

# A presença das mulheres artistas: indagações históricas e curatoriais

The presence of women artists: historical and curatorial questions

Michele Medina

---

## Resumo:

Refletindo sobre a escassa presença de mulheres artistas nos espaços expositivos dos museus de arte, o artigo busca compreender as práticas curatoriais que tenham como objetivo dar a ver as produções artísticas de artistas mulheres. Com arcabouço teórico de Linda Nochlin, Maura Reilly, Amélia Jones e Whitney Chadwick, apresenta-se aqui as formas de se pensar essas curadorias/exposições, tão importantes para a visibilidade e abertura do espaço museal para novas narrativas.

**Palavras-chave:** Mulheres Artistas; História das Exposições; Curadoria Feminista.

---

## Abstract:

Reflecting on the absence of women artists in art museum exhibition spaces, the article seeks to understand curatorial practices that aim to showcase the artistic productions of women artists. Using the theoretical framework of Linda Nochlin, Maura Reilly, Amélia Jones and Whitney Chadwick, we present ways of thinking about these curatorships/exhibitions, which are so important for the visibility and openness of the museum space to new narratives.

**Keywords:** Women Artists; History of Exhibitions; Feminist Curatorship

1

Mestranda no Programa de  
Pós-Graduação em Artes da  
Universidade Federal do Espírito  
Santo. Bolsista CAPES.)



## Introdução

Linda Nochlin (1931-2017), notável historiadora da Arte, já questionava em 1971, no seu ensaio para a revista *ARTNews*, onde estavam as grandes mulheres artistas. Muito além de todos os agravantes sociais que mantiveram as mulheres longe dos pincéis, temos também o discurso de que mulheres não tinham a capacidade para produzir grandes obras assim como os homens. Um discurso que ajudou a manter o gênero feminino no seu “devido lugar” por muito tempo. O mito da genialidade (do dito “Grande Artista” ou “Grande Mestre”), tratado como um “poder atemporal e misterioso”, que independente das circunstâncias será revelado na criação de “Grandes Obras”, é tido para a autora como um dos fatores que contribuíram para que as mulheres artistas ficassem de fora de qualquer reconhecimento e legitimação artística, já que a manutenção desse mito de genialidade foi sempre favorável a figura masculina na História da Arte.

Podemos dizer que toda a tradição ao qual a História da Arte (ocidental) está inscrita é masculina, branca e heteronormativa. Trazendo para a questão que discutimos, o gênero, a tradição se põe a favor do *status quo* masculino na Arte, se a genialidade é algo que pertence apenas aos homens, as mulheres não têm direito ao reconhecimento de seus feitos artísticos. Logo, seu apagamento é justificado pela falta de originalidade (ou relevância) no que se produz. O desinteresse em preservar a Arte feita por mulheres vai além do esquecimento de seus nomes nos livros de Arte, ocasiona a perda de muitos acervos e obras de mulheres artistas. Esses materiais não são perdas apenas para a história das mulheres, mas para o conjunto das sociedades que hoje possuem referências da arte produzida, em maioria, por homens.

Em seu livro *“Old Mistresses: Women, Art, and Ideology”* (1981), as teóricas Griselda Pollock e Rozsika Parker apontam para algumas problemáticas que retiraram o direito das mulheres em uma produção artística legitimada, como por exemplo, durante um longo período de tempo que vai do Renascimento até o século XIX, era vetada sua participação nas Academias de Arte. Cabe ressaltar que até uma mudança de regime artístico no período moderno, eram as Academias de Arte que legitimavam os artistas e faziam com que as obras circulassem entre salões



anuais. Ao vetar o estudo de nus (estudos da figura humana) para as artistas mulheres, essas passaram a se dedicar a temas que foram considerados menores dentro da História da Arte, como a pintura de flores ou até mesmo a temática doméstica. A restrição de temas para artistas mulheres, certamente, ocasionou uma perda de espaço nas galerias e no interesse na circulação artística. Críticos de arte na época, faziam a ligação entre “mulheres” e “flores” como algo “natural e delicado” (Freeland, 2019, p.138). Prova de que esse era um pensamento recorrente na crítica de arte é o texto escrito pelo crítico francês Léon Legrange, em 1860, na *Gazette de Beaux-Arts*, conforme Tamar Garb detalha a seguir:

Para Léon Legrange, a artista mulher perfeita era aquela que procuraria dedicar-se, calma e habilidosamente, aos gêneros menores, especializando-se atividades como pintura de miniaturas, os trabalhos em marfim, ilustrações botânicas, gravuras, rendas, bordados, pinturas florais, decoração em porcelanas, tapeçaria, design de joias e cópias - em suma, ocupações adequadas à sua natureza sedentária, seu temperamento paciente, suas habilidades manuais refinadas e seus talentos imitativos (Garb, 2019, p. 252).

Podemos perceber que o sistema de arte ao qual as mulheres estavam sujeitadas, na maioria dos casos, se pôs a favor do *status quo* masculino, dificultando a valorização do fazer artístico feminino. A crítica de arte, por muito tempo, foi a principal legitimadora de artistas e determinava os nomes e movimentos de apreciação do público. Não é difícil encontrar críticas de arte onde as obras de arte de mulheres sejam qualificadas como “delicadas”, “sutis” ou ganhem destaque por sua “graciosidade feminina”. Ou seja, mesmo quando incluídas nos circuitos artísticos da sua época, as mulheres artistas ainda não tinha o vigor do seu trabalho levado em consideração.

Questões sociais que atravessavam a vida das figuras femininas também são importantes para analisar a ausência feminina nas exposições. Garb traz em seu texto “*Gênero e Representação*” que a diferenciação dos “papéis sociais” entre homens e mulheres contribuíram (e muito) para isso. Nos diz Garb (1998):



Por causa da educação recebida, de sua posição no contexto da família, das expectativas sociais a que estavam sujeitos e dos papéis que aprendiam a representar como naturalmente seus, havia poucas probabilidades de que meninos e meninas conseguissem alcançar a maturidade com oportunidades iguais de desenvolver uma identidade como "artistas". Mesmo se estivessem na situação incomum de terem sido educados de maneira pouco convencional (a ponto de transgredir os estereótipos de gênero tradicionais), deparariam com um mundo artístico e uma sociedade institucionalmente estruturada em termos de gênero. Cabia aos homens discutir arte e política nos cafés de Paris, e às mulheres tocava ficar em casa bordando; cabia aos homens passar pelos rigorosos processos de treinamento das escolas de arte mantidas pelo governo, enquanto as mulheres eram enviadas para caras e elegantes escolas particulares de arte para aprenderem a ser amadoras talentosas; cabia aos homens estar à altura dos rigores de um mercado competitivo, quanto as mulheres tinham de conter suas ambições em nome da modéstia feminina (GARB, 1998. p. 230-231).

Podemos utilizar como exemplo a pintora impressionista francesa Berthe Morisot (1841-1895) que mesmo se destacando nos salões parisienses, por muito tempo não usufruiu do mesmo prestígio que seus colegas homens.

Michael Archer (2012, p. 125), afirma que "a linguagem da história e da crítica da arte nem se quer reconhecia as mulheres para que pudesse negá-las", salientando que não foram poucas as vezes que uma obra realizada por uma artista mulher foi relacionada a um "Grande Mestre", já que a lógica de que mulheres seriam incapazes de grandes feitos era o que prevalecia até então. E qual seria então, o lugar reservado a mulher na Arte?

## 2. Os desafios da visibilidade: [ainda] buscando espaço nas instituições



As obras de Vênus representadas por mulheres nuas, passivamente deitadas, desatentas ao olhar do espectador, foram apresentadas por John Berger, em seu programa televisivo *Ways of Seeing* (1972), como formas de deleite ao olhar do espectador masculino. As formas como o corpo feminino era retratado, seu recato ou sua lascividade, tudo pensado para o olhar masculino que era dominante até então. O mesmo discute Griselda Pollock em 1988 em seu artigo "*A modernidade e os espaços de feminilidade*", onde afirma que "(...) as políticas sexuais do olhar operam em torno de um regime que divide em posições binárias a atividade/passividade, o olhar/o ser visto, o voyer/exibicionista, o sujeito/objeto" (Pollock, 2021, p. 121). As mulheres, objetos; os homens, sujeitos do olhar. Essa binaridade, como um jogo de poder, sujeitava o corpo feminino aos prazeres masculinos. Portanto, não era estranho que as mulheres não figurassem nas exposições como artistas, mas como musas nuas nas pinturas e esculturas feitas por artistas homens.

A produção voltada para as vivências e indagações das mulheres, ganhou notoriedade muito tempo depois, nos anos 1970, e suscitou questões importantes que passaram a ser discutidas também nos ambientes institucionais. Não bastava apenas questionar a falta de mulheres nos acervos e nas exposições, mas também questionar como estas mulheres eram representadas e suas implicações sociais. Nas décadas posteriores, cada vez mais os temas de representação foram debatidos e denunciados por várias artistas e coletivos. E é para provocar um novo modo de ver, que em 1989, as *Guerrilla Girls* colocam cartazes nos ônibus da cidade de Nova Iorque questionando uma das mais importantes instituições de arte do país, o Metropolitan Museum. Em *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu Metropolitano?*, as *Girls* expuseram que apenas 5% do acervo do Met contava com mulheres artistas, em contraponto, 85% dos nus eram de mulheres. Problema que, obviamente, também era encontrado em outras tantas instituições de arte e até mesmo nas coleções particulares. Formado por artistas ativistas que permanecem anônimas sob máscaras de gorila, os cartazes cheios de humor e sarcasmo, seguem questionando a inexpressiva participação das mulheres em cargos de poder das instituições artísticas, assim como o baixo número de museus e galerias que se interessam pela arte feita por mulheres e demais minorias.

Maura Reilly menciona em seu importante texto "*O que é ativismo curatorial?*" (publicado originalmente em 2018 na Revista *ARTNews*),



que em 2004, o MoMA (Museum of Modern Art) apresentou seus novos espaços expositivos, com ampliação de espaços para sua coleção permanente, que reúne obras de 1880 a 1970. Das 410 obras disponíveis à apreciação do público, apenas 16 eram de artistas mulheres. Falamos aqui de outra instituição de arte que possui uma alta relevância na percepção e legitimação no mundo artístico. Reilly (2021) afirma que o problema também pode ser encontrado nas bienais, importantes eventos do mundo da arte, como na citada edição de 2017 da Bienal de Veneza, *Viva Arte Viva*, curada por Christine Macel. Segundo a autora, os números da Bienal foram desanimadores: apenas 35% dos participantes eram mulheres; e números ainda mais precários para pessoas negras: de 120 artistas, apenas 5 eram negros. E desses, apenas uma artista mulher (Reilly, 2021, 1123-1124). Diante desses dados Maura Reilly questiona:

[...] se esses números não inspiram vocês a entrar em ação, então não sei o que consegue fazer isso. Como está claro, ainda há muito trabalho a ser feito no mundo da arte. O que podemos fazer a respeito? Como podemos fazer com que aqueles que estão no poder soltem as rédeas? Quais são nossas escolhas - como artistas, curadores, acadêmicos, colecionadores e assim por diante - para garantir uma representação mais justa e igualitária no mundo da arte? (Reilly, 2018, p. 438).

Os museus, assim como o mundo da arte, são lugares [ainda] conservadores, hierárquicos e representantes dos projetos e gostos de uma elite econômica. Conforme a autora explica,

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 (Reilly, 2021, p. 1128-1129).



Se as instituições ainda falham em dar a ver as produções artísticas de mulheres [e demais minorias políticas], esses espaços têm passado por um processo de constante, mesmo que ainda tímido, questionamento através de estudos e práticas curatoriais que buscam abrir espaço para outras narrativas. As curadorias que a autora trata como “separatistas” no trecho acima citado, são também tratadas como possibilidade de visibilidade para o trabalho de artistas que ficam à margem dos interesses institucionais e mercadológicos. Na segunda metade do século XX, a montagem de exposições tornou-se um momento privilegiado de comunicação e reflexão artística e cultural. A observação da atração que as exposições exercem sobre o público graças aos elementos que as caracterizam, ou seja, imediatismo de comunicação, novidade, possibilidades de reflexão, fez com que um novo capítulo fosse aberto no debate sobre a instituição de arte. Antes, tidas como mero repositório de obras de arte, sua função social passa a ser questionada e as obras passam por uma revisão crítica.

Para Whitney Chadwick (2019), as distinções entre categorias de “artista mulher” e “arte feminina” contribuíram para o apagamento das artistas mulheres não só na História da Arte, como também sua omissão nas exposições de arte. Os caminhos para a compreensão desse apagamento são muitos, que vão desde a proibição às mulheres de participarem das Academias de Arte até a sua exclusão da vida pública nas cidades modernas (nos tempos da pintura de cavaletes, *flâneurs* e cabarés). As discussões iniciadas por Linda Nochlin, Griselda Pollock, Whitney Chadwick e outras teóricas influentes da vertente feminista parecem ganhar cada vez mais força no cenário atual, talvez, mais aberto para que essas discussões possam ser feitas e levadas a ambientes de Arte. De todos os atores envolvidos na validação e visibilidade artística, responsável por pensar as exposições, a figura do curador de arte passa a ser uma figura relevante para que artistas fora do eixo patriarcal fossem reestabelecidos dentro da História da Arte.

### **3. A curadoria como ato feminista - formas de visibilizar mulheres artistas**

Foram as práticas artísticas feministas que começaram a lançar luz à ausência de mulheres nos espaços de arte. A década de 1970 pode ser



utilizada aqui como um marco para pensar na visibilidade das mulheres e também para a produção teórica e crítica sobre a produção de mulheres nas Artes, projetos como o *Womanhouse* são certamente uma referência para uma busca de visibilidade para a produção artística de mulheres. Foi em uma mansão abandonada, em uma área marginalizada de Hollywood (Los Angeles, EUA) que se iniciou o projeto coordenado pelas artistas [feministas] Miriam Schapiro e Judy Chicago. Ativo entre o período de 30 de janeiro a 28 de fevereiro de 1972, como um espaço de experimentação, discussão e exibição de uma arte que ainda não tinha encontrado o seu lugar nas galerias. O *Womanhouse* era um espaço que buscava dar uma liberdade conceitual e estética para as artistas participantes (Takac, 2019). Também é notável a movimentação por parte de historiadoras de arte (que estavam envolvidas com curadoria) para que essa visibilidade também ocorresse nos espaços institucionais. Com o pioneirismo em apresentar obras de mulheres artistas – e inspiradas pelo artigo de Nochlin, as curadoras Ann Gabhart e Elizabeth Broun organizaram a exposição *Old Mistresses: women of the past*, em 1971, no Walters Art Museum. Com uma seleção de 35 artistas do acervo do próprio museu, a exposição não teve grande divulgação nem produção de material, dificultando assim, o entendimento mais amplo dessa proposta curatorial.

Alguns anos depois, em 1976, é apresentada a primeira exposição sobre mulheres a nível internacional, *Women Artists: 1550-1950*, que contava com a curadoria de Ann Sutherland Harris e a co-curadoria de Linda Nochlin, que foi responsável pelas artistas do século XIX e XX. A exposição inaugurada em 24 de dezembro, no LACMA (Los Angeles County Museum of Art), tinha uma abordagem feminista e buscou uma revisão dos cânones da época, até então dominado por homens. A mostra apresentou 150 obras de 85 artistas de estilos diversos, tendo como grande destaque da exposição a artista barroca Artemisia Gentileschi (1593-1656), que contou com 6 obras apresentadas ao público. A *Women Artists* contou com um bom montante em investimento financeiro e divulgação, sendo assim, uma exposição itinerante de grande sucesso de público e mídia, passando por outras cidades dos EUA, como Austin, Pittsburgh e no bairro Brooklyn, em Nova York. O impacto da exposição vai além de ser uma mostra bem sucedida em alcance de público, também foi responsável por alocar nos





cânones artistas como as italianas Sofonisba Anguissola (1532-1625) e Lavinia Fontana (1552-1614), que até então estavam esquecidas nos depósitos de museus nos Estados Unidos e Europa ocidental (Reilly, 2021, p. 1144). Não havia na proposta curatorial simples intenção de incluir as artistas femininas nos cânones já existentes, conforme texto do catálogo, isto seria uma atitude “autodestrutiva, pois fixa as mulheres em estruturas preexistentes sem questionar a validade de tais estruturas” (Nochlin; Harris apud Jones, 2019, p. 369), as curadoras buscaram com essa proposta apresentar o que as mulheres haviam feito e levar ao público a percepção de que não havia uma diferença perceptível entre estilos, temas ou técnicas entre homens e mulheres. Para Michael Archer (2012), “as reais diferenças entre ambos se encontravam no jogo do poder: quem o tinha e quem não o tinha”. E a teoria feminista estava aí para (tentar equilibrar o jogo).

No desenvolver de uma prática curatorial, as exposições são um dos seus pontos mais importantes ao longo das décadas, são elas que incluem artistas nos “circuitos”, que validam obras e as relacionam com o público, determinando seus significados. A figura do curador – que emerge com mais força ao fim da década de 1960 no campo da arte, é o responsável por todo o processo que leva as práticas artísticas (e claro, os artistas) ao alcance do público em mostras organizadas em espaços privados ou públicos. A visibilidade que as escolhas curatoriais dão a um gênero ou artista são importantes para sua evidência seja na História da Arte ou (e principalmente) no mercado de arte. O ato de curar uma exposição pode ser entendido como um processo de dar a ver a algo ou alguma história, sendo o responsável por narrativas, visibilidades e, obviamente, seu contrário também pode ocorrer. Para Amelia Jones, o trabalho da curadoria

(...) envolve trabalhar com arquivos e construir histórias; envolve olhar para as obras de arte e fazer escolhas a respeito de quais delas incluir; a curadoria é orientada por concepções de importância, de como é o que deve ser visto, e o que vai acabar sendo encontrado no espaço do museu (JONES, 2019, p. 365).

A curadoria feminista, por sua vez, não busca apenas criar um espaço para as mulheres em um cânone já estabelecido, como em uma comparação



de estilos, mas sim criar um novo espaço para a produção artística feminina. No viés de uma exposição que traz obras produzidas por mulheres ao longo do tempo, podemos observar que se faz relevante desconstruir o cânone imposto e entendido pelo público geral como único possível, trazendo produções com temáticas diversas, em vista de ampliar o entendimento do que pode ser considerado Arte. Com uma busca cada vez maior por representatividade por parte das minorias políticas, as instituições de arte têm se movimentado para acompanhar as novas dinâmicas sociais e suas discussões.

### Considerações finais

Nos últimos meses temos acompanhado dias brutais para as mulheres. Desde a denúncia de estupros ocorrendo em necrotérios, a coibição de aborto para meninas abusadas, estupros ocorrendo durante parto, mulheres mortas por seus companheiros, assédios nos mais diversos ambientes, um crescente número de meninas abusadas dentro de suas próprias casas por quem deveria zelar por sua integridade. Absurdos e mais absurdos estampam as primeiras páginas dos noticiários. Todos os dias é difícil ser uma mulher em todos os lugares do mundo.

Visibilizar o quanto se tem feito e o quanto ainda falta fazer para que nós, mulheres, possamos adentrar aos espaços e contar as nossas histórias, as nossas dores, os nossos sonhos, espaços que nos permitam ser e que nos reconheçam em nossas particularidades. Enquanto artistas, somos menos da metade nos acervos públicos e privados das instituições de Arte. Ocupamos a maioria dos cargos técnicos, mas não os de liderança dentro dessas mesmas instituições. Somos a maioria na docência de Artes no ensino básico, mas ainda uma minoria no ensino superior. O revisionismo histórico proposto pela maioria das curadorias e exposições se faz importante em um cenário nada favorável ainda para a ascensão feminina e uma real igualdade nos espaços artísticos.

Assim, o artigo apresentou um breve apanhado histórico das formas de se fazer e se pensar nas exposições que dão a ver a produção artística de mulheres. E observar que, muitas vezes, este espaço de visibilidade e representatividade, embora importante para uma mudança das instituições,



não elabora as principais questões críticas colocadas pelas artistas. Atualmente, tem surgido exposições que buscam refletir sobre a falta de visibilidade feminina ou até mesmo sobre sua baixa representatividade nos seus acervos. O que cabe observar é essa breve mudança de ares, onde se percebe uma busca por visibilidade e novas narrativas ganhando seu lugar no espaço expositivo.

### Referências bibliográficas

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea*: uma história concisa. Tradução de Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. 2a Edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

CHADWICK, Whitney. História da Arte e a artista mulher. IN: CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano. *História das Mulheres, Histórias Feministas*: Antologia. São Paulo: MASP, 2019.

FREELAND, Cynthia. Teoria da arte: uma breve introdução. Porto Alegre: L&PM, 2019.

GARB, Tamar. Homem de gênio, mulher de bom gosto: a gentrificação do ensino de arte em Paris no fim do século 19. IN: CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano. *História das Mulheres, Histórias Feministas*: Antologia. São Paulo: MASP, 2019.

JONES, Amelia. Temas feministas versus efeitos feministas: a curadoria da arte feminista (ou seria a curadoria feminista de arte?). IN: CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano. *História das Mulheres, Histórias Feministas*: Antologia. São Paulo: MASP, 2019.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Edições Aurora. 2016.

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços de feminilidade. IN: CARNEIRO,

Amanda; MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano. *História das Mulheres, Histórias Feministas*: Antologia. São Paulo: MASP, 2019.



A presença das mulheres artistas: indagações históricas e curatoriais  
Michele Medina

REILLY, Maura. O que é ativismo curatorial? IN: *Histórias da Arte sem lugar*. São Paulo: ARS, N.42, p. 1120-1166, 2021.

TAKAC, Balasz. *Inside Womanhouse*: A Beacon of Feminist Art. Widewalls. 02 de junho de 2019. Disponível em <<https://www.widewalls.ch/magazine/judy-chicago-womanhouse>>