunto de obras. Eu acho que tem uma questão aqui também de pesquisa de fonte primária em arquivo, porque daí a gente se valeu muito do fato de que o MARGS tem esses selos de documentação e pesquisa que é uma referência, que todos os artistas têm essas pastas, então a gente sempre pensou nessa exposição lá com esse olhar de trazer a obra, mas também trazer uma documentação que pudesse ajudar a ler ou a pensar nos trânsitos de legitimação nessa obra. E para mim, eles também têm uma metodologia muito relacionada a uma ideia... não sei, assim, não é uma coisa que eu fui adiante e amadureci tão bem, mas tinha para mim dentro do que a gente discute

no campo da arte-educação sobre curadoria pedagógica, que é em certa medida, para mim, porque eu sempre fui muito esse eixo educativo do grupo, uma metodologia de trabalho próxima à da curadoria pedagógica, porque eu lembro que, para mim, o...
[1:56] Como é que eu posso dizer? O protagonismo do educativo nessa situação foi muito importante ao escrever os textos que iam acompanhar as obras, ao participar da discussão sobre esses conjuntos que a gente estava apresentando. Depois, por exemplo, quando a gente vai fazer o programa público na exposição, a gente vai se valer do programa público "Mulheres, artistas, questões atuais", que já era um programa público, do educativo do MARGS desde 2015, então teve muito essa intersecção com o educativo do MARGS. Foi, para mim, parte da minha metodologia de trabalho ali também.

27:57

P/1 - Entendi.

27:58

P/2 - Mas também muito relacionado... aqui não é uma aproximação ingênua, né, tem o fato de que é isso [inaudível - 28:05] estagiária desse núcleo. E eu me constituí muito dentro do projeto a partir dessa veia educativa. Então ali também tinha uma devolutiva para esse grupo de trabalho, que era também o meu grupo de trabalho naquela instituição. [1:56] Mas isso também fez parte para mim, assim, foi importante.

28:15

P/1 - Tá, entendi. Eu vou perguntar, isso está no catálogo, mas eu vou te perguntar, vai que tu queira acrescentar. Então, qual o argumento curatorial da exposição?

28:34

P/2 - Para mim, além do que está no catálogo, eu queria te dizer, Amália, que pra mim esse argumento curatorial, ele é o nosso argumento curatorial mais maduro. Eu me orgulho bastante de "Gostem ou não", porque eu acho que foi em "Gostem ou não" que a gente terminou de montar a exposição, a gente olhou para tudo o que a gente tinha montado e a gente falou: "tá, isso aqui está dentro de uma ideia de curadoria com pesquisa que a gente sempre acreditou". E o argumento curatorial, ele estava

muito pautado na ideia de que nas exposições anteriores, e a gente sempre advogou muito nisso, o conjunto de exposições era importante para analisar a trajetória de pesquisa, então nas exposições anteriores na Pinacoteca Locatelli, na Pinacoteca Ruben Berta, a gente tinha trabalhado com uma abordagem histórica que evidenciava a questão da invisibilidade. E aí quando a gente chega no MARGS, nos é interessante trabalhar a ideia da legitimação e da autolegitimação. [11] [SEP] Eu lembro que a gente recém tinha voltado do 2º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte – Arte Além da Arte...

29:51

P/1 - [risos] O jeito que tu fala é muito engraçado. Desculpa.

29:57

P/2 - Que era uma iniciativa do grupo de pesquisa da professora Maria Amélia Bulhões e tinha acontecido essa segunda... A primeira edição aconteceu em Porto Alegre, a segunda edição aconteceu em São Paulo. E a gente já tinha participado da primeira, foi para São Paulo participar da segunda e lá eu já tive uma fala da Ana Paula Simioni, que deixou uma pulguinha na nossa orelha, porque ela estava falando justamente disso, né, dessa abordagem feminista, na historiografia feminista da arte, que era importante que se continuasse fazendo isso, mas que sempre evidenciava a falta. E que daí, lá pelas tantas, a gente estava falando de Tarsila, Anita, Pape, Clark, e o que aconteceu? Alguém fez assim e daí apareceram ali duas duplas de mulheres que encabeçaram movimentos na história da arte brasileira, mas, tipo, foi assim, "ah, agora a gente quer mulheres, vem Tarsila, vem Anita, vem Pape, vem Clark"? O que exatamente fazia com que de uma hora para outra a coisa acontecesse?

31:02

P/1 - Entendi.

31:03

P/2 - E aí quando a gente chega no MARGS, a gente respeita também a história dessa instituição como, digamos assim, a instituição de legitimação maior no nosso campo local. E aí a gente pensa assim: "tá, então, quem sabe aqui a gente tenta fazer esse exercício que ficou atrás ali como uma pulguinha em relação ao que a Simioni disse?"

Quem sabe ao invés da gente olhar para as ausências, que aqui com certeza vão ser várias, porque a gente estava falando de um acervo de 5.000 e tantas obras... Quem sabe a gente olha para as que estão marcadamente presentes aqui, tenta entender o que aconteceu, e aí a gente vai trabalhar com essa abordagem que vai falar que é importante a gente olhar para as ausências, mas que também acha importante a gente entender como algumas conseguiram, como algumas passaram, e aí, claro, é uma pesquisa histórica que envolve uma questão de história social, porque o fato de algumas delas terem se tornado artistas profissionais... Assim, a gente estava vindo lá naquela pesquisa histórica, a gente sabe, por exemplo, assim, mulheres que casam e deixam de frequentar o Instituto de Artes, aí a gente olha para esse grupo de mulheres, pelos menos essas que foram mais pioneiras, Balbão, Soares, Brueggemann, nenhuma casou. Então, assim, o não casamento, o não optar por um desenvolvimento dessa vida pessoal padrão para a mulher ali do século XX, casa, filho, "lá, lá, lá", é um passo para frente para estar perto da profissionalização.

32:39

P/1 - Entendi.

32:40

P/2 - E aí, "ah, fez o Instituto de Artes e fez o Instituto de Artes até o final": outro passo para a legitimação, e daí, claro, isso virou um efeito cascata, porque daí depois vão ter outras artistas mulheres dali que vão passar por esse processo de legitimação, de estudar no Instituto de Artes. Só que aí a gente já tá... O tempo já avançou, elas podem casar, elas podem ter filhos e elas podem assinar carreiras artísticas.

33:02

P/1 - Sim.

33:03

P/2 - Mas nos interessava entender esses primeiros processos de legitimação ou até criar legitimação, porque tinha, enfim, tinham algumas mulheres dentro desse conjunto que, elas nem estavam se legitimando à revelia; elas estavam fazendo o trabalho delas, elas iam continuar fazendo, e se os pares delas estavam comentando ou não, elas não estavam nem aí, elas estavam só fazendo e indo, fazendo e indo.

Então, isso foi nosso principal argumento curatorial, pensar daí "tá, esses nomes que a gente conhece e que a gente vai exibir de novo". Por que a gente vai exibir de novo? Porque a gente quer falar por que elas estão tão exibidas, meio isso, assim.

33:42

P/1 - Entendi, entendi. Entendi, entendi. Tá, e dentro desse... E como se deu, então, o processo de co-curadoria entre vocês quatro? Porque vocês eram quatro, certo? Quatro componentes do "Mulheres nos Acervos" para a realização da exposição do MARGS. Como é que foi esse processo curatorial de vocês? Como é que foi a escolha dessas 13 artistas, a escolha dessas obras dessas artistas, porque algumas delas tinham várias obras, só a Balbão teve uma doação de mais de 300, se eu não me engano, acho que é Balbão, porque eu sou péssima com nomes, tá? É possível que eu me confunda. Então, só ela teve uma doação de mais de 300 obras num dado momento da gestão do Amaral. Então, tipo, como foi esse processo para vocês?

34:27

P/2 - Eu acho que tem uma, salvo engano, tem uma linha lá no texto que a gente fala que são obras de ou valor artístico ou valor histórico.

34:37

P/1 - Hum, entendi. Foram esses critérios.

34:40

P/2 - Foram esses critérios. E eles estavam muito pautados daí numa ideia de intimidade com o acervo. Eu acho que algumas coisas ali eram novas, a gente nunca tinha visto, mas a gente sabia que tinha. Por exemplo, a Regina Silveira. A gente nunca tinha visto a obra da Regina Silveira montada, nem desembalada, mas a gente sabia que tinha. Tinha outras coisas que a gente sabia que tinha e que não entraram na exposição. A gente sabia, por exemplo, que tinha um fundo de palco da Magliani, que foi exposto no ano passado, dentro do "Acervo em movimento".

35:15

P/1 - Eu vi.

35:16

P/2 - Na época, a gente abriu o fundo de palco da Magliani nas Pinacotecas e ele nunca tinha sido aberto. A gente nem sabia em que condições ele estava, mas como a gente tinha intimidade com o acervo, justamente por ter trabalhado no Museu, a gente sabia que existia um rolo com um fundo de palco da Magliani e a gente sabia que precisava abrir ele entre uma desmontagem de Pinacoteca e uma abertura de exposição, e aí a gente falou: "tá, a gente vai abrir para ver o que é e ver se usa em 'Mulheres nos Acervos'". Então, assim, tinha umas peças que a gente sabia que tinha; tinha outras, por exemplo, que é da... duas que me vêm muito na cabeça em relação ao valor histórico, a da Caterina Baratelli, que foi a primeira obra de artista mulher a ser tombada, e a da Rosa Bonheur porque a Rosa Bonheur é uma coisa que tu fica: "Rosa Bonheur no MARGS?". É uma daquelas coisas que, enfim, se justifica ali na história da instituição, na maneira como o Malagoli fez aquisições de obras, mas, tipo, a Rosa Bonheur, esse ícone francês da mulher que ia pintar de calça, vestindo calça, num momento em que mulheres não podiam vestir calça. Isso porque, nossa, uma peça dela está aqui no acervo do MARGS, sabe?

36:29

P/1 - Sim.

36:30

P/2 - E daí tinham outras... Um critério que foi importante também para a gente foi tentar mostrar um conjunto de obras que tivessem sido adquiridas recentemente, então...

36:39

P/1 - Ah, entendi.

36:40

P/2 - ... tinha uma Magliani que ainda não tinha sido exibida, tinha as "Balbões", que ainda não tinham sido exibidas, porque também o MARGS é o nosso ponto de partida, né? A gente começa a pesquisa no MARGS quando a gente descobre que tinham coisas que entravam nos anos 80 e não eram exibidas em 2018.

36:58

P/1 - Sim.

36:59

P/2 - Então, o que a gente quis fazer? A gente quis exhibir coisas que não tinham sido exibidas para que pelo menos algumas obras a gente tivesse a certeza de que seriam exibidas em algum momento da história institucional.

37:10

P/1 - Entendi, entendi.

37:11

P/2 - Então algumas dessas obras tiveram essa... Teve também essa questão de, tipo: "tá, não, a gente vai trazer isso para cá, porque vai saber quando isso vai ser exibido de novo".

37:22

P/1 - Entendi.

37:24

P/2 - Eu lembro que a Alice Brueggemann foi uma discussão... não, era a Brueggemann ou era a Soares? Eu acho que era a Soares, que tava com uma aquarela que até virou uma imagem marcante, assim, na exposição. Mas não era o melhor trabalho dela, não era um trabalho característico dela, mas... Não, era a Brueggemann, mesmo. Mas a gente ficou assim: "quando essa aquarela vai ser exibida, se não for agora? Agora!" Então foi agora.

37:51

P/1 - Foi agora. Entendi. Entendi, entendi.

37:54

P/2 - É. Teve umas escolhas, assim, que... Ai, obviamente era melhor ter exibido uma pintura nesse sentido de "ah, ela era uma pintora", mas a gente queria também

tensionar um pouco essa coisa de se está no acervo é obra e obra é obra, obra tem que ser exibida.

38:13

P/1 - Entendi, entendi. Bacana, bacana. Bacana, gostei. Quem idealizou, então, e produziu a identidade visual da exposição?

38:22

P/2 - A identidade visual foi produzida... Na verdade, assim... São várias cabeças pensando nessa [vertente? - 38:31] das [inaudível - 38:32], até hoje é. Porque o MARGS tem... na época, e ainda hoje, ele opera... O Núcleo de Comunicação e Design do MARGS, ele opera muito assim: ele tem a supervisão do Francisco, ele tem uma coordenação de operação...

38:48

P/1 - Francisco Alves ou o Francisco...

38:51

P/2 - O Francisco Dalcol.

38:52

P/1 - Ah, o Dalcol, tá. Porque o Alves foi também por muito tempo servidor de lá, então eu só perguntei porque eu não sei, né, vai que...

38:58

P/2 - Aham. Não, mas o Alves era gestão Gaudêncio.

39:02

P/1 - Ah, tá. Verdade.

39:03

P/2 - Daí era outra coisa. Daí nem sei como funcionava, mas na gestão do Francisco Dalcol, ele como diretor-curador é quem supervisiona, aí a curadora assistente, que na época de "Gostem ou não" era a Fernanda Medeiros, cuida da operação e da

produção nessa operação, assim, dentro do Núcleo de Comunicação e Design e sempre tem um estagiário de Design, que na época de "Gostem ou não" era o Leonardo Pissetti. E aí a gente teve uma conversa entre mim, a Fernanda, o Léo, e que eu levei algumas referências de coisas que orbitavam na cabeça do grupo, como coisas que a gente gostava, que tinham impacto visual. E aí, depois de um trabalho ali que foi supervisionado pelo Francisco, operacionalizado pela Fernanda e produzido pelo [inaudível - 39:57], eles apresentaram a identidade visual pra gente.

40:00

P/1 - Aham.

40:01

P/2 - E era bem isso, assim. A gente falava sobre ser uma... Uma coisa que tivesse um gráfico visual de impacto. E daí ele [inaudível - 40:12] isso com aquela faixa, aquela coisa que dá o sentido, assim, de atenção, sabe?

40:19

P/1 - Sim.

40:20

P/2 - Tipo, te faz olhar para aquilo com atenção.

40:23

P/1 - Entendi. Quase um tom panfletário, né? Quase um tom panfletário, entendi.

40:26

P/2 - É. E que entrava bem na discussão com a questão de exibir os dados, fazer as pessoas levarem com elas, botar na parede as estatísticas.

40:40

P/1 - Entendi. Então isso foi uma criação conjunta a partir das referências. E essas referências, tu lembra de alguma para compartilhar comigo, que tu levou para essa reunião? Faz tempo, né, vai que... não sei, assim [risos].

40:54

P/2 - Tô tentando me lembrar aqui o tipo de coisa que eu mostrei, mas eu não, bah, não lembro.

40:59

P/1 - Não, não tem problema, não tem problema. É, então... E quem elaborou a expografia e realizou a montagem?

41:07

P/2 - A montagem foi realizada pela equipe de montagem que o MARGS contrata. É a equipe de montagem do Maicon Petrolí, então na figura dele que a montagem foi realizada. A expografia, "Mulheres nos Acervos".

41:25

P/1 - "Mulheres nos Acervos". Vocês que idealizaram. Perfeito. E quem elaborou o catálogo da exposição e a sua editoração?

41:33

P/2 - Bah, esse catálogo... É que esse catálogo, ele cruza muitos anos, mas quem coordenou o projeto editorial e quem... tipo assim, o editor do catálogo é o Francisco, a coordenação editorial era da Fernanda e o projeto dos catálogos do MARGS, eles seguem um padrão, né. Pelo menos esses últimos...

41:58

P/1 - Ah, entendi.

41:59

P/2 - ... [inaudível - 41:59] e recentemente. Mas quem criou esse padrão primeiro foi o Leonardo, em consonância com a Fernanda e com o Francisco.

42:08

P/1 - Entendi.

42:09

P/2 - E aí, eles têm um padrão de formato...

42:12

P/1 - Perfeito.

42:12

P/2 - ... um padrão de tipografia, um padrão de organização que é... dentro desse programa editorial que o MARGS tem usado na gestão do Francisco Dalcol.

42:22

P/1 - Perfeito. Entendi. Tá. Então, quem elaborou o programa público vinculado à exposição? [risos]

42:30

P/2 - Eu diria que o programa público vinculado à exposição é uma criação coletiva minha, com o Núcleo Educativo e de Programa Público do Museu na figura da Carla Batista, que era a coordenadora de educativo da época, a coordenadora do Núcleo Educativo à época.

42:49

P/1 - Entendi. Tá bom. E uma pergunta também que tá... Nessa produção toda, né, tanto no... em todos esses processos e etapas... houve um equilíbrio de gênero na equipe?

43:04

P/2 - Na equipe?

43:05

P/1 - É, porque daí tem o pessoal da montagem, tem vocês, tem o pessoal da editoração, toda a equipe envolvida. Houve uma equidade de gênero na medida do possível, não houve...?

43:16

P/2 - Sempre mais mulher. Sempre mais.

43:19

P/1 - Sempre mais mulher. Tá, e aí eu vou fazer... Eu acho que tu talvez já tenha respondido isso em parte, mas se tu quiser acrescentar. Então: houve o envolvimento do MARGS no processo curatorial desta exposição? Se sim, qual? No processo curatorial de vocês.

43:38

P/2 - Quando tu diz "processo curatorial", tu tá dizendo o todo, assim?

43:41

P/1 - A proposta de... por exemplo, que tu falou, né, "a gente se deu conta que a gente quer agora apresentar mulheres como elas se colocaram e se legitimaram, como isso..."

43:51

P/2 - Autonomia total.

43:52

P/1 - Autonomia total. Entendi, tá, era isso que eu queria saber. Outra questão: como a exposição foi realizada financeiramente? Como aconteceu a parte financeira da exposição?

44:05

P/2 - O MARGS... a partir de verba da Associação de Amigos. Verba captada pela Associação de Amigos do Museu.

44:13

P/1 - Então não houve patrocínio.

44:16

P/2 - Não. Não.

44:17

P/1 - Tá. Perfeito.

44:19

P/2 - As exposições... A programação do MARGS, em geral, pelo menos da maneira como o Francisco Dalcol organiza as coisas na gestão dele...

44:27

P/1 - Sim, sim.

44:29

P/2 - A programação é financiada pela Associação de Amigos.

44:33

P/1 - Entendi, entendi. Tá.

44:35

P/2 - E aí, claro, a Associação de Amigos, por lei de incentivo, tem os aluguéis dos espaços de café, bistrô etc. A Associação de Amigos é o principal núcleo captador de dinheiro para o Museu e suas programações, digamos assim. Então a exposição veio da...

44:53

P/1 - Veio da Associação de Amigos. Tá.

44:56

P/2 - Isso.

44:57

P/1 - E aí para fechar essa rodada... e a gente já está indo para o final, não se preocupa que eu não vou tomar muito mais o teu tempo, Cris. E na tua concepção, então, qual é a diferença, tu já um pouco falou disso agora, mas de repente falar um pouco mais, qual a diferença de "Gostem ou não" diante das exposições realizadas anteriormente que também apresentaram a parte de produção de artistas mulheres do acervo do MARGS? Qual pra ti é a diferença, tem diferença...?

45:27

P/2 - Várias, eu diria. Acho que talvez a principal, assim, pra mim é que "Gostem ou não"... Ainda que a Mel tenha sido estagiária de curadoria e a Cris fosse estagiária do educativo, a gente estava numa posição em relação à instituição que não... Quando tu me fala de exposições de mulheres realizadas no MARGS, é meio aquela conversa que a gente já tinha tido, antes de "Mulheres nos Acervos", a gente tinha ali o Gaudêncio Fidelis. É uma posição de um diretor da instituição, revendo a história da instituição, segundo um papel de, enfim, uma discussão de gênero que está muito circunscrita a essa categorização do feminino, da exibição de obras do feminino...

46:16

P/1 - Entendi.

46:17

P/2 - Eu acho que, além do fato de que a gente não tinha esse compromisso institucional, né, o compromisso no sentido de não ser uma figura de poder dentro da instituição.

46:30

P/1 - Entendi.

46:31

P/2 - Éramos um grupo de pesquisadoras, ali, atuando como curadoras, mas nenhuma de nós tinha ali o poder simbólico de influenciar...

46:41

P/1 - Sim, entendo.

46:41

P/2 - ... nos rumos da instituição. Além disso, acho que a abordagem. Para mim, o que diferencia completamente é a abordagem. Para a gente... Tem uma discussão que eu acho que é muito importante, no geral, que talvez seja a discussão que tenha ficado na minha cabeça por muito e mais tempo, que é uma das minhas crises, mas

é aquela coisa do tipo: o campo precisa solucionar isso de alguma maneira e talvez um dia a gente solucione, mas hoje ainda não, que é, eu não acho que a melhor metodologia de trabalho pra gente abordar questões de gênero e raça seja a construção de exposições que tematizam gênero e raça.

47:19

P/1 - Entendi.

47:20

P/2 - Eu acho que a gente tem que se encaminhar, e eu espero que a gente faça isso nos próximos anos, para modelos em que a gente está revendo a História inteira e, lá nessa revisão da História inteira, a gente vai marcar gênero e raça como parte constituinte da História e não de tipo assim "ah, prepara e mostra essa história segundo a sua perspectiva". Mas acho que a gente ainda vai chegar lá. Não chegamos ainda.

47:44

P/1 - Entendi.

47:45

P/2 - E aí eu acho que, nesse sentido, a nossa abordagem em relação, por exemplo, ao 'Museu Sensível, que foi a exposição que o Gaudêncio fez e que precedeu como projeto institucional "Gostem ou não"... para mim, o que tem de diferente da nossa abordagem em relação à dele é que conscientemente a gente vinha com essa crítica à exposição ter que destacar as mulheres do acervo, para poder dizer que elas existiam nessa História da Arte.

48:12

P/1 - Entendi.

48:12

P/2 - E, claro, a gente vai abordar isso a partir de uma lógica sistêmica, eu diria, porque essa discussão sobre legitimação é uma discussão sistêmica, e é uma discussão sistêmica que vai olhar para esse objeto artístico e entender que não basta ele ser

bom, não basta ele ser esteticamente agradável, tecnicamente muito bem construído. Existe um conjunto de fatores sistêmicos, a exemplo de quem vai escrever sobre as artistas, de onde elas vão estudar Arte etc, que vai influenciar na exibição do objeto artístico.

48:51

P/1 - Inclusive na entrada do museu também, imagino, na entrada da coleção. Sim.

48:56

P/2 - É. E aí eu acho que o que difere é que a abordagem anterior a isso era muito nesse sentido de: "há poucas mulheres, vamos receber doações de mais artistas mulheres, vamos aumentar o número de artistas mulheres no acervo", e aí é meio que a presença está essencializada na presença de um objeto de [inaudível - 49:17].

49:17

P/1 - Entendi. Como se o problema fosse resolvido apenas colocando mais mulheres no acervo, quando a coisa é muito mais complexa do que isso, e como tu disse, é sistêmica, é quem está na ponta entender que não é uma questão apenas de botar, por que essas mulheres não estavam? Por que essas mulheres ainda têm dificuldade de entrar? Por que elas são menos expostas? Esse tipo de coisa.

49:39

P/2 - Isso. E talvez também essa discussão sobre "não adianta só entrar se tu não vai exhibir", que eu acho que era isso que estava muito em jogo pra gente também. Esse era nosso argumento principal pautado ali na Regina Silveira. De que adianta o MARGS ter a tese de doutorado da Regina Silveira na ECA-USP [Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo], e nunca montar a obra? Ela é um número, mas em termos de política de programação, ela não vem, não vem.

50:11

P/1 - Entendo. Entendi.

50:13

P/2 - Enfim. Eu acho que é essa abordagem, assim, que difere.

50:17

P/1 - Que difere, entendi. Então, agora indo para a última rodada de perguntas, Cris. Então, como surgiu a ideia, no caso, já comentou um pouco, mas não sei se tem mais algum detalhe, como surgiu a ideia do "Mulheres nos Acervos" pesquisar o acervo do MARGS? Pelo que tu falou, vocês estavam fazendo em todos os museus, não é isso? Vocês foram fazendo nos museus.

50:41

P/2 - Sim. Mas aí foi o ponto de partida, porque a exposição que a gente fez no Laboratório de Curadoria da Ana Albani foi com o acervo do MARGS. E aí a gente já estava pesquisando o acervo do MARGS, a gente já estava lá dentro quando surgiu essa pulga atrás da orelha de... Eu não sei, eu imagino que a Mel e a Nina tenham contado a história da obra...

51:04

P/1 - Da escultura?

51:05

P/2 - É. Então, aquilo ali foi o ponto de partida. E aí o pesquisar o MARGS naquele momento era um movimento muito natural porque Mel e eu éramos estagiárias do MARGS. Então, assim, o primeiro problema que detectou-se ali, digamos, o grande problema de pesquisa, ele surgiu nesse projeto anterior dentro do acervo do MARGS. E aí ele pulou como problema de pesquisa para um outro projeto, quer dizer, foi o "Mulheres nos Acervos".

51:35

P/1 - Entendi, entendi. Tá. E por parte... Assim, como foi a recepção do MARGS ao projeto do "Mulheres nos Acervos"? Tu comentou que vocês já estavam dentro, então eu imagino que tenha sido mais acessível? O MARGS recebeu o projeto de vocês, "Mulheres nos Acervos"?

51:52

P/2 - Eu não diria mais acessível. Eu acho que o fato da gente estar dentro do MARGS, ele nos gera a facilidade de entender como são os processos de uma instituição.

[SEP] Porque é isso, é uma instituição pública, qualquer pessoa pode, podia e pode ainda hoje, enviar um e-mail para o coordenador do Núcleo de Acervo e solicitar essas informações para realizar uma pesquisa. Então, trabalhar lá nos facilita o quê? A gente sabe disso, a gente sabe como fazer isso, e a gente faz. Eu diria que, assim, o que facilitou a nossa conversa com o MARGS e com todas as instituições, na verdade, foi o empacotamento do projeto. A gente coleta esses dados, a gente analisa parte deles, a gente traz tabelas, e propõe alguns conjuntos de análise... a gente faz uma análise circunstancial do campo naquele momento em relação a essas coisas, e daí a gente vai falar com todas as instituições juntas e vai trazer um projeto que tá muito amadurecido, não no sentido de o quanto a pesquisa estava amadurecida, mas os nossos objetivos com o projeto já estavam muito amadurecidos.

53:14

P/1 - Entendi.

53:14

P/2 - Então a gente senta para conversar com essas instituições com muita seriedade, e aí eu acho que é isso que facilita pra gente. Não é como se a gente tivesse marcado uma conversa para falar "ah, a gente gostaria de fazer tal e tal coisa". Não, a gente vai com uma apresentação de slides pronta, com justificativa, metodologia...

53:32

P/1 - Sim.

53:33

P/2 - Isso é o que dá credibilidade para o "Mulheres nos Acervos" desde o início. Mas, claro, termos esse currículo institucional facilita muito a nossa vida no sentido de que a gente sabe como conversar com as instituições. [SEP] Isso com certeza é uma vantagem para a gente. Porque é isso, isso é um fato em relação aos nossos colegas. Os colegas que tiveram a oportunidade de estagiar em instituições sabem como é uma conversa com uma instituição. O colega que não teve essa oportunidade, ele nem sabe onde encontrar o e-mail do núcleo no site do museu.

54:07

P/1 - Eu entendo. Entendi, entendi. Vocês estavam realmente por dentro de tudo, do funcionamento institucional do MARGS. Vocês sabiam. Entendi. E me diz uma coisa, então durante esse processo, né, de pesquisa lá no acervo, vocês também foram acompanhadas por servidores da casa? Porque tu comentou, por exemplo, assim... A minha pergunta era a seguinte, mas eu vou explicar porque eu acho que tu já respondeu parte, mas vamos lá: houveram outros setores ou membros da equipe do MARGS envolvidos durante o processo de pesquisa do "Mulheres nos Acervos"? Se sim, quais? No fim tu comentou que, por exemplo, na hora de fazer o programa público tu já era de lá, e aí tu sentou com a Carla e vocês fizeram um trabalho juntas e isso pautou muito da tua visão, inclusive para pensar com as meninas na exposição. Digo meninas porque vocês são meninas, mas, assim, com as outras pesquisadoras, né? Então... Mas teve mais, como foi, daí? Teve envolvimento dos... O Dalcol também vocês comentaram, enfim, mas e de mais? Que mais?

55:07

P/2 - Sim. Eu diria que tem a Carla, com certeza, no processo de pesquisa, depois no processo de programa público, no processo de escrita dos textos; o Raul Holtz como coordenador do acervo, porque ele acompanhava essa pesquisa em relação às obras, né, ele estava sempre lá para abrir o acervo para a gente, participar dessas visitas, conduzir as visitas, enfim. No Núcleo de Documentação a gente teve o apoio da Clarice Sena, que era a pesquisadora e estagiária na época. Ela, por exemplo, que vai assinalar o quão irreverente era a manchete lá da Alice Brueggemann, que depois deu título à exposição.

55:54

P/1 - Sim.

55:55

P/2 - A Fernanda Medeiros foi muito importante no processo de pesquisa também, muito nesse sentido de operação e produção dentro do Museu, porque tem esse sentido de organização de cronograma e todas essas coisas que fazem parte da pesquisa, também, que são muito importantes.

56:11

P/1 - Sim.

56:12

P/2 - Eu diria que esses, assim. Claro, as estagiárias do Núcleo Educativo da época, que era a Karina Nery, a Mariah Pinheiro, eu não me recordo se... Não, eu acho que a Pamela Zorn ainda não estava. A Karina, a Mariah e também tiveram alguns textos da Izis Abreu, um ou dois em relação a obras.

56:34

P/1 - Entendi.

56:35

P/2 - Foram pessoas que somaram muito na pesquisa em relação a essas análises de biografia e trajetória... A própria Izis Abreu, à época, ela estava fazendo a dissertação de mestrado dela e ela tinha um recorte relacionado à raça e a gente trocou várias figurinhas na época, em relação a informações que a gente tinha conseguido, quando eu tava pesquisando a perspectiva de gênero, daí ela [inaudível - 57:05] umas coisas que ela tinha conseguido pesquisando a perspectiva de raça. A gente trocava muitas figurinhas na época. Enfim, essas são as pessoas que eu consigo me lembrar agora.

57:17

P/1 - Sim. Tá. E do mesmo jeito que eu perguntei no caso, né, se... Ah, uma pergunta importante: durante esse processo todo de vocês de pesquisa, ou durante todo o processo, é, principalmente o processo de pesquisa no acervo, houve alguma dificuldade? Que tu considere, assim, durante o processo de pesquisa no acervo?

57:39

P/2 - Não. O MARGS, ele é muito... Acho que são os mais organizados em termos museológicos que a gente tem na cidade e, claro, faz sentido, né, ela é a maior, a mais importante...

57:53

P/1 - Aham, entendi.

57:54

P/2 - Então, os protocolos e os procedimentos que existem sempre facilitaram muito, assim. Claro, hoje existem outras facilidades, né, por exemplo, hoje tem o Tainacan, do acervo documental. Então, a pesquisa documental...

58:09

P/1 - E aliás, beijo pra vocês, beijo Nina também, que cuidou disso também, que todo o levantamento de dados que eu fiz foi a partir do Tainacan de vocês. Sonho a gente poder ter... porque a gente tem o banco de dados no nosso museu, mas a gente está sem operar ele desde que eu cheguei, porque eu não consigo, não há demanda que me deixe [risos]. Mas sonho poder oferecer o mesmo serviço. Eu acho incrível para o pesquisador e para as pessoas também, porque é um dado público, né, na verdade.

58:36

P/2 - Completamente. E aí tem isso, assim, se, claro, fosse uma época de Tainacan, teria sido ainda mais fácil, mas não sendo uma época de Tainacan, eu diria que estava tudo muito dentro dos conformes, assim.

58:49

P/1 - Entendi, entendi. Eu tinha perguntado de uma possível interferência, ou não, na questão de curadoria, mas eu vou perguntar por descargo de consciência se houve alguma interferência na metodologia utilizada por vocês por parte do MARGs. Pergunto do dia de trabalho de pesquisa. Não houve também?

59:07

P/2 - Não. Não, eu acho que é a única coisa, que é uma observação bem tacanha, na verdade, o MARGs, ele vinha muito como uma instituição que tinha um cronograma para botar uma exposição na rua. E a gente... É aquela coisa de quando tu tá pesquisando a coisa com muita euforia, assim, que tem um dia ali que é o dia em que a pesquisa tem que terminar.

59:33

P/1 - Sim, entendo.

59:34

P/2 - Porque se não terminar, a exposição não abre. Então eu acho que a única coisa que eu poderia dizer... daí é tacanha, porque é isso, assim, né? Éramos pesquisadoras super empolgadas e queríamos pesquisar para sempre dentro daquilo, mas, tipo, "não, 19 de dezembro a exposição tem que abrir, o texto tem que fechar, deu", sabe?

59:57

P/1 - Sim, sim.

59:58

P/2 - Então, assim, a maior interferência que eu vejo em retrospectiva foi essa, que eles tinham que nos dar os prazos e já tinha que cumprir os prazos. E era isso, assim.

1:00:07

P/1 - Na verdade, limitar para ter um produto para apresentar, no sentido de que a instituição tem que mostrar uma exposição, né? Sim, entendi.

1:00:14

P/2 - É, e não é nem... Assim, eu nem colocaria assim nesses termos, mas é aquela coisa, talvez tu esteja vivendo isso agora, mas a dissertação tem que acabar uma hora, senão tu não defende. E daí é isso, a exposição está marcada para o dia 19 de dezembro, se tu não parar tua pesquisa agora, toda semana tu vai querer trocar uma obra, toda semana tu vai querer colocar uma obra a mais, toda semana tu vai reescrever o texto... era isso, sabe.

1:00:39

P/1 - É, vai chegar uma hora que tu vai ter que largar o filho. Porque não adianta, não adianta... porque humanamente não tem nem como dar conta de tudo, inclusive na pesquisa, vocês sempre vão acabar chegando em pontos, eu imagino, porque toda vez que a gente faz pesquisa, é isso, chega em pontos muito interessantes que, tu

começou essa conversa comigo dizendo isso, que o projeto de vocês, muito do valor dele, eu acho que o valor dele por si é maravilhoso, mas sim, ele desdobra em outras milhões de possibilidades que vocês talvez amariam poder fazer, mas não dá conta.

1:01:10

P/2 - Exato, uma hora tem que parar.

1:01:12

P/1 - Uma hora tem que parar. Entendi. Me diz uma coisa. Durante esse processo, vocês tiveram... né, do acompanhamento, da montagem, das conversas, dos alinhamentos, enfim, do trabalho de vocês com o MARGS... vocês chegaram a entregar algum relatório, algum documento com os resultados da pesquisa para eles?

1:01:30

P/2 - Eu acho que o consolidado da pesquisa, a gente entrega junto com os dados que a gente entrega para ir pro folder.

1:01:43

P/1 - Entendi, entendi. Entendi. É... e aí, meu bem, só indo já para o final... Qual é a tua percepção do papel dos museus de arte em relação à produção de artistas mulheres?

1:02:01

P/2 - O papel dos museus de arte?

1:02:03

P/1 - Isso, qual a sua percepção sobre o papel dos museus de arte em relação à produção de artistas mulheres? E aí, depois eu pergunto, né, qual é o papel do MARGS? Mas aí eu estou te fazendo tanto uma pergunta da tua percepção, de modo geral, dos museus de arte e depois, se tu quiser, ou se já quiser responder junto, ou a tua percepção a respeito do MARGS, como tu mesmo frisou, por ser essa instituição tão importante para o estado, né, pro Rio Grande do Sul, para Porto Alegre e por ele ter esse papel. No caso do sistema local.

1:02:35

P/2 - Ah, eu não sei, talvez [inaudível - 1:02:36] uma resposta que seja muito genérica, mas é que o Museu, ele é essa instância legitimadora, né. Pra mim, uma das mais importantes, quando a gente vai olhar no quadro geral. E aí, se a gente pega lá o que é a missão dos museus, de colecionar, pesquisar, preservar, difundir etc, uma vez que a artista mulher tem sua obra dentro de uma instituição, essa obra, ela vai passar por todos esses processos, de pesquisa, de difusão, o de preservação. Então, eu acho que daí é sobre a importância do museu para todo e qualquer artista, eu diria.

1:03:12

P/1 - Entendi.

1:03:13

P/2 - Eu acho que o que pega aqui talvez seja a importância de políticas de programação, políticas de aquisição e políticas de pesquisa que estejam atentas ao fato de que o Museu não pode pesquisar uma pequena parcela...

1:03:36

P/1 - Apenas.

1:03:37

P/2 - ... de homens brancos heterossexuais pro resto da existência da instituição museu.

1:03:44

P/1 - Entendi.

1:03:45

P/2 - Então... eu acho que é isso, assim, que foi sempre o que a gente muito advogou dentro do projeto. É inquestionável a relevância da Instituição nesse processo de legitimação.

1:03:57

P/1 - Entendi.

1:03:58

P/2 - Mas é super questionável a maneira como a Instituição institui e constitui suas políticas relacionadas à exibição, à coleção...

1:04:10

P/1 - Aquisição. É. Isso era a minha próxima pergunta, aproveitando esse gancho, porque isso que eu fico me perguntando, eu vejo que no site do MARGS tem muita informação importante, relevante, que eu vou botar na minha pesquisa, mas eu fiquei sentindo falta, e aí a museóloga que vai para o Plano Museológico, que vai para a Lei 14, e eu não vou lembrar o resto do número, mas que institui o Estatuto dos Museus, a obrigatoriedade de ter museólogo na instituição... enfim, mas não é nem essa a questão. Lá institui o Plano Museológico e eu sei que vocês têm... Vocês têm um Plano Museológico, aproveitando que tu também é do MARGS?

1:04:40

P/2 - A gente tem um Plano Museológico, digamos assim, um Plano Museológico ativo no momento; é um Plano Museológico da época da gestão do Gaudêncio Fidelis. O Francis...

1:04:50

P/1 - Que o que tá no site?

1:04:51

P/2 - Eu acho que pode ser o que está no site. Eu não tenho certeza. Eu tenho que dar uma olhada pra gente confirmar, mas a gente tá terminando de redigir o Plano Museológico que começou a ser escrito lá no início da gestão do Francisco Dalcol.

1:05:09

P/1 - Entendi. E aí nesse Plano Museológico vocês têm... está previsto uma política de acervo de aquisição e de descarte? Por que eu pergunto isso, porque, por exemplo, na gestão, onde entrou, por exemplo, a grande doação da Balbão, que chegou na gestão do Amaral, eu fiquei me perguntando... Entrou porque sim, é a instância legitimadora como tu colocou, entrou porque é a Cristina, entrou por um desejo dos

familiares, mas por parte do Museu, né, existia uma política que dizia "não, esse tipo de obra de arte aqui, esse recorte temporal, essa técnica, essa...", entendeu?

1:05:49

P/2 - Não, na época, não.

1:05:50

P/1 - É, isso que eu queria dizer, porque, assim... porque Política de Aquisição e Descarte justamente baliza o recorte que o museu vai trabalhar. [L] [SEP] Eu sei que a missão do MARGS é divulgar, né, comunicar, pesquisar e expor, enfim, mas, assim, arte do Rio Grande do Sul, tá, mas o quê?

1:06:12

P/2 - É, é bem amplo e na verdade, assim, é amplo desde a sua gênese, né. Porque tem isso também, não se circunscreveu a, sei lá, Museu de Arte Moderna do Rio Grande do Sul. É um museu de arte do Rio Grande do Sul. E aí, é arte do Rio Grande do Sul, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, mas o do Rio Grande do Sul está mais circunscrito à localização geográfica do que qualquer outra coisa. Claro que há uma ênfase na coleção em relação a artistas sul rio-grandenses.

1:06:40

P/1 - Sim, sim, sim, sim.

1:06:41

P/2 - Mas tem artista internacional, tem artista do País inteiro... Nenhum recorte [inaudível - 1:06:48], digamos assim. Eu acho que a política que está pautada agora, por exemplo, nessa nova versão do Plano Museológico, ela está muito pautada na ideia de que a Política de Aquisição, ela é balizada pelo Comitê de Acervo e o Comitê de Acervo, constituído por agentes de diferentes instituições, diferentes direcionamentos de pesquisa, tem esse know-how, digamos assim.

1:07:18

P/1 - Entendi.

1:07:19

P/2 - Pra avaliar se uma solicitação de doação ou se um conjunto de obras para serem compradas têm relevância histórica e artística para entrar na coleção.

1:07:32

P/1 - Entendi, vocês contam com, na verdade, o Conselho para fazer essa decisão. Entendi. Porque, por exemplo, uma das coisas que eu fiquei pensando quando tu falou "ah, porque o Gaudêncio, então, a partir d'O Museu Sensível, ele faz essa campanha' em receber diferentes obras de distintas mulheres", mas ele também não sabe o que ele está recebendo, porque ele também não está dizendo o que ele tá querendo receber, porque o critério seria mulheres artistas... Entende a minha questão? Do tipo assim, porque estava muito vinculado também à figura dele naquele momento. E aí a questão que eu pergunto é se nesse Plano Museológico é possível desatrear a figura deste diretor.

1:08:11

P/2 - Sim, sim.

1:08:12

P/1 - Sim, dá. Entendi.

1:08:13

P/2 - Nesse de agora, sim. No antigo não [inaudível - 1:08:16]... É que, assim, o Gaudêncio também tinha um Conselho de Acervo, mas que é o Conselho de Acervo que, até onde eu sei, historicamente está colocado que não influenciou muito.

1:08:28

P/1 - Entendi.

1:08:28

P/2 - Tinha um projeto de museu que era um projeto de museu dele e ele foi adiante no projeto de museu dele. Esse Plano Museológico que está para ser concluído agora, ele é um Plano Museológico que vem justamente de acordo com aquela ideia de que somos uma, "somos", o MARGS é uma instituição pública...

1:08:44

P/1 - Não, vocês enquanto MARGS, eu entendo.

1:08:46

P/2 - É. Que vai passar por uma mudança de gestão, a priori, a cada 4 anos, conforme o governo do estado muda. Então, ele vem como um Plano Museológico que protege o Museu dessa personificação em seu diretor ou em seu quadro de funcionários que tem um direcionamento "x" ou...

1:09:05

P/1 - Entendi, entendi. Não, isso é um dado muito importante pra minha pesquisa, porque aí que tá, a minha pesquisa, ela está realmente analisando justamente o posicionamento institucional do Museu. E aí, claro, a gente vai passar nas figuras... A gente viu, levantando os últimos... então a partir da exposição do Gaudêncio, que é a que traz essa primeira exposição, não digo com temática feminista, mas que faz abertamente uma exposição com a problemática de "não temos mulheres nos acervos, o que está acontecendo, isso acontece em todos os museus?" e pipipi popopó... Era que a gente vê que a figura do diretor é que está atrelado à produção das exposições, que está atrelado à entrada no acervo, mas com que critérios? Claro, temos os Conselhos? Temos os Conselhos, mas isso acaba, sim, por personificar eventualmente, para não dizer quase sempre, na figura do diretor. E se tu diz para mim que agora vocês estão montando um Plano Museológico enquanto instituição, né, pra frear isso, para que então a gente consiga daqui a pouco olhar até para esse acervo e dizer assim "cara, a gente tem aqui, ó, poucas obras de tal época, temos poucas obras de..." É uma outra perspectiva. Vocês estão realmente contando uma instituição por ela mesma, indiferente de quem ocupa. Isso é completamente diferente.

1:10:17

P/2 - Sim, sim. Eu acho que essa é a ideia final, assim. É a autonomia da instituição, dos seus servidores públicos de carreira em relação à gestão flutuante...

1:10:30

P/1 - Às mudanças políticas, na verdade, né? Às mudanças políticas.

1:10:32

P/2 - É, às mudanças políticas. Exato, exato.

1:10:35

P/1 - Tá. Então, eu queria saber se tu quer fazer mais algum comentário, porque essa realmente era a minha última pergunta, meu bem.

1:10:42

P/2 - Não... eu acho que era isso, Amália. Te dizer que eu fico à disposição dentro do meu limitado tempo... [risos]

--- FIM DA TRANSCRIÇÃO ---

APÊNDICE E – MODELO DE QUESTIONÁRIO DE PERGUNTAS ABERTAS

DADOS DA ENTREVISTADA

1. Nome completo:

2. Data de nascimento:

3. Local de nascimento:

4. Onde vive atualmente:

5. Formação acadêmica:

> Graduada em:

Período do curso: de a

Instituição que cursou:

(havendo mais, por favor, colocar)

> Pós-Graduada (*lato, stricto* ou profissional) em:

Especialista em:

Período do curso: de a

Instituição que cursou:

Mestra/Doutora em:

Período do curso: de a

Instituição que cursou:

(havendo mais, por favor, colocar)

6. Experiências profissionais:

Local:

Cargo:

Período:

Atividades desenvolvidas:

Local:

Cargo:

Período:

Atividades desenvolvidas:

(havendo mais experiências que considere relevante/importante, por favor, colocar)

7. Apresentação/Mini-bio:

PERGUNTAS

Rodada 1 – Perguntas sobre o Mulheres nos Acervo

- O que levou você a cursar bacharelado em História da Arte?
- Você já possuía ou possui alguma proximidade ou familiaridade com temas vinculados a mulheres? (exemplo: feminismo, gênero, produção de artistas mulheres, outras linguagens artísticas como música, cinema, literatura desenvolvida por mulheres, etc)
- Você se considera feminista?
- Como você conheceu as demais integrantes que compõe o Mulheres nos Acervos?
- Em que momento ou contexto você identificou a relevância ou a possibilidade de criar um coletivo de pesquisa/curatorial voltado ao questionamento da (in)visibilidade de artistas mulheres nos acervos dos museus de arte (em POA)?
- Houveram outros projetos ou desdobramentos do Mulheres nos Acervos posteriormente a experiência no MARGS?
- Gostaria de fazer mais algum comentário?

Rodada 2 – Perguntas sobre a exposição Gostem ou Não – mulheres no acervo dos MARGS

- Qual a metodologia de pesquisa utilizada pelo Mulheres nos Acervos para realizar a pesquisa no acervo do MARGS?
- Qual o argumento curatorial da exposição?
- Como se deu o processo de curadoria entre as quatro componentes do Mulheres nos Acervos para a realização da exposição do MARGS?
- O que levou a escolha, por parte das quatro curadoras, das 13 artistas que compuseram a exposição?
- Como se deu a escolha das obras dessas 13 artistas para compor a exposição?
- Quem idealizou e produziu a identidade visual da exposição?
- Quem elaborou a expografia e realizou a montagem da exposição?
- Quem elaborou o catálogo da exposição e sua editoração?

- Quem elaborou o programa público vinculado à exposição?
- No que tange a realização/produção da exposição como um todo, houve equilíbrio de gênero na equipe de trabalho?
- Houve envolvimento do MARGS no processo curatorial desta exposição? Se sim, qual?
- Como a exposição foi realizada financeiramente? Houve patrocínio?
- Qual a diferença de Gostem ou Não diante das exposições realizadas anteriormente com obras de artistas mulheres?
- Gostaria de fazer mais algum comentário?

Rodada 3 – Perguntas sobre o projeto Mulheres no Acervo e sua relação com o MARGS

- Como surgiu a ideia do Mulheres nos Acervos pesquisarem o acervo do MARGS?
- Como foi a recepção do MARGS ao projeto Mulheres nos Acervos?
- Como foi a recepção e a relação estabelecida entre as pesquisadoras com os funcionários (servidores, terceirizados, estagiários, etc) do MARGS e sua entrada no acervo para realizar a pesquisa?
- Houveram outros setores ou membros da equipe do MARGS envolvidos durante o processo de pesquisa do Mulheres nos Acervos? Se sim, quais/quem?
- Houve alguma dificuldade durante o processo de pesquisa no acervo? Se sim, relate.
- Houve alguma interferência por parte do MARGS na metodologia de pesquisa utilizada pelo Mulheres nos Acervos?
- Houve acompanhamento (contínuo ou periódico) por parte do MARGS a pesquisa realizada? (seja na figura de um servidor, entrega de resultados parciais, etc)
- Houve a entrega de algum relatório/documento com os resultados da pesquisa para o Museu?
- Qual sua percepção sobre o papel dos museus de arte em relação à produção de artistas mulheres?

- Qual sua percepção sobre o papel do MARGS em relação à produção de artistas mulheres?
- Gostaria de fazer mais algum comentário?

APÊNDICE F – MODELO DE AUTORIZAÇÃO DE ENTREVISTA

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio
Linha de Pesquisa: Museologia, Curadoria e Gestão

A presente pesquisa de mestrado, sob o título **O papel dos museus na institucionalização e legitimação da produção de artistas mulheres – um estudo das exposições sobre artistas mulheres do programa expositivo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (nome provisório)** tem por objetivo contribuir para a compreensão do papel que os museus de arte ocupam na institucionalização e legitimação da produção de artistas mulheres, com especial foco nas exposições realizadas pelo MARGS entre 2011 e 2022.

A pesquisa está em andamento e utiliza diferentes fontes, entre elas a entrevista. Por esta razão solicito a autorização para fazer uso do conteúdo de sua entrevista como dado de pesquisa, assim como identidade no conteúdo desta Dissertação de Mestrado. Comprometo-me em respeitar os valores éticos que permeiam esse tipo de pesquisa e procedimento metodológico.

Nome da entrevistada:

Assinatura do(a) Entrevistado(a)

Amália Ferreira Meneghetti
Assinatura do Entrevistador

Porto Alegre, _____ de _____ de 2023

Mestranda: Amália Ferreira Meneghetti, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPGMusPa) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: meneghetti.amalia@gmail.com e celular 51 99663.5059. Orientadora: Prof^a Dr^a Ana Maria Albani de Carvalho.

ANEXO I – DESCRITIVO DAS ARTISTAS QUE CONSTA NO CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO *GOSTEM OU NÃO – ARTISTAS MULHERES NO ACERVO DO MARGS*

Abaixo apresento a transcrição *ipsis litteris* do texto apresentado no catálogo para cada artista que fez parte da exposição *Gostem ou Não – artistas mulheres no acervo do MARGS*. O catálogo foi lançado em 2022.

ALICE BRUEGGEMANN (Porto Alegre/RS, 1917-2001)

Se em 2019-2022 há uma exposição problematizando a presença de mulheres no campo da arte de Porto Alegre, não se pode deixar de fazer uma referência a Alice Brueggemann. Pintora, desenhista e professora, em um contexto em que mulheres artistas comumente recebiam a alcunha de “amadoras”, Brueggemann já se intitulava “artista plástica profissional”, inserindo seu nome no emergente campo artístico local, juntamente a artistas como Alice Soares, Chirstina Balbão e Leda Flores.

Alice Brueggemann se formou em 1944, no Instituto de Artes (IA) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). A seguir, ao longo da década de 1950, teve marcante presença em salões e exposições de Porto Alegre. Em sua atuação, cabe destacar que foi uma das fundadoras da Escolinha de Artes da UFRGS, em 1960; que recebe medalha Cidadã de Porto Alegre, em 1977 – uma homenagem da prefeitura por sua dedicação em prol do desenvolvimento artístico e cultural da cidade -; e que participou do 14º Panorama de Arte Atual Brasileira, no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1983.

Outro fato sempre lembrado é que a Alice Brueggemann dividiu ateliê por mais de 40 anos com a colega Alice Soares. Sobre a atuação dessas artistas, a professora e pesquisadora Blanca Brites destaca:

“As Alices que hoje tratamos com intimidade de quem está próximo de nós lançaram-se ao enigmático universo da arte numa época em que este era de difícil acesso as mulheres, pois tratando-se seriamente de arte, entrava-se em um domínio privativo masculino.[...] As jovens Alices não esperaram as próximas gerações e atuaram como precursoras no que se refere a postura das mulheres face à arte e aos condicionantes impostos pela sociedade. Mas as Alices, feministas de primeira ordem? Certamente a resposta não seria afirmativa. Porém, através da fala de Alice Soares, percebe-se que elas dimensionam bem o que representou a escolha feita na juventude. ‘A gente caminhou a passos comedidos. Servimos, no entanto, como exemplo a tantas outras que seguiram carreira artística. Fomos as primeiras a ter ateliê, hoje são muitas’.”⁷³

Carla Batista

Núcleo Educativo e Programa Público do MARGS

⁷³ BRITES, Blanca; CARVALHO, Ana Albani. “Alice Brueggemann & Alice Soares”. Coordenação Cristina Barth Moré; Produção Marisa Veeck. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 1998. Pp.7-8.

ANGELINA AGOSTINI (Rio de Janeiro/RJ, 1888-1973)

Filha de artistas – do desenhista e ilustrador Angelo Agostini (1843-1910) e da pintora Abigail de Andrade (1864-1890), primeira mulher a receber uma premiação no Salão da Academia Imperial de Belas Artes, em 1884 -, Angela Agostini teve uma sólida formação, que passa por estudos em ateliês opartiuclares e pela Escola Nacional de Belas Artes. Assim como sua mãe, foi premiada nas exposições gerais recebendo menção honrosa na edição de 1911, a pequena medalha de prata em 1912 e o prêmio de viagem à Europa em 1913, quando tinha apenas 24 anos, estabelecendo-se, assim em Londres, onde participaria de exposições. Retornando ao Brasil, ganhou medalha de ouro no Salão Nacional de Belas Artes de 1953 e integrou o júri da edição de 1957.

Nesta exposição, ao observarmos dois nus feitos pela artista em 1912, podemos refletir sobre o campo profissional de artistas mulheres, para quem o acesso a modelos vivos foi por séculos negado, dificultando assim apuro da técnica e , conseqüentemente, criando entraves na legitimação dessas artistas frente ao campo. Também é interessante observar que, na Escola Nacional de Belas Artes – que substituiu a Academia Imperial criada no início do século XIX -, o ingresso de mulheres só ocorreu em 1892 e o acesso as aulas de modelo vivo só se efetivaria em 1897. Já em Porto Alegre, no Instituto de Bellas Artes, criando em 1910, o ensino de modelo vivo iniciou-se em 1918, tanto para homens, quanto para mulheres.⁷⁴

Carla Batista

Núcleo Educativo e Programa Público do MARGS

ANICO HERSKOVITS (Montevidéu/Uruguai, 1948)

Reconhecida em sua trajetória como gravadora, desenhista, ilustradora e professora, dedica-se principalmente às técnicas da xilogravura, da gravura em metal e da litografia. Seus trabalhos trazem temas populares e cotidianos, como imagens de forte inserção social e a contemporaneidade urbana. Com formação pelo Atelier Livre de Porto Alegre e pelo Instituto de Artes (IA) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Anico tem sua carreira assinalada por premiações de prestígio, além de participações em exposições coletivas e individuais, desde o ano de 1974, no Brasil e no exterior.

“Não sei definir minha gravura. Se ela é mais romântica ou então mais social. São figuras e coisas que encontramos nas tuas e jamais poderíamos deixar de ver. Uso o preto, que é a mais agressiva, a gente não tem porque fazer as coisas mais agradáveis à vida, a cor tira a força da gravura.”⁷⁵

Sua família é de origem judaica, e seus pais emigrantes da Europa durante a II Guerra Mundial, fugindo do regime nazista, refugiando-se em Motevidéu, em 1948, onde a artista nasceu. Ainda criança, mudou-se com a família para Porto Alegre. Em uma

⁷⁴ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. “Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras”. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2008.

VARGAS, Rosane Teixeira de. “Excluídas da Memória: mulheres no Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul (1939-1962)”. Trabalho de Conclusão de Curso de História da Arte, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

⁷⁵ Anico Herskovits, Zero Hora, 08.05.1974.

leitura recente da obra “Não se fazem mais famílias como antigamente” (1976), a pesquisadora Camila Salvá comenta:

“Anico Herskovits nunca conhecera seus avós, que ficaram na Europa e foram assassinados em campo de concentração. Assim sendo, quando entrei em contato com a obra em questão, pensei que ela poderia fazer algum tipo de alusão a esse triste fato. Não tive coragem de tocar nesse assunto durante nossa conversa, porém, ao perguntar o que a artista lembrava quando fez a obra e o porquê da escolha desse tema, me surpreendi ao descobrir que o casamento retratado era de seus avós. [...] Apesar de ter feito a obra a partir de um retrato que seu pai tinha do casamento dos pais dele, mudanças foram feitas não só na distribuição dos personagens, como no local em que o casamento ocorreu, que, na obra é inspirado nas casa de Ouro Preto, em homenagem a uma viagem que a artista havia feito pouco tempo antes de iniciar esse trabalho. [...] A obra foi exposta, pela primeira vez, em 1976, na segunda sede provisória do MARGs, na Avenida Senador Salgado Filho”⁷⁶

É interessante observar que, entre as linguagens artísticas presentes no acervo do MARGs, a gravura é a que concentra a maior produção de artistas mulheres, sendo Herskovits uma das grandes representantes no Rio Grande do Sul.

Mariah Pinheiro

Núcleo Educativo e Programa Público do MARGs

CARLA BORBA (Porto Alegre/RS, 1978)

Formada pelo Instituto de Artes (IA) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde realiza seu doutorado em Poéticas Visuais, Carla Borba é artista visual, pesquisadora e educadora. Seu trabalho, segundo suas próprias palavras, entende o “corpo como dispositivo de reflexão sobre a construção de narrativas contemporâneas em torno de questões de gênero”.

Participou de diversas exposições no Brasil, com destaque para a 8ª Bienal do Mercosul, em 2011. Além disso, em 2019, foi indicada ao prêmio PIPA, um dos mais importantes prêmios de arte contemporânea no cenário nacional.

A fotografia presente na exposição é um registro de uma performance “Etróc” realizada no contexto do espetáculo teatral intitulado “Vão”, e corresponde à subtração de pedras do invólucro de meias calças vestidas pela artista. As meias de náilon são vestidas nas pernas, nos braços, no tronco e na cabeça. A ação é marcada por uma trilha sonora com um ritmo lento e grave. São deslocadas, pelas performance, duas caixas de madeira contendo 50kg de pedras até o centro da cena: as pedras são retiradas das caixas, uma a uma, lentamente, e, então são inseridas no interior das diferentes camadas de meia.. O final é marcado pelo corte e queda abrupta das pedra no palco.

Nas palavras da artistas:

⁷⁶ SALVÁ, Camila. “Não se fazem mais famílias como antigamente? Um exercício de leitura de imagem.” ÍCONE: Revista Brasileira de História da Arte, Porto Alegre, v. 4, nº 5, dezembro 2019, pp. 48-56.

“Etroc – um movimento

rudimentar de uma engrenagem mal feita.

De um corpo em processo de extração de suas memórias.

Uma pedreira que se abre no corpo para a descoberta de arquivos.

Etroc, à maneira de Duchamp: ‘et troc’... ‘e rocha’⁷⁷

Mel Ferrari

Pesquisadora do projeto Mulheres nos Acervos

CATERINA BARATELLI (Cesena/Itália, 1905-1988)

Pintora e professora, natural da Itália, transferiu-se para o Brasil em 1947, fixando-se no Rio de Janeiro. Sua atuação no campo da arte ficou marcada pela presença nos salões oficiais, especialmente o Salão Paulista de Belas Artes, no qual participou sete edições, recebendo a Grande Medalha de Prata em 1948, o Prêmio Aquisição em 1952, o Segundo Prêmio Governo do Estado em 1956 e a Pequena Medalha de Ouro em 1958.

No Rio Grande do Sul, participou do VI Salão do Instituto de Belas Artes, em 1955. Também merece destaque sua atuação no ensino da arte, dado que ele ministrou aulas de pintura por décadas, as quais foram mencionadas por muitos artistas, entre eles Katie van Scherpenberg e Abraham Palatnik.

Sua obra “Menina cor de rosa” (s.d.) ingressou na coleção do MARGS em 1955, no momento inicial de formação do acervo, sendo a primeira obra de uma artista mulher a ser tombada pelo Museu. Responsável pelas aquisições iniciais, o primeiro diretor do MARGS, Ado Malagoli, gostava de afirmar que suas escolhas eram baseadas no valor artístico dos trabalhos, o que a Grande Medalha de Prata – recebida pela obra, em 1948, no Salão Paulista – corrobora.

Carla Batista

Núcleo Educativo e Programa Público do MARGS

CHRISTINA BALBÃO (Porto Alegre/RS, 1917-2007)

Pintora e escultora, dedicou toda sua vida ao ensino das artes. Foi a primeira professora mulher do Instituto de Artes da UFRGS e ajudou na concepção e organização do MARGS, tornando-se a primeira assistente técnica do Museu.

Em ambas as carreiras, incentivou várias gerações de artistas, atuando nas duas instituições. No MARGS, além de exercer as funções administrativas, ajudava na mediação dos visitantes, pois compreendia que o ensino das artes não se limitava à

⁷⁷ Trecho retirado do site da artista: www.carlaborba.com.br

sala de aula, instigando assim os alunos a conhecerem outros artistas, técnicas diversificadas e a exporem os seus trabalhos.

Grande parte de sua produção artística permanecia guardada no âmbito privado, até que, em 2018, a família doou para o MARGS dezenas de obras de sua autoria que abrangem o período da década de 1930 até meados da década de 1960. Atualmente, pesquisas documentais e restauros estão sendo realizados pelo Museu para que as obras possam ser expostas e sua história redescoberta. Dentre as doações, encontram-se bustos em gesso, técnica que normalmente era associada a ela devido ao modo característico com que modelava, deixando a superfície com densa quantidade de matéria. Além disso, entraram para o acervo do MARGS diversas pinturas e desenhos, tendo como temáticas modelos vivos, retratos de familiares, paisagens do tempo de estudante e exercícios abstratos bastante experimentais para a época.

Christina Balbão é a única artista mulher que possui autorretrato em coleções públicas de arte em Porto Alegre. Anteriormente desconhecidas, agora essas obras confirmam a força da autorrepresentação em sua trajetória, também funcionando como uma forma de afirmação em um meio em que mulheres eram usualmente retratadas como figuras passivas. Em ‘Autorretrato” (1946), Balbão encara o espectador, impondo sua presença na galeria.

Mel Ferrari

Pesquisadora do projeto Mulheres nos Acervos

ELAINE TEDESCO (Porto Alegre/RS, 1963)

Ingressou no Instituto de Artes (IA) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em 1983, onde fez graduação (ênfase em Desenho), mestrado e doutorado (ambos em Poéticas Visuais), concluindo esse percursos em 2009. Tanto sua pesquisa quanto seu trabalho exploram questões em torno da fotografia, instalação e videoperformance. Além da intensa atuação como artista, é também professora na graduação e pós-graduação na mesma instituição onde estudou. Atualmente, coordena o projeto “Videoarte: o audiovisual sem destino”.

Com prêmios, residências artísticas, projetos importantes, exposições individuais e grandes coletivas – 52ª Bienal de Veneza (2007), por exemplo -, Elaine desenvolve sua poética entre produção e ensino.

“Observatório II” (2008) faz parte de um percurso de desdobramento que começa, imprecisamente, com a participação da artistas no projeto REAL, em 2002, cujos registros podem ser vistos no seu livro “Sobreposições Imprecisas”. Desde então, na sua prática como artista/pesquisadora, Elaine se debruçou no processo de, como ela descreve, “fotografar, revelar, editar, projetar, sobrepor, documentar, arquivar, ampliar, expor, publicar, fotografar novamente, de forma cíclica”. E , claro, escrever sobre seu processo, por meio de anotações diárias, escritos de artistas e textos acadêmicos.

“A série de projeções de fotografia no meu quintal surgiu, assim, em uma circulação por lugares já conhecidos, extensões da minha casa, encontro entre amigos e

familiares. [...] Nessas fotografias, atualizo em novas relações os arquivos: guaritas, ruínas e a imagem da escada, além de acréscimo do uso da pose, do artifício do retrato pousado, surgindo uma narrativa e um enigma. Quem é a criança que esconde o rosto, onde ela está? Por que esconde o rosto? Ao mesmo tempo, questiona o observador, que olha a imagem como alguém que não quer ser visto ou não quer ver.”⁷⁸

Karina Nery

Núcleo Educativo e de Programa Público do MARGS

ÉLLE DE BERNARDINO (Itaquí, 1991)

Tem formação em balé clássico pela Royal Academy of Dance de Londres. É uma mulher transexual como a produção permeada por sua biografia. Seu trabalho aborda a intersecção entre questões de gênero, sexualidade, política e identidade com a história da humanidade e da arte, com obras desenvolvidas em diferentes meios e suportes expressivos, como performance, fotografia, vídeo, objeto, pintura, instalação e *site-specific*.

Élle de Bernardini está entre as primeiras artistas transexuais a ter uma expressiva presença em coleções de arte em todo país. Instituições como o MARGS, o MARCRS, o MAC Niterói, o MAR do Rio de Janeiro, o MAM-Rio e o MASP possuem obras da artista em seus acervos.

O vídeo “As lágrimas da artista”, foi também realizado como performance no MARGS, em 2015, e posteriormente adquirido para o acervo do Museu, sendo a primeira obra de uma artista transexual em acervos de arte e instituições públicas de Porto Alegre.

Élle faz uso de um recurso técnico do teatro chamado “memória emotiva”, lembrando fatos de sua vida e da história de seus pais que lhe marcaram. Suas lágrimas são a representação do sofrimento inerente a todo ser humano e aludem ao processo de lembrar do passado, recente ou distante. Além disso, o trabalho busca resgatar os acontecimentos trágicos que moldaram sua vida como uma mulher transexual. Cabe ainda ressaltar que o Brasil é o país que mais mata mulheres travestis e transexuais no mundo e que atualmente a arte e a cultura passam por um período de subvalorização e censuras.

Mel Ferrari

Pesquisadora do projeto Mulheres nos Acervos

MARIA LÍDIA MAGRIANI (Porto Alegre/RS, 1946 – Rio de Janeiro/RS, 2012)

Cursou o Instituto de Artes (IA) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), tornando-se a primeira mulher e artista negra graduada pela instituição, em 1966. Também fez pós-graduação em pintura com Ado Malagoli, formação pedagógica pela Faculdade de Filosofia e estágio no Colégio de Aplicação (UFRGS). Juntamente a sua produção artística, realizou cenários e figurinos para teatro, além

⁷⁸ TEDESCO, Elaine Athayde Alvez. “Um processo fotográfico em sobreposição no espaço urbano”. 2009. 218. Tese (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre.

de ilustrações para livros, revistas e jornais como Zero Hora, de Porto Alegre e Folha de São Paulo. Suas obras estão presentes em acervos do Rio Grande do Sul, como MARG, e também de instituições de outros estados, a exemplo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), da Pinacoteca do Estado de São Paulo e do Museu Afro Brasil. Participou de inúmeras coletivas, salões, bienais no Brasil e também no exterior, com destaque para a 18ª Bienal de São Paulo, 1985 – a bienal da “Grande tela” -, integrando o núcleo “Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades”.

Chama atenção que Magliani figura como única mulher negra autodelcarada anos acervos de instituições públicas de Porto Alegre, como é o caso do MARGS, onde está representada com 16 obras. O fato de ser a única presença feminina negra em espaços institucionais evidencia que a rapa e uma determinante hierárquica na configuração das relações de poder dessas estruturas. Assim, no caso dos museus de arte, podemos pensar o quanto a intersecção entre gênero e raça define as condições de acesso, as posições de destaque e a legitimação artística. Motivo pelo qual a presença desse corpo negro – em locais onde historicamente impera o privilégio da branquitude – tende a ganhar caráter de excepcionalidade, tanto maior quanto mais retinto for seu tom de pele.

A respeito disso, Magliani declarou o seguinte:

“Ser uma pessoa de cor negra não interfere na minha pintura, eu não entendo a sempre presente preocupação das pessoas com esse aspecto. É minha vez de perguntar por que parece tão excepcional que um negro pinte? Porque a condição social de artistas de cor branca nunca é mencionada? Por que sempre me perguntam como é ser negro e ser artistas? Ora, é iguala ser de qualquer outra cor. As tintas custam o mês preço, os moldureiros fazem os mesmos descontos, e os pinceis acabam rápido do mesmo jeito para todo o mundo. A diferença quem faz é a mídia. É ‘normal’ ser branco, e portanto, é natural que um branco faça tudo, mas, quando se trata de um negro, age como se fosse algo fantástico, um fenômeno – o macaco que pinta! Não gosto disto.”⁷⁹

Izis Abreu

Núcleo Educativo e de Programa Público do MARGS

MARINA CAMARGO (Maceió/ AL, 1980)

Artista contemporânea que trabalha a partir do conceito de deslocamento, explorando suas mais variadas interpretações e significados, dando corpo a uma produção diversificada que transita entre fotografia, desenho, instalação, vídeo e outras mídias.

Sua formação acadêmica se deu também em transito: graduação e mestrado no Instituto de Artes (IA) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), cultura visual na Universidade de Barcelona e uma bolsa de pesquisa (DAAD) na Akademie der Bildenden Künste (Munique, na Alemanha). Atualmente vive entre em Berlin e Porto Alegre. Em anos recentes, foi três vezes indicada ao importante Prêmio PIPA (2016, 2017 e 2019).

Em sua produção realizada e pautada por geografias diversas, Marina também se vale, por vezes, de referências aos seus lugares de origem. No projeto “Tratando de

⁷⁹ Magliani, em entrevista a João Carlos Tiburski, publicado no Boletim Informativo do MARGS, nº 32, jan/nov 1987.

Limites” (2011), apresentado na 8ª Bienal do Mercosul, em 2011 – sua primeira participação em uma grande exposição -, Marina desenvolveu um trabalho a partir dos pampas gaúchos. Já em “Como se faz um deserto” (2013), baseou-se em uma viagem realizada pelos sertões do nordeste brasileiro, onde viveu durante a infância, apresentando essa pesquisa artística em formato de publicação com fotografia, registros e textos seus e de colaboradores.

“Atlas do céu azul” (2008), adquirida ao acervo do MARGS como projeto, ganha agora sua forma física ao ser apresentada nesta exposição, vindo a público pela primeira vez. O trabalho nos convida a pensar: ao olharmos para um mapa, onde podemos imaginar que estão desenhados os nomes das cidades, as linhas, os paralelos e os meridianos? Observe que nessa obra o ponto de vista de quem vê o mapa é alterado.

“No lugar de informações geográficas (como os continentes, as fronteiras, os oceanos), aparecem imagens de céus, invertendo a posição usual de quem se orienta por um mapa: a visão desde dentro do mapa em direção ao céu, desde onde se veem as informações do mapa flutuando nesse espaço.”⁸⁰

Karina Nery

Núcleo Educativo e de Programa Público do MARGS

REGINA SILVEIRA (Porto Alegre/RS, 1939)

Artista multimídia formada pelo Instituto de Artes (IA) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e pelo Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre entre as décadas de 1950 e 1960, Regina Silveira tem uma trajetória marcada pela inquietude em suas pesquisas artísticas.

Em 1966, com carreira como pintora já reconhecida localmente, a artista viaja à Europa para estudar História da Arte em Madri. Em seu retorno, no entanto, a pintura daria lugar a uma nova orientação em sua produção, passando a privilegiar objetos geométricos e construtivos. Nos anos seguintes, a produção de Regina se tornaria reconhecida internacionalmente, com exposições e prêmios em dezenas de países.

Sobre o reconhecimento internacional da artista, a crítica de arte Angélica de Moraes afirmou em 1995:

“Regina Silveira é a artista plástica de maior projeção internacional que o Rio Grande do Sul possui. Outros, como Iberê Camargo, tiveram reconhecimento inânime no país, mas – infelizmente – jamais chegaram a expor de modo constante em espaços de prestígio no exterior.”

“Projectio I” (1984), exibida nessa exposição, faz parte da pesquisa de sua tese de doutorado, defendida em 1984, na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). A obra foi apresentada em 1988 no MARGS e, no ano seguinte, passou a integrar o acervo artístico. Desde então não havia mais sido exposta no Museu.

⁸⁰ Trecho retirado do site da artista: www.marinacamargo.com

Comporta por 30 cadeiras representadas graficamente em perspectiva, o trabalho convoca nosso olhar na direção de seu desenvolvimento, ao mesmo tempo que é capaz de nos lembrar no movimento conjunto de sombra e luz. No espaço da Galeria Iberê, é agora adicionada uma distorção, que opera criando armadilhas óticas na medida em que estivermos dispostos a acompanhá-las.

Cristina Barros

Pesquisadora do projeto Mulheres nos Acervos

E integrante do Núcleo Educativo e de Programa Público do MARGS

ROSA BONHEUR (Bordeux/França, 1822 – Milien/França, 1899)

Artista com produção amplamente reconhecida, Rosa Bonheur figura na história da arte como um grande nome da pintura realista francesa do século XIX. De uma família de artistas, Bonheur desde muito jovem dedicou-se e especializou-se na representação de animais, construindo uma sólida carreira, que conta com premiações no Salão de Paris, participação em exposições universais e o recebimento da distinção francesa da Legião da Honra, concedida pela primeira vez a uma mulher.

Hoje seus trabalhos figuram grandes museus como Metropolitan Museum of Art, de Nova Iorque, The National Gallery, de Londres, Museo del Prado, de Madri, Musée d'Orsay, de Paris; sem contar seu próprio museu-casa, o Museu Atelier Rosa Bonheur, em Fontainebleau. No MARGS, quando o “La petite mare dans la plaine et troupeau de moutons” (s.d.) – ‘O pequeno lago na planície e o rebanho de ovelhas’, em tradução livre – foi uma das primeiras aquisições do Museu, feita por compra pelo então diretor Ado Malagoli, em 1957, de um colecionador francês.

No irônico artigo “Como ter sucesso nas artes sem ser um homem? Manual para artistas mulheres do século XIX”, de 2018, a pesquisadora Séverine Sofio propõe um conjunto de conselhos para artistas mulheres do passado para que sejam reconhecidas em vida, preservem sua memória e tenham seus nomes inscritos na história. No texto, ela cita Rosa Bonheur como um modelo a ser seguido, como aquela “que soube preencher todas as alternativas corretas para se manter na memória coletiva” e que “pode se beneficiar de uma existência muito singular em sua época, a ponto de se ver eleita ícone feminista e homossexual em finais do século XX. Isso certamente a teria surpreendido; justamente ela, cujas opiniões em termos de ordem social não era as mais subversivas. Como uma verdadeira ‘fênix cultural’, Bonheur assinala, desde os anos 1980, uma incrível carreira póstuma.

Carla Batista

Núcleo Educativo e Programa Público do MARGS

TÉTI WALDRAFF (Sinimbu/RS, 1959)

Formada em licenciatura e em Desenho pelo Instituto de Artes (IA) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Ao mesmo tempo que dava seus primeiros passos na carreira de artista, organizou, enquanto professora, a exposição “Projeto Releitura”, em 1987, trazendo trabalhos dos seus pequenos alunos para o MARGS, que, anos depois, viria a ser morada para algumas de suas obras. Esse percurso diz

muito sobre sua trajetória e essência da artista, ou melhor dizendo, a arte-educadora, professora/artista, artista/professora.

No seu currículo de artista, constam importantes exposições nacionais e internacionais, mas são menos importantes que as inúmeras oficinas que ela ministrou ao longo da carreira. Além da vivência diária da escola e da inspiração que emanava dali, os materiais com que a artista trabalha também partem do seu olhar para a vida, propondo que flores em sacos transparentes, carrinhos de feira, animais de brinquedo, retalhos de tecido, desenhos em calendários e adesivos possam ser pensados como arte.

A obra “Animando” (2006), apresentada primeiramente como um pequeno adesivo que cabe na palma da mão, tem tantas camadas e narrativas quanto uma grande pintura da história da arte. E vai além, assumindo outros formatos, podendo estar em diversos lugares ao mesmo tempo, ser reproduzida, apropriada, tomada e reinventada pelo olhar daquele que lhe dirige atenção.

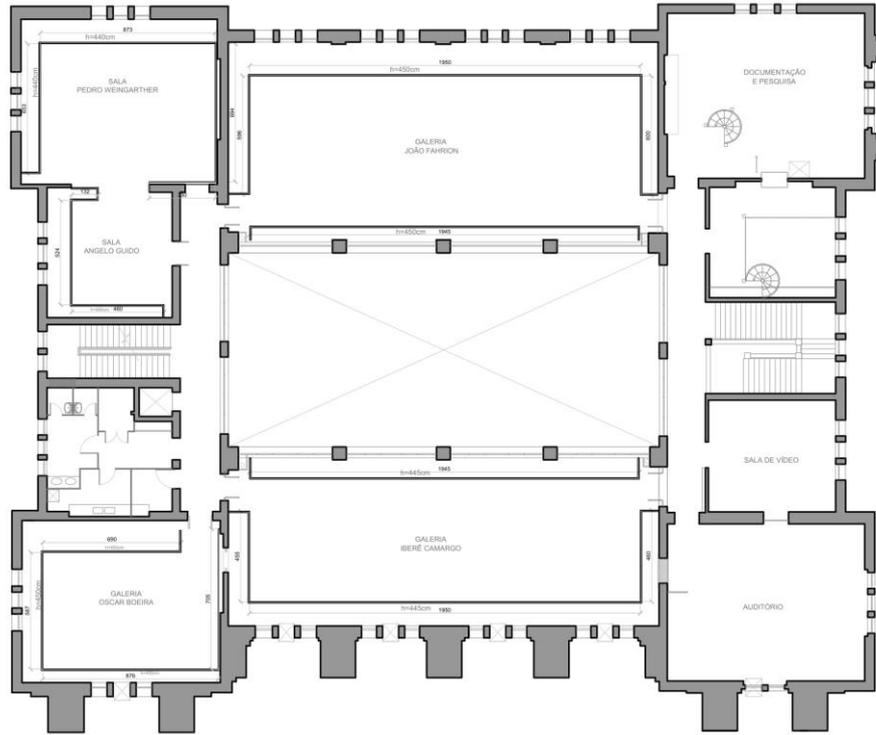
“Com meu trabalho, quero repartir alegrias, quero repartir harmonia, indicar um lugar mais bonito para olhar e se lambuzar de cores, linhas e formas. Coisas bonitas para olhar com ‘olhos de ver’, coisas para nos puxar para o alto, coisas para dar um salto, para poder sempre ver, sempre admirar a vida no prumo da natureza, das flores com suas cores e formas. Acho que o trabalho do artista pe ressaltar o que nem todo mundo vê, com paixão e comoção.”⁸¹

Karina Nery

Núcleo Educativo e de Programa Público do MARGS

⁸¹ Reflexão da artista durante a exposição 25 anos do seu trabalho. “Jardim em flor” (MACRS, 2014), que também contou com várias oficinas ministradas por ela e abertas ao público.

PLANTA BAIXA DO 2º PAVIMENTO



MARGS
MUSEU DE ARTE DO
RIO GRANDE DO SUL

ESCALA GRÁFICA:
0 1 2.5 5 10 20m
PLANTA BAIXA 2º PAVIMENTO

URBANAUTA