

TRADUÇÃO

to the Museum?

O QUE É ATIVISMO CURATORIAL?

MAURA REILLY

WHAT IS CURATORIAL
ACTIVISM?

¿QUÉ ES ACTIVISMO
CURATORIAL?

Artigo inédito
Ana Avelar*

<https://orcid.org/0000-0002-7026-7160>

Marcella Imparato**

<https://orcid.org/0000-0003-2905-3272>

*Universidade de Brasília
(UnB), Brasil

**Universidade de São
Paulo (USP), Brasil

<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.183763>

1. Nota dos editores: Em 2017, a autora publicou o texto "What is Curatorial Activism?" no site da *ARTnews*. Apesar de compartilhar o mesmo título do capítulo aqui traduzido, não se trata do mesmo texto, mas de outras reflexões feitas a partir dos temas analisados no livro. Ver REILLY, Maura. "What is Curatorial Activism?", *ARTnews*, Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/news/what-is-curatorial-activism-9271>. Acesso em: 13 mai. 2021.

2. Nota dos editores:
A opção pelo uso da linguagem neutra é das tradutoras deste texto e conta com a anuência de sua autora. A *Ars*, conquanto não adote tal registro em sua política editorial, preserva a decisão das mesmas.



RESUMO

Tradução do primeiro capítulo do livro *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating* (Thames & Hudson, 2018), de Maura Reilly.

PALAVRAS-CHAVE Curadoria; Curadoria-ativista; Feminismo; Gênero; Decolonialismo

ABSTRACT

Translation of the first chapter of the book *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating* (Thames & Hudson, 2018) by Maura Reilly.

KEYWORDS Curatorship; Curatorial-Activism; Feminism; Gender; Postcolonialism

RESUMEN

Traducción del primer capítulo del libro *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating* (Thames & Hudson, 2018), de Maura Reilly.

PALABRAS CLAVE Curaduría; Curaduría-activista; Feminismo; Género; Decolonialismo

*No ocidente, a grandeza foi definida desde a antiguidade como branca, ocidental, privilegiada, e, acima de tudo, masculina¹.
(Linda Nochlin)²*

ARTE OCIDENTAL: É UMA COISA DE HOMEM BRANCO³

As estatísticas demonstram que a luta pela igualdade de gênero e racial no mundo da arte está longe de acabar. Apesar de décadas de ativismo e teorização pós-colonial, feminista, anti-racista e *queer*, o mundo da arte continua a excluir “outres” artistas – artistas que são mulheres, não brancos e LGBTQIA+. A discriminação contra tais artistas invade todos os aspectos do mundo da arte, da representação de galerias, diferenças de preço em leilões e cobertura da imprensa para inclusão em coleções permanentes e programas de exposições individuais. Na maioria dos museus estabelecidos, visitantes ainda precisam procurar ativamente por obras de tais artistas. Houve, por exemplo, a representação lamentável de artistas mulheres e não brancos na reabertura da Tate Modern, em Londres, em 2016 – de 300 artistas representadas no rearranjo da coleção permanente, menos de um terço eram mulheres e menos ainda eram não brancos⁴.

Estatísticas semelhantes foram registradas no ano anterior, quando o Whitney Museum of American Art abriu sua nova localização em Nova York com uma exposição inaugural intitulada “America Is Hard to See”, exibindo obras de sua coleção permanente e abrangendo um período do século XX até o presente⁵.

Embora esses fatos sejam desanimadores, é o Museu de Arte Moderna (MoMA), de Nova York, que obtém a pior nota em discriminação de gênero e raça. Em 2004, o Museu reabriu seus espaços de exposição, amplamente expandidos, e revelou a reinstalação de sua prestigiada coleção permanente, apresentando obras de 1880 a 1970. Das 410 obras nas galerias do quarto e do quinto andar, apenas 16 eram de mulheres. Havia ainda menos obras de artistas não brancos que foram encaixadas numa sala dedicada a Diego Rivera e o muralismo mexicano. Em 2015 e 2016, uma passada pelas mesmas galerias de exposição revelava melhorias, mas com problemas persistentes⁶. Em 2014, como prova da falta de inclusão do museu, a edição da *ArtSlant* começou um boato – uma piada do dia da mentira, na realidade – de que o MoMA dedicaria o ano de 2015 inteiramente às mulheres⁷.

Exposições *blockbuster* também estão sujeitas a níveis assustadores de discriminação. A divisão de gênero e raça nas Bienais de Veneza é um exemplo disso. Na edição de 2017, intitulada “Viva Arte

Viva", com curadoria de Christine Macel, as artistas mulheres representavam apenas 35% do total de participantes. (Em comparação, a contagem foi de 37% em 2015, 26% em 2013 e 43% em 2009). Artistas da Europa e da América do Norte dominaram a edição de 2017, com 61% de participantes vindes dos dois continentes. A demografia racial da mostra foi particularmente desanimadora, especialmente dado o amplo ativismo vocal de grupos como o Black Lives Matter: apenas cinco de 120 artistas eram pessoas negras – sendo apenas uma mulher (Senga Nengudi). Que eu saiba, a crítica não notou essas disparidades grosseiras⁸.

No entanto, em 2014, a crítica de arte reprovou a Whitney Biennial por seu racismo e sexismo gritantes, com protestos nas galerias – por um grupo de artistas que se autodenominavam “cliterati” – sobre a falta de mulheres artistas na exposição: de 103 artistas, apenas 37 eram mulheres. O coletivo de arte The Yams retirou seu trabalho da Bienal em repúdio à falta de artistas negres e mulheres na mostra. Depois de um mês de abertura da Bienal, foi organizado um protesto, com o título humorado Whitney Houston Biennial: I’m Every Woman: apresentando 22 artistas, sendo que 10 desse total eram mulheres. Apesar dessa crítica pública à Bienal de 2014, a mostra do Whitney “America Is Hard to See”, logo no ano seguinte, apresentou

porcentagens surpreendentes: havia uma presença 69% masculina e 77% branca. A Bienal de 2017, sem dúvida, procurou corrigir disparidades gritantes: 25 de 63 artistas na exposição eram mulheres, várias participantes eram de gênero fluido e havia uma porcentagem quase igual de artistas brancos e não brancos⁹.

Ativistas feministas da arte, como as Guerrilla Girls, têm protestado contra as disparidades de gênero e raça por décadas, convocando galerias específicas e responsabilizando-as – de forma particularmente espetacular no Boletim das Guerrilla Girls de 1986, que exibia o número de artistas mulheres nas listas de galerias de Nova York, trazendo comentários sobre quando e se houve melhora ou piora da representatividade¹⁰. Mais recentemente, as ativistas da arte Pussy Galore atualizaram as estatísticas das Guerrilla Girls para essas galerias de Nova York que ainda estavam abertas e adicionaram outras à lista. Das galerias que estavam abertas em 2015, e comparando as estatísticas a partir de 1986, as piores infratoras foram as galerias Sperone Westwater e Tony Shafrazi. Em uma direção mais positiva, mostrou-se que algumas galerias de Nova York estavam representando mulheres na metade ou em mais da metade do tempo, incluindo PPOW, Sikkema Jenkins, Zach Feuer, Tracey Williams e Galerie Lelong¹¹.

Em 2013, a artista plástica Micol Hebron, impulsionada pela predominância de artistas homens em anúncios de galerias na revista *Artforum* e nas próprias galerias, lançou o projeto Gallery Tally, que coleta dados sobre a porcentagem masculina e feminina de artistas em galerias contemporâneas. Hebron estimou que menos de um terço do total de artistas representados por galerias comerciais nos Estados Unidos são mulheres. Segundo ela, ainda existe um “problema real” em relação a quem se escolhe assistir, exibir, colecionar, promover e sobre quem se escreve¹². Uma auditoria das galerias em Londres feita pela East London Fawcett (ELF) gerou dados semelhantes¹³.

As estatísticas destacadas pela Gallery Tally, Guerrilla Girls, Pussy Galore, ELF e outras são ainda mais chocantes devido ao fato de que, em 2016, as mulheres representavam entre 65% e 80% das pessoas matriculadas em programas de prática artística e história da arte¹⁴. (Estatísticas sobre estudantes não brancos não estão disponíveis). Há, então, uma imensa discrepância entre o número de estudantes de arte e o número de homens representados pelas galerias.

Em 2016, o coletivo sempre vigilante Pussy Galore coletou estatísticas sobre discriminação racial em galerias de Nova York. Contabilizando 34 galerias, elas descobriram que apenas 21% da

representação de artistas era não branca; as piores infratoras foram a Galeria 303, 100% branque, e a Gavin Brown Enterprise, 98% branque¹⁵.

A disponibilidade de obras de artistas não brancos e mulheres em galerias obviamente tem um impacto poderoso na quantidade de cobertura de imprensa que elas recebem e no grau de interesse que elas geram de colecionadores e colecionadoras, museus e assim por diante; isso, por sua vez, afeta diretamente seus valores de mercado e monetários. Existem atualmente várias publicações e classificações *online* que colecionadores e colecionadoras podem consultar para obter informações sobre a viabilidade mercadológica do ou da artista que possa lhe interessar. Por exemplo, *Kunstkompass*, uma publicação anual (que por muitos anos foi publicada pela revista de negócios alemã *Capital* e agora é publicada pela *Manager Magazin*), relatou o que seria uma lista de “100 melhores artistas do mundo” baseando suas estatísticas na frequência e prestígio de exposições, publicações e cobertura da imprensa e o preço médio de uma obra de arte. Na edição de 2014 da *Kunstkompass*, três de 20 “melhores artistas” eram mulheres; 100% eram brancos e brancas.

Artnet.com também compila classificações que são baseadas nas vendas do mercado de arte: em 2016, apresentou uma lista de

“Top 100 lotes de artistas vivos, 2011-16” – uma mulher (Cady Noland) e seis artistas não brancos foram listados. Uma segunda lista revelou “100 melhores artistas vivos”, com base no valor total das vendas no mercado secundário de janeiro de 2011 até meados de maio de 2016, classificando artistas pelo valor total das obras vendidas, juntamente com o número de obras em leilão. Além de Yayoi Kusama e Cindy Sherman, as artistas mulheres nesta lista de 2016 incluíam Vija Celmins, Marlene Dumas, Bridget Riley, Tauba Auerbach, Julie Mehretu e Cady Noland – totalizando oito de 100 artistas. 45 em 100 eram artistas não brancos, a maioria vivendo na China¹⁶. É claro que essas listagens de “melhores” não equivalem ao valor estético do ou da artista. Elas são, no entanto, sintomas da discriminação generalizada.

Embora algumas porcentagens tenham melhorado para artistas mulheres e não brancos, as estatísticas permanecem bastante desanimadoras. É importante não se deixar seduzir pelo que parecem ser sinais de igualdade – mulheres e não brancos nunca estiveram, nem estão, em pé de igualdade com homens brancos. A existência de algumas superestrelas ou *ícones simbólicos* não significa que outros artistas alcançaram a igualdade. O mundo da arte ainda não incorporou totalmente a diversidade ou outras vozes no discurso mais amplo – exceto, é claro, como exposições “especiais”

(leia-se separatistas), como as de arte latino-americana, mulheres artistas, arte islâmica, arte africana e assim por diante. As narrativas principais da arte – aquelas que excluem grupos expressivos de pessoas e apresentam fronteiras e hierarquias construídas como *naturais* – continuam sendo discursos discriminatórios que raramente são questionados. Sexismo e racismo se tornaram tão insidiosamente trançados no tecido institucional, na linguagem e na lógica do mundo da arte dominante, que passam quase totalmente despercebidos. Uma vez descobertos, no entanto, sua prevalência não pode ser negada. As estatísticas falam por si mesmas.

Meu objetivo como acadêmica e curadora é precisamente *desmascarar* – contar, calcular e evidenciar as injustiças, revelando os poderosos mecanismos ideológicos que garantem que algumas artistas sejam celebradas enquanto outras sejam marginalizadas. Dediquei os últimos 25 anos de minha carreira tentando garantir que artistas sub ou não representadas, silenciadas e “duplamente colonizadas” – isto é, sob domínio tanto do imperialismo quanto do patriarcado, por exemplo – não sejam mais ignoradas. Tomo como meu pressuposto operacional o fato de que o “sistema” da arte – sua história, instituições, mercado, imprensa e assim por diante – é hegemônico, que privilegia a criatividade masculina branca em detrimento de todas as

outras. Minha força motriz como curadora é, portanto, totalmente ativista; meu objetivo é ser consistentemente contra-hegemônica.

Esses imperativos me levaram a examinar a história da arte global para questionar o cânone euro-estadunidense-cêntrico e explorar maneiras de repensá-lo. Profissionais da academia que se concentram em estudos raciais e pós-coloniais tiveram um impacto particular no meu pensamento crítico, assim como as pessoas que estão trabalhando com questões relacionadas ao cânone e aos currículos. Tenho tentado colocar na prática curatorial algumas das estratégias delineadas em suas abordagens, com a exposição "Global Feminisms" (2007) sendo minha tentativa mais ambiciosa de um modelo combinado de estudos feministas/comparativos, conforme originalmente imaginado por estudiosas como Ella Shohat, Chandra Talpade Mohanty e Kimberlé Crenshaw, entre outras.

As buscas descritas acima levaram a este livro, que, no final das contas, pergunta: como podemos fazer as pessoas no mundo da arte *pensarem sobre* gênero, raça e sexualidade, para entender que estes são problemas persistentes que requerem ação? Como nós podemos contribuir para garantir que o mundo da arte se torne mais inclusivo?

Vários curadores e curadoras em todo o mundo estão encarando ou têm encarado esta questão da discriminação de frente. Por

exemplo, Lucy Lippard, Jean-Hubert Martin, Okwui Enwezor, Rosa Martínez, Jonathan Katz, Camille Morineau, Michiko Kasahara, Juan Vicente Aliaga, Cornelia Butler, Simon Njami, Linda Nochlin, Amelia Jones, entre outros, estão trabalhando para uma representação igualitária. Enquanto suas estratégias variam enormemente, cada curador e curadora é um e uma “ativista curatorial” – um termo que uso para descrever pessoas que dedicaram seus esforços curatoriais quase exclusivamente para a cultura visual das margens, de dentro das margens e a partir delas: isto é, para artistas que são não brancos, não euro-estadunidenses, bem como mulheres, feministas e *queer*. Curadores e curadoras, e outros em áreas semelhantes, têm se comprometido com iniciativas que estão nivelando hierarquias, desafiando premissas, combatendo o apagamento, promovendo as margens sobre o centro, a minoria sobre a maioria, inspirando debates inteligentes, disseminando *novos* conhecimentos e incentivando estratégias de resistência – o que nos fornece esperança e afirmação.

Esses curadores e essas curadoras – e outros igualmente interessados em injustiças no mundo da arte – fizeram curadoria de tudo, desde bienais e retrospectivas a exposições temáticas de grande escala, com foco tanto no material histórico quanto contemporâneo. Algumas pessoas abordaram o cânone histórico, inserindo

artistas dentro de uma narrativa que até então produziu apagamentos devido ao seu sexo e/ou sexualidade. Outros têm organizado grandes exposições monográficas de artistas que foram historicamente esquecidas, enquanto outros ainda curaram exposições temáticas de arte moderna e contemporânea que consideram uma ampla gama de vozes. Todos esses projetos estão ampliando o escopo de artistas em exposição e, assim, expandindo o cânone histórico e/ou o discurso da arte contemporânea em geral.

O CÂNONE

A compreensão de que os cânones históricos da arte ocidental são problemáticos não é nova. Já em 1971, em seu ensaio pioneiro, “Por que não houve grandes mulheres artistas?”, Nochlin advertiu contra mulheres que tentavam nomear Michelangelos ou Picassos femininos. “Não existem mulheres equivalentes a Michelangelo, Rembrandt, Delacroix, Cézanne, Picasso ou Matisse”, ela argumentou, “assim como não há afroamericanos equivalentes dos mesmos” (NOCHLIN, 2016, p. 8). O problema, ela insistia, é sistêmico: não está em nossos hormônios, se somos mulheres, ou na cor de nossa pele, se somos pessoas não brancas – mas em nossas

instituições e na nossa educação. A questão da igualdade centra-se na própria natureza das estruturas institucionais, no patriarcado e na prerrogativa branca, masculina que é assumida como “natural”. É precisamente esse reduto ideológico sobre as mulheres e pessoas não brancas que as impediu historicamente de ter sucesso.

Se o cânone da história da arte é uma hegemonia – o que acho que podemos concordar que é –, então, nas palavras de Griselda Pollock, como podemos “diferenciá-lo”¹⁷? Quais estratégias contra-hegemônicas podemos empregar para garantir que mais vozes sejam incluídas, ao invés dos poucos escolhidos da elite? O que podemos fazer, como profissionais das artes, para oferecer uma forma de representação mais justa e equitativa da produção artística global? Deveríamos trabalhar para uma história da arte global, uma arte sem fronteiras? Devemos ambicionar abolir os cânones completamente, argumentando que todos os artefatos culturais têm significância – em outras palavras, nosso objetivo deve ser uma crítica totalizante da própria canonicidade? Deveríamos criar cânones novos e alternativos?

Nas páginas que se seguem – e com base em pesquisas das últimas cinco décadas de teoria pós-colonial, racial, feminista e *queer* –, discuto o que acredito serem as táticas de maior sucesso para lidar

com a desigualdade. Em vez de perseguir críticas improdutivas do cânone existente, tentei separá-lo e, no processo, descobrir estratégias para erodi-lo, desestabilizá-lo e desmontá-lo.

ESTRATÉGIAS DE RESISTÊNCIA

REVISIONISMO

A estratégia contra-hegemônica mais citada para abordar a exclusão no cânone é a “revisionista”, em que indivíduos são resgatados da história e o próprio cânone é reescrito, sendo o objetivo principal incluir quem até então havia sido rejeitado, esquecido ou ocultado. Uma abordagem revisionista do cânone normalmente traz perguntas como: quem eram as mulheres artistas do período renascentista ou barroco? Quem eram as principais pintoras e os principais pintores afro-americanos do expressionismo abstrato?

Na década de 1970, quando muitos projetos revisionistas começaram – por volta do mesmo momento que os movimentos das mulheres e dos direitos civis –, argumentava-se que a ressurreição do lugar de Outres na história deveria ser realizada antes que a análise e a desconstrução do cânone pudessem começar.

Como Adrienne Rich argumentou em 1972, “Re-visão – o ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de acessar um texto antigo a partir de uma nova orientação crítica – é para as mulheres muito mais do que um capítulo na história cultural: é um ato de sobrevivência” (RICH, 1980). Uma abordagem revisionista, então, redescobre aquilo que o cânone oculta e suprime; questiona a adequação das estruturas conceituais aceitas e busca por “pecados e erros do passado”¹⁸.

Estratégias revisionistas permitem que curadores e curadoras apresentem uma seleção mais inclusiva e integrada de obras e artistas em relação a um assunto específico, como foi o caso, por exemplo, da exposição de Norman Kleeblatt “Action/Abstraction: Pollock, De Kooning and American Art, 1940-1976”, no Jewish Museum de Nova York em 2008, que revisou a narrativa desgastada do expressionismo abstrato para incluir Helen Frankenthaler, Lee Bontecou, Joan Mitchell, Ann Truitt, Lee Krasner e Norman Lewis – cinco mulheres e um artista não branco que tinham sido previamente excluídos.

De modo similar, o feminismo pode ser usado como uma estratégia metodológica para exposições relacionadas a períodos históricos. Por exemplo, no Brooklyn Museum em 2007, fui cocuradora,

com Edward Bleiberg, de “Pharaohs, Queens, and Goddesses: Feminism’s Impact on Egyptology”, mostra dedicada a poderosas figuras femininas da história egípcia. Nessa exposição de 35 objetos, o objeto central foi uma importante cabeça de granito da coleção de Hatshepsut do Brooklyn Museum, a quinta faraó da Décima Oitava Dinastia (1539-1292 AEC). Ela era exibida ao lado das rainhas Cleópatra, Nefertiti e Tiye e as deusas Sakhmet, Mut, Neith, Wadjet, Bastet, Satis e Nephthys, entre outras. A exposição demonstrou como a disciplina de egiptologia foi transformada pelo feminismo e pelo movimento das mulheres: as condições no mundo acadêmico melhoraram muito, contando com muito mais egiptólogas mulheres do que havia no início do século XX. À medida que observam mudanças na sociedade moderna, ambos egiptólogos homens e mulheres agora estão mais dispostos a aceitar que as mulheres exerciam poder político no mundo antigo. Por exemplo, as antigas interpretações do reinado de Hatshepsut como uma violação do protocolo egípcio caiu em desuso. Hoje, egiptólogos reconhecem que Hatshepsut preservou as reivindicações de sua família ao trono, enquanto o homem herdeiro ainda era uma criança – nos últimos anos, ela se metamorfoseou de vilã à heroína de sua própria história. Da mesma

forma, os egiptólogos agora reconhecem Tiye e Nefertiti como parceiras em pé de igualdade com os maridos no governo do Egito, ao invés de mulheres que tentaram reivindicar mais poder do que o apropriado para uma rainha. Até Cleópatra – cuja reputação entre os o povo romano, e incontáveis historiadores e historiadoras, era essencialmente negativa – hoje é reconhecida principalmente como guardiã legítima dos interesses políticos de seu país. Essas reavaliações fundamentais de figuras históricas derivam de um ponto de vista que foi fortemente influenciado pelo feminismo moderno.

Embora o revisionismo seja uma estratégia curatorial importante, no entanto, ele assume o cânone branco, masculinista e ocidental como seu centro e aceita sua hierarquia como um dado natural. Assim, dentro uma estratégia revisionista, uma oposição binária fundamental é mantida, o que significa que Outre sempre permanecerá necessariamente subordinada. Como a teórica literária feminista Elaine Showalter adverte, “a obsessão feminista em corrigir, modificar, suplementar, revisar, humanizar ou mesmo atacar a teoria crítica masculina nos mantém dependentes dela e retarda nosso progresso na solução dos nossos próprios problemas teóricos” (SHOWALTER, 1970,

p. 183). Devemos também ser cautelosos com um revisionismo que se torna uma espécie de homenagem (Ibidem). Como Susan Hardy Aiken alerta: “Alguém pode, ao atacar, reificar o poder ao qual se opõe” (AIKEN, 1986, p. 298).

Rever o cânone para abordar a negligência em relação às mulheres e / ou à chamada classe artística minorizada é, então, fundamentalmente um projeto impossível porque, como Pollock argumenta, “tal revisão não combate os termos que criaram essa negligência” (POLLOCK, 1999, p. 24). Então, depois de décadas de um trabalho feminista e pós-colonial que tenta corrigir lacunas no arquivo, ainda enfrentamos a questão colocada por ela: “Como podemos tornar o trabalho cultural das mulheres [e dos grupos minorizados] uma presença efetiva no discurso cultural que muda tanto a ordem do discurso quanto a hierarquia de gênero [e raça] em um mesmo movimento desconstrutivo?” (Ibidem). (O cânone está “politicamente ‘no masculino’, bem como é culturalmente ‘do masculino’” (Ibidem) – assim como está/é política e culturalmente “no/do branco”).

Apesar dessas deficiências, os benefícios da estratégia revisionista são muitos. Por exemplo, elas não tratam apenas de exclusões críticas, mas também podem fornecer uma compreensão mais profunda e contextual de questões-chave, criando espaço

dentro das instituições masculinas brancas e dos discursos convencionais que ajudam o público a entender a cultura visual de uma perspectiva totalmente diferente¹⁹. Na revisão do cânone da história da arte para incluir outros artistas, como Elisabeth Louise Vigée Le Brun, Berthe Morisot e Norman Lewis em pé de igualdade com seus homólogos brancos e/ou masculinos, curadores e curadoras conseguiram integrá-los e integrá-las ao cânone ocidental, oferecendo assim uma visão ampla e mais abrangente da história da arte.

ESTUDOS DE ÁREA

Enquanto o revisionismo envolve uma abordagem integrativa, os “estudos de área” produzem novos cânones e complementam o discurso tradicional concentrando-se no trabalho baseado em questões raciais, geográficas, de gênero ou orientação sexual. Esse tipo de abordagem pode encorajar exposições que destacam mulheres artistas, arte afro-americana, arte LGBTQIA+, arte do Oriente Médio e assim por diante. Novamente, qualquer coisa fora o centro (branco, masculino, ocidental) requer atenção “especial” e é designada uma “área” específica.

Desde a década de 1970, inúmeras exposições na Europa e nos Estados Unidos adotaram essa estratégia, incluindo “Old Mistresses” (1972), “Women Artists: 1550-1950” (1976), “Sense and Sensibility: Women Artists and Minimalism in the Nineties” (1994), “Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation” (1998), “Africa Remix” (2005), “Hide & Seek” (2010-12), “Women of Abstract Expressionism” (2016), “Queer British Art, 1861-1967” (2017). Cada uma dessas mostras adicionou Outres à narrativa dominante, mas como categorias separadas, seja de gênero, raça ou sexualidade. Novamente, embora esses projetos sejam inerentemente revisionistas, o foco dos “estudos de área” é frequentemente visto como a maneira mais eficaz de diversificar o cânone histórico e/ou o discurso contemporâneo. Essas exposições são estudos sofisticados e complexos, mas são vistos como inteiramente separados do cânone. É por isso que muitos teóricos e teóricas pós-coloniais e feministas têm argumentado contra eles, alegando que criam um gueto e segregam, que são culturalmente e/ou biologicamente essencialistas, na medida em que isolam artistas com base em seu gênero, nacionalidade e sexualidade – ou mesmo qualquer outra diferença – e criam museus e espaços de exposição especializados e separatistas (por exemplo, o Jewish Museum, o National Museum of Women in

the Arts, o Center for Feminist Art no Brooklyn Museum, o Leslie Lohman Gay and Lesbian Museum).

Exposições especializadas nem sempre são vistas com bons olhos no próprio mundo da arte. Em 2004, por exemplo, Christian Rattemeyer, então um curador do Artists Space (uma instituição de vanguarda em Nova York que tradicionalmente apoiou o trabalho marginal), rejeitou mostras de arte africana e LGBTQIA+ (esta última intitulada “Living Legacy: Queer Art Now”) porque, segundo ele, “não é mais hora de fazer tais julgamentos limitantes para a seleção” e “devemos evitar exposições de obras de artistas mulheres, negros ou, como no exemplo mais recente, artistas africanos, selecionados exclusivamente com base no gênero, etnia ou nacionalidade”. Ele também argumentou que não há mais necessidade de exposições sobre os chamados grupos marginalizados porque eles já foram incluídos nas mostras de arte contemporânea.

Ao ouvir a resposta de Rattemeyer, as Guerrilla Girls enviaram a ele a seguinte carta:

Caro senhor

Recentemente, tivemos o privilégio de ver uma carta que você enviou para Harmony Hammond e Ernesto Pujol recusando uma proposta de exposição que eles apresentaram à sua instituição.

Estamos escrevendo para dizer que não poderíamos estar mais de acordo com as opiniões que expressou na sua carta!!!! Você está certo ao afirmar que, nessa era pós-étnica, não deveria mais haver exposições de obras de “artistas mulheres”, “artistas negros”, “artistas africanos” ou, como na proposta do cocurador, “artistas *queer*” ou quaisquer mostras selecionadas unicamente com base no gênero, etnia ou nacionalidade.

Mas, sentimos que você não foi longe o suficiente. Vamos cair na real aqui! Nesta era pós-ateliê, como você pode justificar mostras de “vídeo artistas”, “pintores”, “escultores” ou “fotógrafos”? Na verdade, uma vez que qualquer intervenção curatorial limita a leitura do trabalho de artistas, empurrando-o para uma tese ou outra, nós propomos que não haja mais exposições!

Sinceramente,

Käthe Kollwitz para as Guerrillas

Essa carta coloca perguntas importantes, tais como: não haveria mais necessidade de exposições de trabalhos de artistas *queer*, artistas africanes, artistas mulheres ou quaisquer outros grupos? Estamos realmente vivendo em um mundo pós-negro, pós-feminista, pós-*queer*? Ao pensar sobre essas questões, deve-se notar que algumas posições curatoriais universalizam a produção artística – por exemplo, não devemos supor que as poucas liberdades alcançadas por indivíduos LGBTQIA+ nos Estados Unidos são replicadas em outros países. Não podemos afirmar que vivemos

em um mundo pós-*queer* quando, em alguns países, ser *queer*, gay, bissexual ou transgênero é punível com morte e, em muitos outros, é uma ofensa criminal. É um erro grave assumir que o clima social de cidades aparentemente liberais, como Manhattan, Los Angeles e Londres, também é o clima social do mundo, assim como não podemos assumir que os problemas enfrentados por *queers* em Nova York são equivalentes aos problemas que enfrentam em Nebraska. Há, então, uma necessidade real de mostras que analisem o que significa ser *queer* em uma escala global.

Talvez devêssemos pensar menos sobre o efeito potencial desses tipos de exposições especializadas em criar guetos e muito mais sobre seus aspectos positivos – por exemplo, como estruturas curatoriais que nos permitem apresentar ao público obras de arte notáveis, muitas vezes pela primeira vez. Como Lippard apontou quando questionada sobre por que tinha curado a exposição exclusiva para mulheres “26 Contemporary Women Artists” em 1971: “A mostra em si, claro, é sobre arte. A restrição para a arte de mulheres tem sua fonte polêmica óbvia, mas como uma estrutura dentro da qual expor boa arte não é mais restritivo do que, digamos, exposições sobre arte alemã, cubista, negra e branca, *soft*, jovem ou nova arte” (LIPPARD, 1976, p. 38).

Outro aspecto fundamental das exposições especializadas é que elas funcionam como corretivos curatoriais. Enquanto muitos de nós ansiamos por um tempo em que não haverá mais necessidade de mostras focadas exclusivamente em raça, gênero ou sexualidade, ainda não chegamos a esse ponto. Sem exposições dos “estudos de área”, outros artistas continuarão a ser marginalizados e invisibilizados. O conceito-chave aqui é a *visibilidade*, que é crucial em termos de destaque no mercado e na história da arte. Na exposição de 1976 “Women Artists: 1550-1950”, por exemplo, as curadoras Linda Nochlin e Sutherland Harris literalmente ressuscitaram artistas mulheres, como as pintoras italianas Lavinia Fontana (1552-1614) e Sofonisba Anguissola (1532-1625), do depósito de museus nos Estados Unidos e na Europa Ocidental. Anteriormente obliteradas da história, essas artistas agora são altamente visibilizadas – são ensinadas em escolas, faculdades e universidades e aparecem em dissertações acadêmicas, bem como nos principais livros de história da arte. Em suma, as exposições exclusivamente de mulheres tiveram um impacto transformador no mundo da arte.

Isso também é verdade para exposições que se concentraram exclusivamente no tema da sexualidade, como em “Queer British

Art, 1861-1967”, com curadoria de Clare Barlow na Tate Britain, em 2017. A mostra de sucesso buscou apresentar arte e (alguns) objetos banais da Grã-Bretanha que refletem, celebram e revelam as nuances de identidades não binárias, não heterossexuais e de gênero fluido, abrangendo o período da abolição da pena de morte por sodomia, em 1861, até a descriminalização da homossexualidade masculina, em 1967. Dos esboços homoeróticos de Duncan Grant, o trabalho lésbico-erótico velado de Simeon Solomon e o retrato de Virginia Woolf produzido por Man Ray ao autorretrato viril de Gluck, colagens feitas por Joe Orton a partir de livros de biblioteca e o roupão de Noël Coward, terminando com obras explícitas de Francis Bacon e David Hockney. A exposição estava repleta de histórias extraordinárias e perspectivas vibrantes. Apresentando mais de 100 objetos (a maioria dos quais produzida por homens brancos), a mostra foi projetada não apenas para ajustar o fato de que a história da arte ignorou e encobriu artistas e obras de arte *queer*, mas também para mostrar obras que dão voz a identidades oprimidas. Em outras palavras, como Adrian Searle explicou em sua crítica no *The Guardian*, a exposição – que ele considerou “estranha, sexy, de partir o coração” – era “sobre histórias e vidas, e códigos sociais conflitantes, tanto quanto de imagens e objetos”

(SEARLE, 2017, n. p.). É importante ressaltar que foram incluídos objetos nunca antes ou raramente vistos que o curador desenterrou dos caminhos do mundo da arte menos percorridos, incluindo, entre muitas outras surpresas, pequenos medalhões desenhados por Charles Ricketts para Edith Cooper e sua companheira de vida, Katherine Bradley, e um retrato de corpo inteiro de Oscar Wilde feito por Robert Harper Pennington, que estava pendurado ao lado da porta verdadeira que dava para a cela de Wilde na prisão de Reading, onde ele foi preso, no final século XIX, por “indecência ofensiva” com outros homens.

Em texto publicado no *The Independent* em 2016, Janet Street-Porter acusou a Tate Britain de “agregar” artistas LGBTQIA+, criticando a visão da “arte *queer*” como um movimento, e a premissa da exposição, como “altamente questionável” (STREET-PORTER, 2016, n.p.). No entanto, Barlow não estava de forma alguma apresentando a “arte *queer*” como um movimento, mas antes apresentando, em uma exposição, obras e objetos produzidos por artistas não heteronormativos. A escolha dela pela palavra *queer* tinha a intenção de designar um termo fluido para pessoas de diferentes sexualidades e identidades de gênero, e usá-la desta forma permitiu-lhe recontar uma história

complicada de sexualidade e desejo por meio de obras que são frequentemente tão codificadas e veladas quanto explícitas. Como Barlow explicou, “nós não [estávamos] absolutamente apresentando isso como um cânone. Isso [foi] o início de uma conversa”²¹. E é uma conversa que deve continuar.

Até que outros artistas tenham uma posição muito mais forte no sistema e alcancemos igualdade na representação, é importante que nós preservemos essas exposições, espaços, posições curatoriais e rótulos como “negre”, “mulher” ou *queer*, embora possamos reconhecer que são inerentemente essencialistas, que criam guetos, são excludentes e universalizantes e não levam em conta diferenças importantes entre as experiências vividas por artistas. O conceito de Gayatri Spivak de “essencialismo estratégico”, conforme descrito em seu livro *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics* (1987), é particularmente útil nesse contexto. Para Spivak, os grupos podem agir temporariamente “como se” suas identidades fossem estáveis num esforço para criar solidariedade, um sentimento de pertencimento e identidade a um grupo, raça ou etnia, para fins de ação social ou política. Por exemplo, o essencialismo estratégico pode envolver o agrupamento de diversas agendas de

vários grupos de mulheres para trabalhar por uma causa comum, como direitos relacionados ao aborto ou à violência doméstica. A Marcha das Mulheres em Washington em 2017, iniciada pelo tumulto em torno da eleição de Donald Trump como presidente dos Estados Unidos, foi um exemplo particularmente poderoso de essencialismo estratégico: um milhão de pessoas – de todos os sexos, etnias e religiões – se juntaram como “mulheres” protestando. Suas causas e preocupações não eram idênticas de nenhuma maneira, mas elas se uniram sob uma identidade “essencialista”, justamente aquela das “mulheres”. Portanto, no essencialismo estratégico, os “atributos essenciais” são reconhecidos como uma construção – isto é, o grupo (político), um tanto paradoxalmente, reconhece que os atributos (negre, *queer*, mulher, por exemplo) não são intrinsecamente essenciais, mas são invocados se forem considerados estratégicos e politicamente úteis. Além disso, participantes do grupo mantêm o poder de decidir quando os atributos são “essenciais” e quando não são. Desta maneira, o essencialismo estratégico pode ser uma ferramenta política potente²².

ESTUDOS RELACIONADOS: EXPOSIÇÃO COMO POLÍLOGO

Em sua análise pós-colonial dos currículos universitários, a pesquisadora em estudos culturais Ella Shohat propõe uma “abordagem relacional” como a maneira mais eficiente de abordar a centralidade e o sexismo euro-estadunidense na sala de aula²³. Essa abordagem começa com perguntas como: e se a história fosse reconcebida como dialógica em vez de sincrônica? Então, ao invés de pensar, por exemplo, no modernismo e no pós-modernismo como uma série de “-ismos” interligados/relacionados, dispostos ao longo de uma linha histórica, eles poderiam talvez ser reconcebidos como multivocais. Da mesma maneira, o que aconteceria se o próprio tempo fosse entendido como amplo ou caleidoscópico em oposição a linear²⁴? E se obras de arte e literatura fossem apresentadas a-historicamente, ignorando as fronteiras nacionais ou categorias periódicas, ou fossem organizadas tematicamente ou sem uma tese coerente? Ou se abolíssemos os cânones históricos, argumentando que toda arte tem significância (incluindo artefatos culturais), não ocidental e ocidental da mesma maneira? Ou ainda, se oposições e hierarquias (alta/baixa, Oeste/Leste, branco/preto) fossem desmanteladas? Como tais redefinições radicais do campo

e transformações na percepção afetariam o mundo contemporâneo da arte global?

Aiken argumenta que, ao empregar uma abordagem relacional, nós podemos apresentar a multiplicidade em termos de um diálogo contínuo – ou, mais precisamente, um polílogo (um termo que ela toma emprestado da filósofa, psicanalista e crítica literária Julia Kristeva): “uma interação de muitas vozes, uma espécie de ‘barbárie’ criativa que iria perturbar os impulsos monológicos, colonizadores e centristas da ‘civilização’” (AIKEN, 1986, p. 298). Tal abordagem torna-se não apenas o que Rich chama de “um ato de sobrevivência” (RICH, 1980, p. 35), mas também uma forma de “regeneração perpétua” (AIKEN, op. cit., p. 298). A abordagem relacional para curadoria, então, não está interessada em um monólogo da mesmice, mas em uma multiplicidade ou cacofonia de vozes falando simultaneamente. O resultado, como explica Pollock, é que “o campo cultural pode ser reimaginado como um espaço de ocupação múltipla onde a diferenciação cria uma aliança produtiva que se opõe à lógica fálica que nos oferece apenas a perspectiva de segurança na mesmice ou perigo na diferença, de assimilação ou exclusão da norma canonizada” (POLLOCK, 1999, p. 11). Nesse tipo de exposição, por exemplo, a

“arte aborígine” contemporânea não seria considerada como arte aborígine, mas como arte contemporânea e seria exibida ao lado de arte do Japão, dos Estados Unidos, da Argentina, da África e assim por diante – sem implicações hierárquicas. Deve ser enfatizado que essa estratégia se preocupa não com a assimilação, mas com um nivelamento de hierarquia. É uma redefinição fundamental da prática de arte, transnacionalmente.

Uma abordagem relacional para a curadoria apresenta a arte como se fosse um sítio polissêmico de posições contraditórias e práticas em disputa. Esse foco vai além de uma mera descrição de regiões e culturas específicas; transcende a abordagem “aditiva”, colapsa o binarismo destrutivo centro-periferia e é essencialmente pós-moderno por natureza: é textual, dialógica e escritural. De acordo com o crítico literário e teórico francês Roland Barthes – cujo trabalho também endereça o modo como percebemos o mundo visual, no qual teve impacto imenso –, um texto escrito é caracterizado pela heterogeneidade e incoerência. É “um espaço de dimensões múltiplas onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original” (BARTHES, 2004, p. 62). Em uma exposição escritural, então, o leitor, a leitora ou o público pode ser visto como participante

ativo e ativa na construção ou na “escrita” de significado em relação às obras em exposição.

Exemplos de exposições que usaram uma abordagem relacional na curadoria incluem “Magiciens de la terre” (1989), Documenta11 (2002), “GlobalFeminisms” (2007) e “Carambolages” (2016), entre outras. Curatorialmente, a abordagem relacional pertence a exposições coletivas (*versus* exposições monográficas), que visam assegurar múltiplas vozes. Mas uma exposição coletiva por si só nem sempre incorpora a abordagem, pois é uma tática *deliberada*, uma decisão consciente por parte de(s) curador(es) em olhar para além da Europa e dos Estados Unidos, para além do sexo, gênero e raça, para chegar a uma representação mais justa da arte contemporânea. Essa é também uma abordagem que é específica para a arte contemporânea (raramente é adotada em exposições que enfocam artistas do passado). Tal exposição pode, por exemplo, focar na arte do século XX que foi global em escopo, talvez organizada tematicamente, e não assumiu os “ismos” derivados do discurso ocidental (cubismo, expressionismo abstrato, e assim por diante) como momentos decisivos globalmente, e sim como um contexto específico para uma região do mundo ou outra. Um exemplo desse tipo seria a exposição “Century City”.

Curadores e curadoras que adotam uma abordagem relacional destacam diferenças culturais, apresentando uma coleção de vozes que, como Mohanty sugere, “conte histórias alternativas de diferença, cultura, poder e agência” (MOHANTY, 2003, p. 244). Usando um modelo de análise relacional, curadores e curadoras podem colocar diversos trabalhos em relação dialógica entre si a fim de sublinhar o que Mohanty chama de “diferenças comuns” – isto é, as semelhanças significativas, bem como as diferenças localizadas entre artistas de várias culturas (Ibidem). Com a justaposição cuidadosa de obras, curadores e curadoras, então, são capazes de chamar a atenção para diferenças importantes no tratamento de artistas sobre temas semelhantes. Ao fazer isso, oferecem uma nova e ampliada definição de produção artística para uma era transnacional, uma que reconhece diferenças importantes entre artistas globalmente. No entanto, o problema com exposições que são temáticas, a-históricas e transnacionais é que raramente são compreendidas e frequentemente criticadas, como aconteceu com as instalações da coleção permanente na Tate Modern (organizadas por Iwona Blazwick) em 2000, e no Reina Sofía, Madri, em 2009. No final das contas, as pessoas desconfiam de mostras de artistas *desconhecidas* e sem uma cronologia estrita.

Em outras ocasiões, essas exposições incorporam cultura visual como paradigma. “Carambolages” – organizada por Jean-Hubert Martin para o Grand Palais, em Paris, em 2016 – é um exemplo. Nessa mostra, Martin (que também foi curador da icônica “Magiciens de la terre” em 1989) apresentou uma seleção a-histórica, não cronológica e anticategórica de 184 objetos, variando ao longo de milhares de anos. Eles consistiam tanto em obras de arte quanto em artefatos e foram escolhidos por suas semelhanças formais ou afinidades poéticas. Por exemplo, uma escultura de um gato de Giacometti foi mostrada ao lado de uma escultura de dois mil anos de um rato da Oceania; e um autorretrato do século XVIII do artista flamengo Nicola van Houbraken – no qual o artista espreita por um orifício na tela – foi justaposto a uma “pintura de corte” de Lucio Fontana. Destaca-se que muitas das obras e artistas incluídes na exposição eram relativamente desconhecidas, uma característica que foi ridicularizada pela crítica, que ansiava por obras-primas de artistas mais famosos²⁵. Cada grupo de obras foi organizado em uma sequência contínua, com cada trabalho não apenas de alguma maneira dependente, seja visual ou conceitualmente, daquele que o precedeu, mas também “anunciando” aquele que o seguia, ou melhor, como um

jogo de bilhar, onde – como Martin aponta – uma única bola pode impactar duas outras bolas²⁶. Daí o título “Carambolages”, que pode ser traduzido do francês como “golpe duplo”; “ricochete no bilhar”; “acidente de carro” ou “empilhamento”.

No catálogo da exposição, Martin reconhece a influência de Aby Warburg nas exposições interculturais, enfatizando que ele (Martin) não é o primeiro curador a organizar obras de arte e artefatos de maneira personalizada. Muito parecido com Warburg em seu atlas de imagens, o *Atlas Mnemosyne* (1927-29); Sir John Soane em seu excêntrico museu de Londres; Duc d’Aumale, no Château de Chantilly ou André Malraux no *Museu imaginário* (1947), a exposição de Martin sublinhava a importância da interpretação individual por parte de espectadores e espectadoras, entendidas como participantes ativas na construção do sentido. Como no conceito de Barthes do texto escrito, esses “leitores” e essas “leitoras” são encorajadas a perceber a exposição como “múltiplo, irreduzível, proveniente de substâncias e de planos heterogêneos” (BARTHES, 2004, p. 70). “Carambolagens” não demonstrou nenhuma hipótese abrangente ou coerente: os objetos foram apresentados sem contexto, ou seja, sem etiquetas de parede (embora visitantes com smartphones pudessem fazer o *download*

das legendas na entrada). Na exposição, Martin inventou o que ele chamou de “jogo artístico”: sem legendas, mas utilizando o olho como o meio para desfrutar da exposição. “Listen to your Eyes”, de Maurizio Nannucci, foi usado como lema disposto em letras em néon na primeira sala. De acordo com o curador, “Você não precisa de referências culturais para desfrutar uma obra de arte” (MARTIN *apud* PARIS, 2016, n.p.). Em vez disso, os sentidos do público eram guiados para que pudessem entender o que viam em relação a outras obras de diferentes períodos e estilos. O objetivo expresso de Martin era quebrar a abordagem tradicional da arte de modo a transcender as fronteiras de gêneros, épocas e culturas distintas.

“Carambolages” foi um gabinete pós-moderno de curiosidades que se desviou das categorias periódicas estritas, antes típicas do museu e da história da arte. Como Martin explicou: “A história da arte é apenas um fator entre outros quando se trata de compreender um trabalho... É imperfeito porque em vez de haver uma sucessão de grandes mudanças históricas, há, ao contrário, uma enorme continuidade entre as pessoas que pintaram a caverna de Chalet e artistas de hoje. Artistas perguntaram-se sobre as mesmas questões ao longo do tempo” (MARTIN *apud* AZIMI, 2016, tradução para o inglês da autora do

texto). Nessa mostra heterogênea, a-histórica, artistas e artesãos e artesãs desconhecidas foram apresentadas como iguais a artistas “celebridades” – e de maneira deliberada. Ao argumentar que todos os artefatos culturais têm significância, a mostra de Martin foi uma crítica totalizante da própria canonicidade.

NOTAS

- 1.** Exceto para as referências que dispõem de versão em português listada na bibliografia, todas as traduções de citações em inglês foram feitas pelas tradutoras deste texto.
- 2.** Linda Nochlin em uma entrevista com a autora realizada em maio de 2015.
- 3.** Este título é extraído do texto apresentado na pintura de Richard Bell, *Bell's Theorem* (2002), que diz: “Arte aborígene: é uma coisa de branco”, uma referência à exploração de artistas aborígenes por negociantes e empresáries brancas.
- 4.** De 300 artistas representadas, apenas 32% eram mulheres e 29% eram não brancas (estatísticas coletadas pela autora).
- 5.** Das 600 obras, 31% eram de mulheres e 23% eram de artistas não brancas (estatísticas coletadas pela autora).
- 6.** Das obras em exposição na coleção permanente, 21% eram de mulheres e 14% de artistas não brancas. As estatísticas neste parágrafo foram coletadas pela autora.
- 7.** Em 1º de abril de 2014, *ArtSlant* reportou: “Para marcar o aniversário de 30 anos do primeiro protesto das Guerrilla Girls no MoMA, o Diretor Glenn D. Lowry anunciou ontem planos para dar ao museu exclusividade para mulheres artistas durante todo o ano de 2015”. Ver *ArtSlant*, “MoMA Plans Only Female Art”. Disponível em: <www.artslant.com/ny/articles/show/39142-bnews-moma-announces-2015-focus-on-women-artists-gagosian-to-open-yet-another-gallery-jemima-kirke-quits-girls-and-putin-reveals-his-first-solo-exhibition>. Acesso em: jul. 2017.
- 8.** As estatísticas deste parágrafo foram coletadas pela autora.
- 9.** As estatísticas deste parágrafo foram coletadas pela autora.

10. Em 2008, as Guerrilla Girls se uniram a ativistas de arte, as Brainstormers, para produzir um cartão postal “Mad Libs”: no lado do endereço, listaram dezenas de galerias com representações desiguais chocantes entre artistas homens *versus* mulheres; do outro lado, forneciam uma carta com espaços em branco que podiam ser preenchidos e enviados ao culpado “favorito” do remetente.

11. As estatísticas neste parágrafo são de Maura Reilly, “Taking the Measure of Sexism”. Disponível em: www.artnews.com/2015/05/26/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes/. Acesso em: abr. 2017.

12. Hebron, em entrevista por telefone com a autora, maio de 2015.

13. Em 2013, East London Fawcett (ELF) analisou artistas representadas por 134 galerias comerciais em Londres e descobriu que menos de um terço eram mulheres.

14. Em 2015, Natalie Hegert reportou em “The Rounds of a Rumor” (acesso em abril 2017) que as mulheres tendem a superar os homens na proporção de três para um em termos de números de pessoas matriculadas em programas de estúdio de arte e história da arte, por exemplo: a School of the Art Institute of Chicago era 70% feminina; Rhode Island School of Design era 67% feminina; Maryland Institute College of Art era 71% feminina; e o Courtauld Institute of Art, em Londres, é 80% feminina. Mais de uma década antes, Roberta Smith também notou um maior número de estudantes de arte mulheres em um painel que moderou, intitulado “‘Feminisms’ in Four Generations”, realizada no sábado, 7 de janeiro de 2006, no CUNY Graduate Center na cidade de Nova York, como parte da 5ª edição anual da New York Times Arts and Leisure Weekend.

15. Estas estatísticas são retiradas de um pôster intitulado “2016 Manhattan Boycott Guide”, criado pelo coletivo Pussy Galore.

16. Para as informações neste parágrafo, ver *artnet News*, “Who Are the Top 100?”. Disponível em: news.artnet.com/market/top-100-collectible-living-artists-504059. Acesso em: abr. 2017.

17. Ver POLLOCK (1999).

18. Ver: SHOWALTER (1970, p 183). No início, o imperativo revisionista era "justo, irado e repreensivo", de acordo com Showalter. Em 1970, Kate Millett abalou as bases do cânone literário com seu livro *Sexual Politics*, no qual ela criticou severamente clássicos consagrados no tempo – de *Black Spring*, de Henry Miller, e *Lady Chatterley's Lover*, de D. H. Lawrence, a *The Naked and the Dead*, de Norman Mailer – pelo uso do sexo para degradar e rebaixar mulheres. A estratégia revisionista de Millett revelou o patriarcado como um sistema de crenças socialmente condicionado, disfarçado de fenômeno natural - suas teorias foram consideradas incendiárias.

19. Por exemplo, ao falar sobre sua posição como curadora de arte indígena na Galeria de Arte Moderna em Brisbane, Austrália, Bruce McLean explicou seu papel como "tentar criar um espaço dentro de instituições brancas para ajudar o público a entender a arte e a cultura aborígene de um ponto de vista radicalmente diferente". Essa citação provém das notas da autora escritas durante painel na Cairns Indigenous Art Fair (CIAF), Cairns, Austrália, em agosto de 2011, onde McLean apresentou uma fala.

20. Conforme citado na carta que Rattemeyer enviou para curadores convidados.

21. Ver BATTERSBY (2017).

22. Ver SPIVAK (1987). Spivak tem, no entanto, mencionado várias vezes que tem estado infeliz com a forma como o conceito de essencialismo estratégico tem sido retomado e usado. Em algumas entrevistas, ela até rejeitou o termo, embora pareça não ter abandonado completamente o conceito. Ver, por exemplo, DANIUS e JONSSON (1993).

23. Ver SHOHAT (2001).

24. Como no conceito de tempo expresso na letra "Is Time Long or Is It Wide?" da canção de Laurie Anderson "Same Time Tomorrow", no álbum *Bright Red*, 1994.

25. Ver MARTIN, SEVERI e BONHOMME (2011).

26. Ver MORIN (2016).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIKEN, Susan Hardy. Women and the Question of Canonicity, **College English**, Vol. 48, No. 3, março 1986.

ARTENET News, **Who are the Top 100 Most Collectible Living Artists?**, maio 26, 2016. Disponível em: news.artnet.com/market/top-100-collectible-living-artists-504059. Acesso em: 30 mar. 2021.

ARTSLANT. MoMA Plans Only Female Art for 2015, 1 abr. 2014. Disponível em: www.artslant.com/ny/articles/show/39142-bnews-moma-announces-2015-focus-on-women-artists-gagosian-to-open-yet-another-gallery-jemima-kirke-quits-girls-and-putin-reveals-his-first-solo-exhibition. Acesso em: 30 mar. 2021.

AZIMI, Roxana. 'Carambolages', um melting-pot d'oeuvres d'art au Grand Palais, **Le Monde**, 7 mar. 2016.

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In BARTHES, Roland. **O rumor da língua** / Prefácio Leyla Perrone-Moisés; trad. Mario Laranjeira; revisão de tradução Andréa Stahel M. da Silva, 2ª edição. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2004, pp. 57-64.

BATTERSBY, Matilda. Queer British Art at Tate Britain: Is it Wrong to Group Together LGBT Art?, **The Independent**, 6 abr. 2017.

DANIUS, Sara; JONSSON, Stefan. An Interview with Gayatri Chakravorty Spivak, **Boundary 2**, Vol. 20, No. 2, verão 1993, pp. 24-50.

HEGERT, Natalie. The Rounds of a Rumour, **ArtSlant**, 2015. Disponível em: www.artslant.com/ny/articles/show/39451-the-rounds-of-a-rumor-womenmoma2015. Acesso em: 30 mar. 2021.

LIPPARD, Lucy R. **From the Center: Feminist Essays on Women's Art**. Nova York: E. P. Dutton & Co., 1976.

MARTIN, Jean-Hubert; SEVERI, Carlo Severi; BONHOMME, Julien. Jean-Hubert Martin et la pensée visuelle, **Gradivha**, Vol. 13, 2011, pp. 130-147. Disponível em: gradhiva.revues.org/2120.

MILLETT, Kate. **Sexual Politics**. Nova York: Doubleday & Co., 1970.

MOHANTY, Chandra Talpade. **Feminisms Without Borders**. Carolina do Norte: Duke University Press, 2003.

MORIN, Dina. Carambolages, ou l'art en dérapage contrôlé!, **Aleteia**, 24 jun. 2016.

NOCHLIN, Linda. What befits a Woman?, **Art in America**, set. 2005.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** / trad. Juliana Vacaro; revisão técnica Juliana Vacaro e Júlia Ayerbe. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

PARIS Diary by Laure: 'Listen with your eyes: Jean-Hubert Martin', 2016, n.p. Disponível em: parisdiarybylaure.com/listen-eyes-jean-hubert-martin/. Acesso em: 30 mar. 2021.

POLLOCK, Griselda. **Differencing the Canon: Feminist Desire and The Writing of Art's Histories.** Londres, Nova York: Routledge, 1999.

REILLY, Maura. Taking the Measure of Sexism: Facts, Figures, and Fixes. **ArtNews**, 26 mai. 2015. Disponível em: www.artnews.com/2015/05/26/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes/.

REILLY, Maura (ed.). **Women Artists: The Linda Nochlin Reader.** Nova York, Londres: Thames & Hudson, 2015.

RICH, Adrienne. **On Lies, Secrets and Silence.** Londres: W.W. Norton & Co, 1980.

SEARLE, Adrian. Queer British Art 1861-1967 Review – Strange, Sexy, Heartwrenching, **The Guardian**, 3 abr. 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/apr/03/queer-british-art-review-tate-britain>. Acesso em: 30 mar. 2021.

SHOHAT, Ella. Area Studies, Transnationalism, and the Feminist Production of Knowledge, **SIGNS**, Vol. 26, No. 4, verão 2001, pp. 1269–72.

SHOWALTER, Elaine. Feminist Criticism in the Wilderness, **Critical Inquiry**, Vol. 8, No. 2, 1970, pp. 179-205.

SPIVAK, Gayatri. **In Other Worlds: Essays in Cultural Politics**. Nova York, Londres: Routledge, 1987.

STREET-PORTER, Janet. The Tate Galley is Wrong to Put on a “Queer” Art Exhibition, **The Independent**, 22 abr. 2016.

SOBRE A AUTORA

Maura Reilly é diretora do programa Museum & Heritage Studies na Universidade do Estado do Arizona, Estados Unidos, onde também é professora de História da Arte e Estudos Museais.

SOBRE AS TRADUTORAS

Ana Avelar é professora de Teoria, Crítica e História da Arte, na Universidade de Brasília (UnB), curadora e crítica de arte. É doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicação e Artes (ECA - USP). Como curadora, realizou mostras no Centro Cultural Banco do Brasil de Belo Horizonte - CCBB/BH e Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), entre outros. Participa de júris de prêmios nacionais, como Prêmio Select de Arte e Educação, Prêmio Pipa, Rumos Itaú Cultural e Marcantonio Vilaça. Em 2019, foi selecionada pelo Intercâmbio de Curadoras, promovido pela Associação Brasileira de Arte Contemporânea - ABACT em parceria com a Getty Research Institute.

Marcella Imparato é mestranda do Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Bolsista pela CAPES.

Artigo recebido em
4 de abril de 2021 e aceito
em 13 de julho de 2021.