



Pode um museu  
de arte ter  
uma curadoria  
coletiva,  
feminista  
e descolonial?

---

**Luiz Sérgio de Oliveira**

Brasil. Artista e professor titular do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense. É doutor em Artes Visuais (História e Teoria da Arte) pelo PPGAV-EBA-UFRJ (2006) e mestre em Arte na Universidade de Nova York (NYU), Estados Unidos (1991).  
luizsergiodeoliveira.br@gmail.com

---

## **Pode um museu de arte ter uma curadoria coletiva, feminista e descolonial?**

### **Resumo**

Neste artigo buscamos refletir sobre o processo coletivo de construção de uma exposição de arte no Museu de Arte do Rio – *Mulheres na Coleção MAR* –, em articulações que interconectam dimensões da arte e da política. Recorrendo a autoras/es que têm se dedicado aos estudos da descolonialidade e da descolonialidade de gênero, investigamos o processo de organização da mostra que propicia reflexões relevantes acerca das práticas curatoriais e das relações de poder nas estruturas e no funcionamento do museu de arte.

### **Palavras-chave**

Arte, curadoria coletiva, descolonialidade, feminismo, Museu de Arte do Rio.

## **¿Puede un museo de arte tener una curaduría colectiva, feminista y descolonial?**

### **Resumen**

En este artículo buscamos reflexionar sobre el proceso colectivo de construcción de una exposición de arte en el Museo de Arte de Río - *Mujeres en la Colección MAR*- en articulaciones que interconectan las dimensiones del arte y la política. A través de los autores que se han dedicado a los estudios de la descolonialidad y la descolonialidad de género, investigamos el proceso de organización de la exposición que proporciona reflexiones relevantes sobre las prácticas curatoriales y las relaciones de poder en las estructuras y el funcionamiento del museo de arte.

### **Palabras clave**

Arte, curaduría colectiva, descolonialidad, feminismo, Museo de Arte del Rio.

## **Can an Art Museum Have a Collective, Feminist and Decolonial Curatorship?**

### **Abstract**

In this article we seek to reflect on the collective process of building an art exhibition at the Museu de Arte do Rio - *Mulheres na Coleção MAR* - in articulations that interconnect dimensions of art and politics. Using authors who have dedicated themselves to the studies of decoloniality and gender decoloniality, we investigate the process of organizing the exhibition that provides relevant reflections on curatorial practices and power relations in the structures and functioning of the art museum.

### **Keywords**

Art, collective curatorship, decoloniality, feminism, Museum of Art of Rio.

## Introdução

A questão colocada no título deste artigo<sup>1</sup> – Pode um museu de arte ter uma curadoria coletiva, feminista e descolonial?<sup>2</sup> – parece carrear um dilema de difícil solução. A genealogia do museu de arte parece desautorizar qualquer leitura otimista que sugira a superação, pelo menos no contemporâneo, dos impasses e das práticas hierarquizantes que compõem o cotidiano dos museus de arte.

Conforme apontado Walter Mignolo (2017), os cinco séculos que nos separam desde a invenção da modernidade são coincidentes e dependentes dos empreendimentos coloniais europeus que, por sua vez, têm nos processos de colonialidade o seu lado mais sombrio, sua pauta oculta e o reverso de uma moeda que ata implacavelmente modernidade e colonialidade. Uma colonialidade que nos assombra e que nos domina nas diversas dimensões da vida cotidiana, tanto em suas manifestações públicas quanto em nossas ambiências mais privadas.

Da mesma maneira deve ser reconhecido que o museu, criação europeia concomitante à invenção da modernidade, está a ela vivamente atado, sendo um dos pilares da construção e da propagação da colonialidade do conhecimento e do ser. De maneira a impor sua cosmovisão aos povos colonizados, a Europa segmentou a ideia do museu em dois tipos que se completam nos objetivos coloniais, sendo um dos tipos dedicado a registrar e a difundir a história da Europa, sendo que “os museus de arte foram e ainda são o epítome desta direção”, enquanto o segundo tipo encarregou-se de documentar todas as outras culturas, o que inclui sua arte, produzida para além dos limites geográficos da Europa, caracterizando-se como museu etnográfico ou de história natural. (MIGNOLO, 2018)

Ao longo desse período, os museus têm cumprido sua missão de guardiões das manifestações mais elevadas do espírito humano ou, como aponta o ICOM, “la función de los museos es preservar, interpretar y promover la herencia natural y cultural de la humanidad” (ICOM, 2018), o que se reflete na formulação das políticas e práticas museais. Recentemente, no entanto, essas práticas têm sido colocadas em disputa pelo clamor daqueles/as que veem os museus como representantes dos interesses das elites coloniais, comprometidos com a manutenção de privilégios e de exclusões. A

constatação dessa realidade tem levado a um enfrentamento, tanto fora quanto dentro da instituição, promovido por aqueles que rejeitam a condição dos museus que “foram e continuam sendo [...] instituições cruciais para a acumulação de significado e para a reprodução da colonialidade do conhecimento e dos seres” (MIGNOLO, 2018, p. 310). Neste sentido, o museu de arte pode ser comparado às enciclopédias, caracterizando-se pela “acumulação de significados” a serviço de processos de colonialidade que promovem e difundem a ideia de universalidade da arte a partir das construções e das narrativas engendradas na Europa: como “os museus surgiram durante o Renascimento, eles também foram ligados à lógica da colonialidade (a necessidade de converter e civilizar os habitantes do planeta que ainda estavam fora da história, os bárbaros e os primitivos)”. (MIGNOLO, 2018, p. 310)

Este artigo é apresentado em três partes: na primeira, procuramos entender como os processos de colonialidade se articulam com o campo da arte e da história da arte, enquanto na segunda parte nos aproximamos do museu de arte e dos debates em torno da constituição de seus acervos à luz dos questionamentos da descolonialidade. Já na terceira parte, procuramos refletir sobre o processo de construção de uma curadoria coletiva no Museu de Arte do Rio (MAR) em torno da presença de artistas mulheres na coleção do museu.

### **Arte, política e as marcas da subalternidade**

Os últimos trinta, quarenta anos têm testemunhado um interesse renovado nas articulações entre arte e política. Em manifestações diversas, as produções de arte contemporânea têm buscado um encontro com as complexidades da vida cotidiana e mundana. Esse fenômeno não pode ser entendido como novo nem tampouco inédito, uma vez que a história da arte é profícua em registrar formas de aproximação e de interação entre arte e cotidiano. Entretanto, diferentemente do que ocorre no contemporâneo, nessas manifestações pretéritas o sistema de arte parecia atuar na contenção e na neutralização dos possíveis excessos desse espalhamento da arte, desse embrenhar-se da arte pela vida cotidiana do mundo mundano, buscando evitar que uma eventual contaminação da arte pudesse distanciá-la em demasia de seu território próprio e de sua ontologia. Assim, uma saída discreta do universo restrito e

controlado da arte era possível e mesmo desejável, desde que o retorno se desse sem maiores implicações ou contaminações e que, como resultado, trouxesse o revigoramento do mundo da arte. Uma espécie de voo do bumerangue.

Para outros, no entanto, a articulação entre arte e política é não mais que uma impossibilidade, já que arte e política não podem caminhar juntas, considerando que se é arte não é política e vice-versa, conforme expresso pelo crítico de arte e poeta norte-americano Peter Schjeldahl; “a arte política é sempre problemática. Eu acho que arte política nem sempre é arte ruim, mas quase sempre é politicamente péssima”. (SCHJELDAHL IN SMITHSONIAN, 2018)

De uma maneira ou de outra, a arte contemporânea se fez política em um cenário pleno de dissensos, conflitos e conflagrações sociais, no qual o/a artista e suas preocupações estético-políticas parecem simplesmente não caber nas restrições, exclusividades e exclusões do mundo da arte, “uma comunidade particularmente estranha. Não tem idosos nem crianças. Os idosos são ignorados e as crianças são vistas como um incômodo. Este fato é uma expressão microscópica da desumanização da sociedade em geral”, como aponta o artista “latino-estado-unidense” Guillermo Gómez-Peña (1994, p. 220-221). Para ele, neste cenário de imbricações da arte com questões do social, do político, da economia e da cultura do cotidiano, “fazer arte não é mais o bastante”. (GÓMEZ-PEÑA *apud* LACY, 1995, p. 31)

A arte que se fez política domina, com vigor e potência, o cenário contemporâneo, atravessando e sendo atravessada por temas e assuntos que envolvem a vida em sociedade e as preocupações sobre o futuro do planeta, em pautas que contemplam a ecologia, a crescente espoliação de recursos naturais, o aquecimento global, o aumento das desigualdades e as lutas identitárias de resistência pela diminuição das injustiças sociais, raciais, étnicas e de gênero, dentre outras questões que nos atingem e que tornam o nosso cotidiano inexoravelmente político.

Esse pensar político nos direciona para uma reflexão em torno de nossa condição de latino-americanos, em uma tentativa de compreender quem somos e que lugar ocupamos no mundo a partir de como nos constituímos (e fomos constituídos) ao longo da história. Assim, não se pode pensar uma arte política no contemporâneo sem enfrentarmos os processos de colonialidade que nos envolvem e que assolam nosso

cotidiano em suas manifestações diversas, desde as mais banais às mais complexas, sempre demarcadas por gradações de perversidade.

Conforme apontado pelo sociólogo peruano Anibal Quijano, a invenção da América, parte constituinte da emergência da modernidade e da colonialidade, foi central para a instauração de um capitalismo global ainda no século XVI, a partir da qual o capitalismo emergente iniciou seu percurso em direção ao processo de mundialização e de globalização que podemos testemunhar nos dias atuais. De acordo com Quijano, “com a América (Latina), o capitalismo tornou-se global, eurocentrado, enquanto a colonialidade e a modernidade se mantêm, até hoje, como os eixos constitutivos desse padrão específico de poder. (QUIJANO, 2014, p. 285-286)

A construção de uma narrativa da história, alicerce para uma ideia de modernidade, se fez alavancada pela prevalência de um conhecimento tido como racional, de caráter eurocêntrico que, por força dos processos de colonialidade, acabou por firmar-se no mundo capitalista como a “única racionalidade válida e como emblema da *modernidade*”, em detrimento de outras cosmovisões de diferentes povos e culturas ao redor do planeta. (QUIJANO, 2014, p. 287)

Não podemos desconhecer, conforme lembrado por Quijano, que “o eurocentrismo não é a perspectiva cognitiva exclusivamente dos europeus, ou apenas do capitalismo dominante em todo o mundo, mas do conjunto daqueles educados sob sua hegemonia.” (QUIJANO, 2014, p. 287) Não é difícil reconhecer em muito das práticas museais, tanto no Brasil como em outros países, os compromissos e a reafirmação permanente dessas narrativas fundadas na racionalidade europeia como parte dos processos contínuos e diuturnos da colonialidade. Essas narrativas, base de sustentação de uma repartição da humanidade entre seres superiores e inferiores, entre humanos e quase-humanos ou não-humanos, têm sido usadas ao longo dos últimos quinhentos anos para perpetrar e justificar perversidades que maculam a humanidade com colorações de barbarismos.

Em um cenário demarcado pela continuidade de preconceitos que dão sustentação às forças de dominação e às desigualdades de toda ordem, pensadoras dedicadas à teoria crítica e aos estudos da descolonialidade de gênero, tais como Catherine Walsh e María Lugones, tem avançado em uma conceituação da descolonialidade de gênero que

complexifica as formulações de Anibal Quijano. Enquanto Quijano entende o padrão mundial de poder a partir dos eixos estruturais de raça, etnia, classe e gênero, Lugones aponta a necessidade de aprofundar a questão da interseccionalidade:

Ao usar o termo *colonialidade*, minha intenção é nomear não somente uma classificação de povos em termos de colonialidade de poder e de gênero, mas também o processo de redução ativa das pessoas, a desumanização que as torna aptas para a classificação, o processo de sujeitificação e a investida de tornar o/a colonizado/a menos que seres humanos. [Para ressaltar ainda que] diferentemente da colonização, a colonialidade do gênero ainda está conosco; é o que permanece na intersecção de gênero/classe/raça como construtos centrais do sistema de poder capitalista mundial. (LUGONES, 2014, p. 939)

Para Lugones é necessário enfrentar o “pensamento categorial”, que faz com que gênero e raça sejam apreendidos como não conectados em um mesmo sujeito, sugerindo que “la interseccionalidad revela lo que no se ve cuando categorías como género y raza se conceptualizan como separadas unas de otra. La denominación categorial construye lo que nomina”. (LUGONES, 2008, p. 81)

Dada la construcción de las categorías, la intersección interpreta erróneamente a las mujeres de color. En la intersección entre «mujer» y «negro» hay una ausencia donde debería estar la mujer negra precisamente porque ni «mujer» ni «negro» la incluyen. La intersección nos muestra un vacío. Por eso, una vez que la interseccionalidad nos muestra lo que se pierde, nos queda por delante la tarea de reconceptualizar la lógica de la intersección para, de ese modo, evitar la separabilidad de las categorías dadas y el pensamiento categorial. (LUGONES, 2008, p. 82)

Procurando avançar, nós também, em transversalidades que articulem colonialidade, gênero, raça, arte e museu, recorremos a Pedro Pablo Gómez, para quem a modernidade/colonialidade deve ser entendida como “um projeto de construção da imagem do mundo” (GÓMEZ, 2017, p. 29), sendo, portanto, um empreendimento de caráter estético, o que implica em dizer uma maneira como apreendemos o mundo: “sem a colonialidade estética, talvez as outras formas de colonialidade não tivessem sido possíveis, ou pelo menos teriam sido processos totalmente diferentes.” (GÓMEZ, 2017, p. 30)

A observação de Pedro Pablo Gómez talvez ajude nos ajude a entender que muito de nossas dificuldades em pensar e imaginar o mundo a partir de nós mesmos, de nossas percepções e de nossas crenças se devem ao fato de estarmos circundados por narrativas que nos atravessam a todo instante e que nos deixam encapsulados, entre tantos mitos outros, por aquele que sustenta a universalidade da arte a partir de paradigmas da racionalidade. Mesmo estando nas bordas do Ocidente, permanecemos fiéis à ilusão de que ainda seremos aceitos neste cenário inventor de narrativas universalizantes, o chamado Ocidente, sem nos darmos conta de que o Ocidente não passa de uma quimera que se avista no horizonte e que de nós se afasta na mesma medida em que dele acreditamos nos aproximar. Com isso, parecemos não perceber que, ao contrário, talvez seja justamente a distância desses universos epistemológicos distintos que nos distingue e nos singulariza em nossa potência. Essa incompreensão parece nos tornar prisioneiros/as de uma ontologia da arte que, embora fundada em uma interpretação do espaço, do tempo, do mundo e da vida de regionalismos da Europa Ocidental, se impôs como “universalidade” nos processos de invenção da modernidade no século XVI, empregando para tanto a força e as armas do colonialismo e da colonialidade, da qual essas narrativas são partes constituintes.

Dessa maneira, do lado de cá do Atlântico continuamos a acreditar que, a partir da Europa e somente a partir da Europa transmutada em centro absoluto do mundo moderno, a arte se escreveria com A. Somente muito recentemente os/as artistas brasileiros parecem acordar dos pesadelos profundos da subalternidade, o que tem tornado a produção de arte brasileira contemporânea tão instigante e tão potente em sua dimensão política como marco das lutas identitárias.

### **A reinvenção da história nos museus de arte?**

A interrogação lançada por Linda Nochlin<sup>3</sup> continua a ecoar sem resposta pelos corredores das instituições de arte ao redor do mundo: “por que não houve grandes mulheres artistas?” Sabemos há muito, assim como Nochlin já sabia ao se debruçar sobre essa questão ainda em 1971, que a formulação adequada seria “por que não há registro de grandes mulheres artistas na história da arte?”; ou ainda, “por que as

mulheres artistas não estão adequadamente representadas nas coleções dos principais museus de arte, tanto no Brasil quanto em outros países da América Latina e do mundo?”

Passados quase cinquenta anos desde a formulação primeira de Nochlin, os museus de arte parecem se mover, mesmo que com intencional lentidão, na direção do enfrentamento dessa sub-representação da produção de artistas mulheres em suas coleções, como consequência de lutas de resistência e de demandas sociais urgentes para que essas instituições – imperiais, coloniais e elitistas por excelência. Pautadas por compromissos que as constituem desde sua origem e que demarcam suas políticas, essas instituições se veem obrigadas a replicar e a refletir sobre as transformações em marcha nos embates da vida cotidiana e das relações sociais. Assim, os museus parecem atravessar eles mesmos processos de tensionamento interno nas relações de organização, hierarquização e funcionamento que colocam em disputa assunções consolidadas.

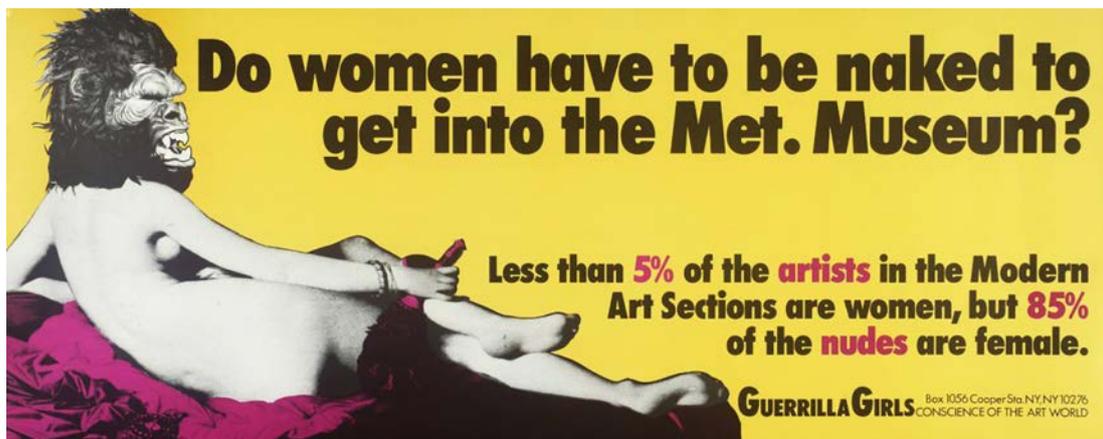
Os museus são instituições claramente conservadoras, embora alguns pareçam ser mais conservadores que outros, como é o caso do Museu de Arte de São Paulo (MASP). Por razões várias que reproduzem as lutas de resistência identitária e de enfrentamento das desigualdades e exclusões no Brasil, mesmo esses museus mais-que-conservadores têm se deixado tocar por essa avalanche contemporânea de questionamentos e de debates políticos que colocam em disputa as posições tradicionais dos museus de arte. Diante disso, esses museus têm se movimentado na busca de políticas de maior inclusão, abrindo-se para o acolhimento de espectros mais amplos da sociedade em seus programas e ações, além de tentar enfrentar as discrepâncias flagrantes na representatividade de grupos sociais em seu acervo, historicamente dominado por artistas homens e brancos. O enfrentamento das disparidades nas coleções e mesmo nas exposições (entendidas aqui como “coleções temporárias”) pode ser igualmente entendido como uma estratégia de sedução e de atendimento às exigências de novos grupos e segmentos sociais que passaram a compor o escopo de alcance e de atendimento dos museus de arte.

Como exemplo, no mês de agosto de 2019, o MASP inaugurou duas mostras – *Histórias das Mulheres: Artistas até 1900* e *Histórias Feministas: Artistas depois de 2000<sup>4</sup>* –, em

um processo que sugere certa atualização do museu diante de demandas sociais em curso. Essa revisão das políticas de exposição e das coleções do MASP faz parte de um cenário de mudanças que incluiu, ainda em 2017, a mostra retrospectiva do grupo de artistas e ativistas feministas estado-unidenses Guerrilla Girls. (Fig. 1) Na ocasião da mostra em São Paulo, as artistas, seguindo investigações que se tornaram a marca do grupo, constataram que, embora com um percentual discretamente superior aos 5% do Metropolitan Museum de Nova York na década de 1980 (Fig. 2), “apenas 6% das obras em exposição no museu paulistano eram assinadas por mulheres”. (GOBBI, 2018) Esta constatação levou o MASP a realinhar sua política de novas aquisições para seu acervo, o que fez com que a representação de artistas mulheres no acervo da instituição alcançasse recentemente os 22%. (GOBBI, 2018) É verdade que, para os mais céticos, essas mudanças parecem não representar uma efetiva alteração na correspondência de forças e nas complexas relações de poder nos cenários museais, o que nos faz lembrar o artista francês Daniel Buren para quem a arte, e suas instituições, mudam apenas em suas superficialidades, em seus epifenômenos.<sup>5</sup> Ou, em outras palavras, as instituições mudam para deixar tudo como está.



**Figura 1** - Guerrilla Girls, *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo*, 2017. (Fonte: <https://www.blogs.unicamp.br/contemporanea/guerrilla-girls-mulheres-e-museus-v-4-n-3-2018/>)



**Figura 2** - Guerrilla Girls, *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?* 1989.  
(Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/g/guerrilla-girls>)

### ***Mulheres na Coleção MAR: o enfrentamento da colonialidade de gênero na arte***

O Museu de Arte do Rio (MAR), provocado pela colaboração com o Festival Mulheres do Mundo (WoW), assumiu em 2018 o desejo de organizar uma exposição com as artistas representadas na coleção do museu, para constatar, logo em seguida, que também no MAR as mulheres artistas estavam sub-representadas. O fato de ter sido criado em 2013 com a perspectiva de ser um museu inclusivo, em um período em que as políticas de enfrentamento das desigualdades e de inclusão de minorias alcançavam patamares de relativas consciência, visibilidade e eficiência, não impediu que o MAR refletisse em sua coleção certo padrão internacional de sub-representação de artistas mulheres, sem mencionar os afrodescendentes e outros grupos entendidos como minoritários. Com a presença de 10,1%<sup>6</sup> de artistas mulheres em sua coleção, mesmo que em uma situação melhor que a do Met Museum e do MASP, ainda assim os dados revelavam em 2018 uma discrepância que precisa(va) ser enfrentada com vigor pelo Museu de Arte do Rio (MAR): “os números são alarmantes. É um fato escancarado sobre o machismo no Brasil, sobre o racismo no Brasil, sobre a transfobia...”, enfatiza Gabriela Freitas, estagiária de produção do MAR, em vídeo produzido pelo museu sobre o processo de curadoria da mostra *Mulheres na Coleção MAR*.<sup>7</sup> Por outro lado, considerando-se o escopo racista, machista, transfóbico etc. de nossa sociedade, a constatação de que nossos museus de arte seguem os mesmos padrões não pode ser

recebida com surpresa. O que se busca aqui salientar é que os processos de descolonialidade em curso nas diversas dimensões da vida pública e das relações privadas acabam por provocar fricções e tensões no cotidiano controlado das instituições museais.

Com o constrangimento provocado pelos dados auferidos em uma pesquisa inicial, por ocasião das primeiras providências para o projeto da mostra *Mulheres na Coleção MAR*, que revelava que, de um total de 7.494 itens de sua coleção museológica, apenas 758 itens tinham a autoria consignada a artistas mulheres, o Museu de Arte do Rio procurou reagir e deflagrou um esforço coletivo, envolvendo a equipe do museu, artistas, colecionadores e galeristas, tendo como meta ampliar a representação de artistas mulheres no acervo da instituição, operando a mostra *Mulheres na Coleção MAR*, em fase de organização, como pano de fundo e como argumento de sedução. Neste sentido, o museu promoveu contatos diretos e incisivos com as artistas que figuravam nos planos da curadoria da mostra e que não estavam representadas na coleção do MAR com vistas a provocar processos de doações.<sup>8</sup>

Além disso, uma ação pouco ortodoxa, mas que se tornou corriqueira como estratégia para a ampliação dos acervos das instituições museais também em outros cenários, foi adotada pelo MAR com vistas à articulação de doações diretamente na ArtRio, feira de arte internacional realizada anualmente na cidade do Rio de Janeiro. Em um ambiente de negócios dominado pelo capital e por transações do mercado de arte, o MAR assinalou obras de interesse para a coleção do museu recorrendo a um adesivo – uma espécie de selo –, colado ao lado da obra desejada na expectativa de uma doação.

A sinalização do interesse de instituições museais em obras em exibição em feiras de arte não é algo novo na história do MAR, tendo sido uma das estratégias para que se atingisse em seis anos a marca de aproximadamente 8 mil itens na coleção museológica do MAR. Recentemente esta manifestação do desejo institucional passou a figurar-se como um adesivo com a inscrição “Wish List do Museu de Arte do Rio”. As doações ao acervo do MAR através da feira de arte do Rio (ArtRio) foram decisivas para que a mostra *Mulheres na Coleção do MAR* pudesse ser viabilizada com a reunião de obras de 142 artistas<sup>9</sup>, em sua grande maioria, brasileiras.

Não se pode desconhecer, entretanto, que esta relação entre museu e mercado tem implicações complexas, uma vez que o selo do museu estampado ao lado de uma obra tem a força de provocar uma imediata valorização da produção do/a autor/a da obra, assim como da própria galeria expositora na feira cujo trabalho parece ser chancelado pelo selo de *wish list* do museu, entendido como uma espécie de selo de qualidade e de homologação. Esta relação é vista com naturalidade por aqueles que acreditam que qualquer purismo soaria como insustentavelmente ingênuo diante da inevitabilidade do avanço do capitalismo global, sendo, portanto, uma decisão adequada com vistas à articulação de doações, revertendo as forças do capital e do mercado em favor das instituições museais e da sociedade.

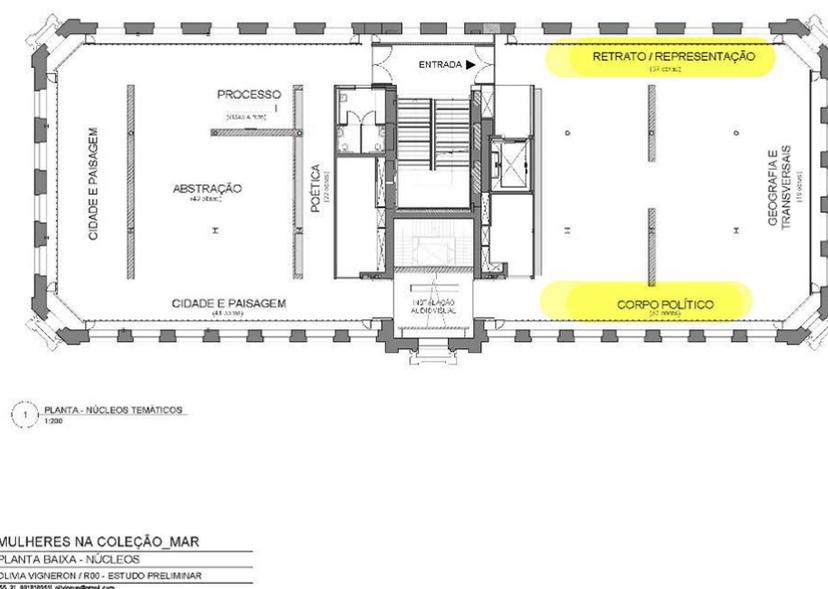
A relevância da mostra *Mulheres na Coleção MAR*, no entanto, vai além de sua realização e apresentação ao público em uma visita alongada por vários meses desde o final de 2018. Para além da expressividade do conjunto de artistas e obras reunidas na mostra, o projeto significou também o ponto de partida do necessário enfrentamento das desigualdades na representatividade de grupos identitários e sociais na coleção do MAR, questão comum e marcante nas instituições que compõem a rede de museus de arte ao redor do mundo. Tão importante quanto a mostra e o enfrentamento de lacunas no acervo foi o *processo em si* a nortear a organização de *Mulheres na Coleção MAR*, uma vez que quando o projeto entrou em pauta no museu, a direção constatou que a mostra demandaria uma articulação e um processo diferenciados nos quais as mulheres profissionais da instituição ganhariam destaque e protagonismo desde sua concepção, pesquisa e organização da mostra.<sup>10</sup>

A partir da Coordenação do Curadoria e Pesquisa do museu, articulou-se uma série de encontros<sup>11</sup> reunindo as mulheres-profissionais do MAR que tivessem interesse e disponibilidade para colaborar com o processo. Os debates não se limitariam a discutir os passos objetivos da organização da mostra; ao contrário, haveria autonomia para que se debatesse questões substantivas da condição da mulher nas sociedades contemporâneas, em especial no Brasil.

A respeito da organização desses encontros, Amanda Bonan, Coordenadora de Curadoria e Pesquisa do MAR, lembra que os dois primeiros encontros acabaram sendo orientados por um processo de aproximação, reconhecimento e identificação de

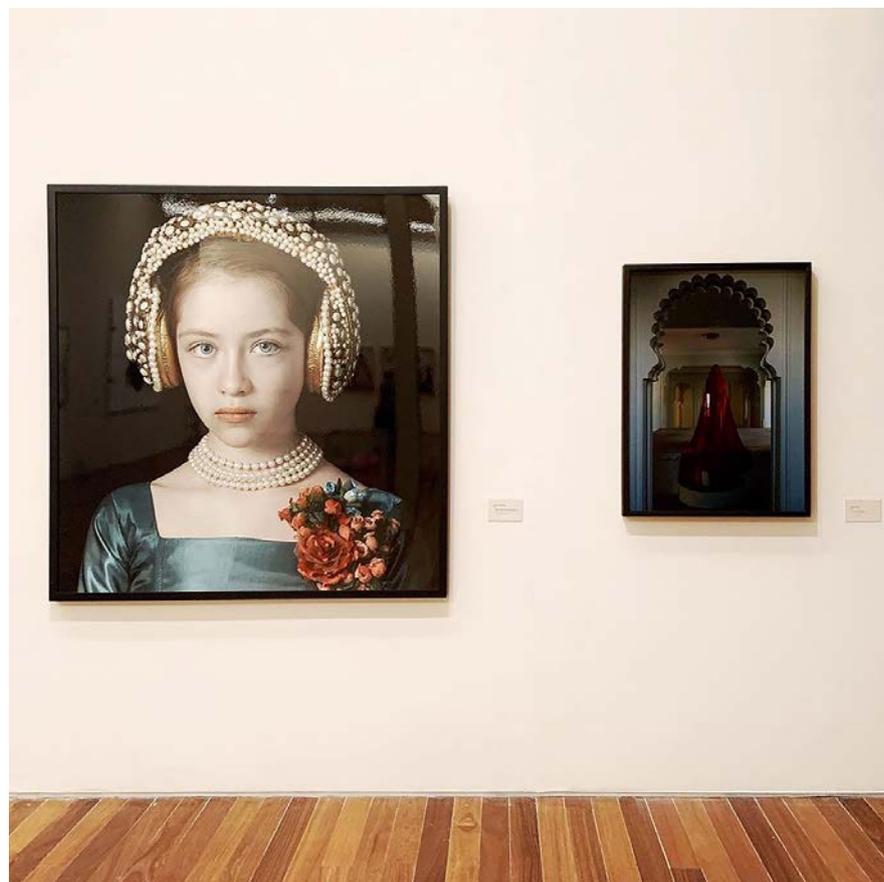
interesses, preocupações e afetos entre as participantes. Já a partir do terceiro encontro, as participantes, divididas em pequenos grupos, começaram a organizar “constelações” com cinco ou seis reproduções de peças do acervo museológico do MAR em torno de temas livres que surgiam a partir das trocas de experiência de vida das participantes, tais como violência, depressão, saudade, laços familiares, entre outros. Essas “constelações”, entendidas como grupos ou fragmentos de paredes da exposição, foram fotografadas e trabalhadas pela equipe de curadoria da mostra. A respeito do processo de encontros e de construção coletiva da mostra *Mulheres na Coleção MAR*, continua Amanda Bonan:

Dois núcleos principalmente são o reflexo desses laboratórios: o primeiro é Retrato / Representação [Fig. 3], no qual você tem imagens que fizeram parte dessas constelações e que tratam justamente do que é ser mulher, com a conclusão de que a mulher pode ser tudo que ela quiser. Então, esse núcleo talvez seja o mais representativo desses encontros. O segundo grupo que também é representativo é o Corpo Político, que trata da violência. Nós tínhamos mulheres negras que estavam nos encontros que perguntavam “cadê as mulheres negras? Elas trouxeram questões como: se a mulher branca sofre preconceitos, a mulher negra sofre muito mais. (Depoimento coletado por Isabelle Machado em agosto de 2019)



**Figura 3** - Planta baixa do projeto expográfico da mostra *Mulheres na Coleção MAR* (Fonte: Acervo da Coordenação de Curadoria e Pesquisa, Museu de Arte do Rio)

Neste sentido, María Lugones, entre outras mulheres negras feministas, destaca o fato de que, baseado no pensamento categorial, prevalece a eliminação das diferenças entre grupos dentro de cada categoria, que passa a ser entendida como homogênea nomeada pelo grupo que é dominante na categoria. Assim, esse grupo nomeia e se impõe como norma da categoria, acarretando no apagamento de seus demais grupos: “por lo tanto, ‘mujer’ selecciona como norma a las hembras burguesas blancas heterosexuales, ‘hombre’ selecciona a machos burgueses blancos heterosexuales, ‘negro’ selecciona a machos heterosexuales negros y, así, sucesivamente.” Portanto, quando se fala em “mulher” é urgente que se pergunte “cadê as mulheres negras?”, já que a interseção entre “mulher” e “negro” revela uma ausência e um vazio quando tratamos do mundo da arte e dos museus. (Fig. 4)



**Figura 4** – Obras de Adriana Duque na mostra *Mulheres na Coleção MAR*  
(Fonte: Divulgação do Museu de Arte do Rio)

Outra participante dos encontros fomentados pelo processo de organização da mostra *Mulheres na Coleção MAR*, Gabriela Freitas, estagiária de produção do museu, registrou em depoimento no vídeo produzido pelo Museu de Arte do Rio, a convicção na importância do processo de construção coletiva que, de alguma maneira, deu identidade destacada à mostra:

Eu vejo esse processo colaborativo como algo que é fundamental hoje em dia. A gente vem discutindo novas formas do fazer artístico, do fazer das produções e eu acho que a gente está em uma época na qual não se pode mais ressaltar a individualidade no sentido da hierarquização de pensamentos e saberes. Então, acho que a gente se sentar em roda e pensar o processo de forma colaborativa, de forma afetuosa, quando a gente se permite afetar pelas histórias e vivências do outro, entender como a gente passa esse processo para a arte é um processo que é fundamental. (MAR, 2018)

O processo de encontros e trocas em torno da organização da mostra *Mulheres na Coleção MAR*, que culminou com a identificação da curadoria adequadamente como colaborativa e assinada pela Equipe do MAR ou, mais especificamente, pelas mulheres que compõem a estrutura do museu em suas diferentes dimensões, replica vigorosas práticas de interação presentes no horizonte contemporâneo da arte a aproximar artistas e não artistas na arte colaborativa. Tanto neste caso aqui enfrentado – a curadoria colaborativa de *Mulheres na Coleção MAR* – quanto nos projetos de arte colaborativa, independentemente se seu desenvolvimento se dê nos espaços controlados dos museus de arte, nas ruas das cidades ou nos espaços de uma comunidade, seja ela qual for, o *processo em si* (mais que o produto) ganha relevância e proeminência.

No caso do MAR, a curadoria coletiva e colaborativa da mostra temporária *Mulheres na Coleção MAR*, ao se abrir para o acolhimento de múltiplas vozes, ampliadas pela diversidade da participação das integrantes de diferentes setores do museu, promoveu um deslocamento substantivo, certamente temporário, dos procedimentos tradicionais das práticas curatoriais – coloniais, imperiais e elitistas –, invariavelmente orientadas pela concentração do poder nas estruturas hierarquizadas do museu de arte. Com o processo colaborativo de construção da mostra *Mulheres na Coleção MAR*,

por um certo tempo bem demarcado em uma situação específica, a “subalterna’ pôde falar”<sup>12</sup>. (Fig. 5)



**Figura 5** – Obra de Lise Barreto na mostra *Mulheres na Coleção MAR*  
(Fonte: Divulgação do Museu de Arte do Rio)

### **Agradecimentos**

Nossos agradecimentos ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo financiamento através do Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa, assim como à equipe do Museu de Arte do Rio, em especial a Evandro Salles, Diretor Cultural do MAR à época, e a Amanda Bonan, Coordenadora de Curadoria e Pesquisa do MAR. Por último, os agradecimentos à Isabelle Machado pela participação no processo desta pesquisa.

## Referências

- CRIMP, Douglas. *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993.
- GOBBI, Nelson. MASP ilumina arte feita por mulheres, no passado e hoje. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27/8/2019, Segundo Caderno, p. 6.
- GÓMEZ, Pedro Pablo. O paradoxo do fim do colonialismo e a permanência da colonialidade. *Vazantes*, v. 1, n. 2, p. 28-41, 2017.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. The Free Art Agreement / El Tratado de Libre Cultura. In BECKER, Carol (Ed.). *The Subversive Imagination: Artists, Society & Social Responsibility*. Nova York: Routledge, 1994, p. 208-222.
- ICOM, Consejo Internacional de Museos. *Declaración sobre la Independencia de los Museos*. Paris, 27/3/2018. Disponível em <http://network.icom.museum/icom-colombia/news/detail/article/declaracion-sobre-la-independencia-de-los-museos-ipublicado/>
- LACY, Suzanne. Introduction, Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys. In LACY, Suzanne (Ed.). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle, Wash.: Bay Press, 1995, p. 19-47.
- LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set.-dez. 2014.
- LUGONES, María. Colonialidad y Género. *Tabula Rasa*, Bogotá (Colômbia), n. 9, p. 73-101, jul.-dez. 2008.
- MIGNOLO, Walter D. Museus no horizonte colonial da modernidade: Garimpando o museu (1992) de Fred Wilson. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 7, n.13, p. 309-324, jan./jun. 2018.
- MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 32, n. 94, p. 1-18, jun. 2017.
- MAR - Museu de Arte do Rio. *Processo de Curadoria Colaborativo*. 2018. Vídeo. 4'56". Direção: Aline Xavier. Produção: MAR.
- NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Edições Aurora, 2016.
- QUIJANO, Anibal. Colonialidad del poder y clasificación social. In QUIJANO, Anibal. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. (seleção dos textos por Danilo Assis Clímaco) Buenos Aires: CLACSO, 2014, p. 285-327. (publicado originalmente em Festschrift for Immanuel Wallerstein, *Journal of World-Systems Research*, vol. VI, n. 2, Colorado, Institute of Research on World-Systems, verão/outono 2000, edição especial, editada por Giovanni Arrighi e Walter Goldfrank, parte I).
- SMITHSONIAN INSTITUTION. *Second Opinion: "The State of the Arts in 21st-Century America"*, 2018. Disponível em <https://smithsoniansecondopinion.org/arts/state-arts-21st-century-america-180969643/#30GQDkcVqq8u5Fem.99>.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida Marcos Pereira Feitosa Andre Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

WALSH, Catherine. Sobre el género y su modo-muy-otro. *Cadernos de Estudos Culturais*, Campo Grande, MS, v. 2, p. 25-42, jul./dez. 2018.

## Notas

<sup>1</sup> Este artigo é parte do projeto de pesquisa *Última saída para o museu (des)colonial: um olhar investigativo sobre o Museu de Arte do Rio*, que conta com o suporte do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), através de recursos do Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa. O projeto conta ainda com a colaboração de Isabelle Machado, graduanda do Bacharelado em Artes da Universidade Federal Fluminense, bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) do CNPq.

<sup>2</sup> María Lugones nomeia “a análise da opressão de gênero racializada capitalista de ‘colonialidade do gênero’”, enquanto “chamo a possibilidade de superar a colonialidade do gênero de ‘feminismo descolonial’”. (LUGONES, 2014, p. 941)

<sup>3</sup> Publicado originalmente na edição de janeiro de 1971 (p. 22-39; 69-71) da revista *ARTnews* sob o título “Why Have There Been No Great Women Artists?” Em 2016, uma versão do ensaio de Linda Nochlin foi publicada em português com o título “Por que não houve grandes mulheres artistas?” pela Edições Aurora (São Paulo), com tradução de Juliana Vacaro e Júlia Ayerbe.

<sup>4</sup> As exposições tiveram as curadorias de Mariana Leme, Julia Bryan-Wilson e Lilia Schwarcz (*Histórias das Mulheres*) e de Isabelle Rjeille (*Histórias Feministas*), ficando em cartaz de 23 de agosto a 17 de novembro de 2019.

<sup>5</sup> Para Daniel Buren, “aqueles fenômenos contra os quais o artista luta são apenas epifenômenos [...]. E a arte tem mudado suas tradições, seus academicismos, seus tabus, suas escolas etc. pelo menos uma centena de vezes, porque a vocação do que está na superfície é a de ser mudada, interminavelmente e, na medida em que não tocamos a base, obviamente nada é fundamentalmente, basicamente mudado. É assim que a arte se desenvolve e é assim que pode existir a história da arte”. Daniel Buren, *Peut-il enseigner l’art?*, Galerie des Arts (setembro de 1968), citado por CRIMP, Douglas. *Redefining Site Specificity*. In CRIMP, Douglas. *On the Museum’s Ruins*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993, p. 156.

<sup>6</sup> Informação fornecida por e-mail pela Coordenadora de Museologia e Montagem do MAR, Andréa Zabrieszsch dos Santos, assim como todos os dados referentes aos números da coleção museológica do MAR.

<sup>7</sup> O depoimento de Gabriela Freitas aparece no vídeo *Processo de Curadoria Colaborativo*, com duração de 4 min e 56 segundos, direção de Aline Xavier e produção do MAR (2018). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=YDL7eVLaxbY>.

<sup>8</sup> Informação coletada por Isabelle Machado com Amanda Bonan, Coordenadora de Pesquisa do MAR, em entrevista realizada no dia 13/8/2019 nas instalações do museu.

<sup>9</sup> Embora em diferentes informes do MAR conste que a mostra *Mulheres na Coleção MAR* reuniu obras de mais de 150 artistas, o catálogo lista, entre as participantes, um grupo – Coletivo Mar de Elas – e mais 141 artistas. São elas: Abigail de Andrade, Adriana Duque, Adriana Varejão, Adrianna Eu, Alina Okinaka, Aline Xavier, Amélia da Silva Costa, Amelia Toledo, Ana Carolina Albernaz, Ana Linnermann, Ana Miguel, Ana Stewart, Ana Vitória Mussi, Analu Cunha, Andréa Lanna, Angelina de Figueiredo, Anna Bella Geiger, Anna Kahn, Anna Letycia, Anna Maria Maiolino, Anna Vasco, Beatriz Milhazes, Bel Barcellos, Berenice Abbott, Berna Reale, Bertha Worms, Bia Martins, Brígida Baltar, Carla Chaim, Carmela Gross, Caroline Valansi, Célia Euvaldo, Chand Chi Chai, Claudia Herz, Cristina Canale, Cristina Salgado, Daisy Xavier, Daniela Paoliello,

---

Djanira, Dulce Souza, Edith Behring, Edith Derdyk, Elisa Martins da Silveira, Elizabeth Jobim, Enrica Bernardelli, Fayga Ostrower, Franciele Braga, Frida Baranek, Gabriela Mureb, Georgete Melhem, Giselle Belguelman, Glória Ferreira, Grete Stern, Güler Ates, Haydéa Santiago, Helena Ohashi, Helena Wong, Heloísa Juaçaba, Hermelinda Maria da Rocha, Hilda Campofiorito, Inês de Araujo, Ingeborg ten Haeff, Ione Saldanha, Isabel Cruz, Osabel Ramil, Jac Leirner, Jeanete Musatti, Jenny Holzer, Joana Traub Csekö, Judith Lauand, Judith Munk, Juliana Guimarães, Katie van Scherpenberg, Larissa Paiva, Laura Lima, Laura Taves, Leila Danziger, Lenora de Barros, Lise Lobato, Lívia Flores, Louise Bourgeois, Lourdes R. Bava, Lucia Laguna, Luciana Magno, Luiza Baldan, Lygia Clark, Lygia Pape, Lyz Parayzo, Magdalena del Faro, Mana Bernardes, Maria Bonomi, Maria do Carmo Secco, Maria Fornero, Maria Laet, Maria Laura Radspieler, Maria Leontina, Maria Lynch, Maria Martins, Maria Monteiro, Maria Nepomuceno, Maria Sybilla Merian, Maria Vasco, Marie Nivouliès de Pierrefort, Marina Weffort, Mariana Guimarães, Mira Schendel, Monica Barki, Nazareth Pacheco, Neide Sá, Nice Firmeza, Nicole Cristina da Silva, Niobe Xanco, Niura Belavinha, Paula Huven, Paula Sampaio, Paula Trope, Rachel Boher, Regina de Paula, Regina Silveira, Regina Vater, Renata Tassinari, René Iromane Pichon Sasson, Renée Lefèvre, Renina Katz, Rivane Neuenschwander, Rosa Magalhães, Rosina Becker do Valle, Simone Michelin, Suzana Queiroza, Tarsila do Amaral, Thereza Miranda, Tia Lúcia, Tomie Ohtake, Vânia Mignone, Vera Chaves Barcellos, Virginia de Medeiros, Walda Marques, Wilma Martins, Yasmin Lopes e Yvonne Visconti Cavalleiro. A mostra teve uma curadoria coletiva assinada pela Equipe do MAR e permaneceu em cartaz no Museu de Arte do Rio, na Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro, de novembro de 2018 e setembro de 2019.

<sup>10</sup> Informação coletada pelo autor junto ao Diretor Cultural do MAR, Evandro Salles, em maio de 2019.

<sup>11</sup> Entre os meses de setembro e outubro de 2018 foram realizados quatro encontros (26/9; 28/9; 3/10; 24/10), todos nas dependências do MAR, que tinham como objetivo identificar e debater os diversos temas e questões que povoam a universo das mulheres na contemporaneidade, dentro e fora da instituição.

<sup>12</sup> Aqui fazemos uma referência ao título do livro de Gayatri Chakravorty Spivak, *Pode o subalterno falar?* (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014).