

Departamento de História

Desigualdade entre sexos na arte contemporânea
A presença de artistas mulheres no mundo da arte contemporânea em
Portugal

Mariana Marin Diniz Aires Ferreira

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Mercados da Arte

Orientador:

Professor Doutor Luís Urbano Afonso

Professor Auxiliar com Agregação

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Setembro, 2018

Departamento de História

Desigualdade entre sexos na arte contemporânea
A presença de artistas mulheres no mundo da arte contemporânea em
Portugal

Mariana Marin Diniz Aires Ferreira

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Mercados da Arte

Orientador:

Professor Doutor Luís Urbano Afonso

Professor Auxiliar com Agregação

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Setembro, 2018

AGRADECIMENTOS

Gostaria de começar por agradecer às várias pessoas sem as quais a realização desta dissertação não teria sido possível. Em primeiro lugar, ao Professor Luís Urbano Afonso, pela forma exigente como orientou este trabalho e pelo apoio e disponibilidade demonstrados ao longo dos últimos dois anos. Gostaria também de agradecer às pessoas que, generosamente, aceitaram partilhar o seu tempo, as suas opiniões e a suas perspectivas comigo, enriquecendo este trabalho, sendo estas Andrea Baginski, Inês Grosso, James Steele, Márcia Oliveira, Miguel Nabinho, Pedro Lapa e Susana Mendes Silva. Por fim, quero deixar uma palavra de agradecimento a Ana Vasconcelos, Margarida Chantre e Miguel Caissotti, pela ajuda disponibilizada na recolha dos dados para este trabalho.

A um nível mais pessoal, gostaria de agradecer ao meu pai Fernando, aos meus avós Julieta e Américo e aos meus amigos pelo apoio que me deram durante a realização deste trabalho. Em particular, quero deixar um agradecimento especial ao meu irmão Bernardo e ao Miguel pelas inúmeras contribuições, opiniões e críticas construtivas, tendo sido uma grande ajuda.

Quero também agradecer à minha mãe Teresa, por me ter ensinado o que é ser feminista, e pelo apoio e conselhos que me deu ao longo de todo o meu percurso académico e pessoal.

Por fim quero agradecer ao Daniel, por estar sempre ao meu lado, por ser a minha maior fonte de apoio e confiança ao longo dos últimos anos e por nunca me ter deixado desistir.

RESUMO

A desigualdade entre sexos tem sido uma realidade nas sociedades ocidentais desde a sua formação. Tem também sido um ponto de discussão e luta na sociedade há vários séculos. No entanto, foi apenas na segunda metade do século XX (durante a segunda vaga do feminismo) que a questão da discriminação das mulheres ganhou visibilidade na sociedade, levando a mudanças profundas dos paradigmas sociais. O mundo da arte não foi imune a essas mudanças, tendo sido profundamente afetado pelo feminismo e pela forma como este se expressou a nível da produção e teoria artística. Na primeira parte deste trabalho, é apresentado um enquadramento teórico que permite entender o impacto que o feminismo teve no mundo da arte e na mudança da posição subalterna que nele a mulher tem tido.

A segunda parte foca-se na atualidade do mundo da arte contemporânea em Portugal. Tendo como pano de fundo a reflexão teórica da primeira parte, a par de uma comparação dos dados estatísticos portugueses com dados do mundo da arte ocidental (Europa e EUA), este trabalho apresenta dados quantitativos e qualitativos que permitem concluir que, apesar das melhorias das últimas décadas, as artistas mulheres ainda representam uma minoria. Através da análise dos dados de várias instituições e das entrevistas realizadas, este trabalho pretende oferecer um panorama geral e atual que permita uma reflexão sobre a discriminação da mulher e de que forma esta pode ser combatida.

Palavras-chave: feminismo, arte contemporânea, mundo da arte português, artistas mulheres, leiloeiras, galerias, exposições, coleções

ABSTRACT

The inequality between sexes has been present in western society since its formation. It has also been a topic of discussion and conflict during the last centuries. However, it was only during the second half of the 20th century (during the second wave of feminism) that the issue of women's discrimination became a relevant issue in society, changing social paradigms in a profound way. The art world wasn't immune to these changes and was deeply affected by feminism and its expression in artistic production and theory. The first part of the thesis presents a theoretical framework that allows for a deeper understanding of feminism's impact on the art world and the changes on the secondary position attributed to women.

The second part focuses on the current situation of the Portuguese contemporary art world. Taking the theoretical reflexion presented in the first part of the thesis as a background, as well as a comparison between Portuguese and Western statistical data, this work presents quantitative and qualitative data that allows us to understand that, despite improvements over the last decades, women artists are still a minority. Through the analysis of the data of several institutions, as well as interviews, this thesis aims to present a broad and current perspective as well as a reflection on the issue of women's discrimination and on how it can be fought.

Keywords: feminism, contemporary art, portuguese art world, women artists, auction houses, galleries, exhibitions, collections

ÍNDICE

Introdução.....	1
Parte I – Enquadramento teórico.....	5
1. Definições e conceitos.....	5
1.1. O mundo da arte: de Danto a Becker.....	5
1.2. Arte contemporânea: o desafio de um novo paradigma.....	7
1.3. O binarismo de género: sexo e género como conceitos distintos.....	10
2. A desigualdade entre sexos no mundo da arte.....	13
2.1 O feminismo e a arte.....	15
2.1.1. O feminismo e o pós-modernismo.....	19
2.1.2. O essencialismo e Womanhouse.....	22
2.1.3. A teoria feminista na arte e o cânone ocidental.....	24
2.2. O feminismo na arte em Portugal.....	28
2.3. Facts and figures: desigualdade entre sexos no mundo da arte em números.....	32
Parte II – Estudo empírico.....	37
1. Metodologia.....	37
1.1. Dados quantitativos.....	37
1.1.1. Leiloeiras.....	39
1.1.2. Galerias de arte contemporânea.....	42
1.1.3. Coleções de arte contemporânea.....	43
1.1.4. Exposições.....	45
1.2. Dados qualitativos: entrevistas.....	45

2. Análise global dos dados quantitativos	46
2.1. Leiloeiras	46
2.1.1. Leiloeiras em Portugal.....	46
2.1.2. Leiloeiras internacionais.....	50
2.2. Galerias de arte contemporânea	53
2.3. Coleções de arte contemporânea	54
2.4. Exposições.....	56
3. Opiniões e perspectivas: análise às entrevistas	58
Conclusão	65
Bibliografia.....	71

ÍNDICE DE QUADROS

Parte II

Quadro 1.1. Distribuição de leilões e lotes por leiloeiras portuguesas (2017).....	40
Quadro 1.2. Distribuição de leilões e lotes por leiloeiras internacionais (2017).....	41
Quadro 1.3. Taxas de conversão (Banco de Portugal – 27 de maio de 2018).....	42
Quadro 1.4. Distribuição do número de artistas por coleções de arte contemporânea em Portugal (2018).....	44

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Parte II.

Gráfico 2.1. Leiloeiras em Portugal – distribuição dos lotes por sexo e idade (2017).....	47
Gráfico 2.2. Leiloeiras em Portugal – distribuição dos artistas por sexo e idade (2017).....	47
Gráfico 2.3. Leiloeiras em Portugal – distribuição dos lotes por sexo e idade, incluindo artistas nascidos a partir de 1925 (2017).....	48
Gráfico 2.4. Leiloeiras internacionais - distribuição dos lotes por sexo e idade (2017).....	50
Gráfico 2.5. Leiloeiras internacionais - distribuição dos artistas por sexo e idade (2017)...	51
Gráfico 2.6. Galerias em Portugal - distribuição dos artistas por sexo e idade (2018).....	54
Gráfico 2.7. Galerias internacionais - distribuição dos artistas por sexo e idade (2018).....	54
Gráfico 2.8. Coleções de arte contemporânea em Portugal - distribuição dos artistas por sexo e idade (2018).....	55
Gráfico 2.9. Exposições individuais em museus nacionais – artistas nascidos a partir de 1945 (2017).....	56
Gráfico 2.10. Exposições individuais em museus internacionais – artistas nascidos a partir de 1945 (2017).....	58

INTRODUÇÃO

No início da década de 1970, durante o período em que estive a tirar o meu Mestrado em História da Arte no Courtauld Institute, Griselda Pollock – uma das mais importantes teóricas sobre os temas do feminismo na arte, e figura central no desenvolvimento académico e teórico das questões feministas na arte – realizou um teste onde tinha de identificar dez obras de arte. Todos os alunos, incluindo Pollock, tiveram nove respostas corretas, tendo sido incapazes de identificar a autoria de uma única obra: uma obra pós-impressionista pintada por Suzanne Valadon. Pollock descreve que não lhe ocorreu – nem a nenhum dos seus colegas – procurar o nome de uma mulher, e que a impossibilidade demonstrada em conseguir imaginar mulheres como artistas no contexto da história da arte da época a chocou. Este, entre outros, foi um dos acontecimentos da vida pessoal de Pollock que ela identifica como catalisadores no seu comprometimento com as questões feministas ao nível profissional. Esta história, contada em primeira pessoa no artigo “A política da teoria: gerações e geografias na teoria feminista e na história das histórias de arte” foi também significativo no meu percurso académico. Tendo-me deparado com este artigo no início da pesquisa para esta dissertação, este serviu como ponto de reflexão sobre a minha própria ignorância acerca do trabalho – e por vezes, apenas do nome – de artistas mulheres. Nesta fase, já estava ciente da persistência de desigualdade entre sexos no mundo da arte em Portugal, tendo anteriormente realizado um estudo sobre a representação de artistas mulheres em coleções de arte contemporânea portuguesas. As conclusões desse estudo mostravam que a desigualdade entre sexos era algo que se verificava na realidade estudada, o que me levou a querer estudar a possibilidade da existência, ou persistência, dessa desigualdade de forma mais aprofundada.

O trabalho que aqui apresento tem como objetivo central estudar a situação atual da representação de artistas mulheres no mundo da arte contemporânea em Portugal. Para isso, o trabalho foi dividido em duas partes: um enquadramento teórico e a apresentação de um estudo empírico desenvolvido no âmbito deste trabalho. O primeiro capítulo do enquadramento teórico começa por definir alguns conceitos considerados essenciais para o entendimento do panorama no qual o movimento feminista na arte teve lugar, não só a nível de produção artística e ação no mundo

da arte, mas também ao nível de desenvolvimento teórico. Para tal, são definidos os conceitos de mundo da arte, de acordo com as definições avançadas por Arthur Danto, Howard Becker e Alexandre Melo, arte contemporânea, focando-me na teoria institucional de George Dickie, e binarismo de género. O segundo capítulo foca-se nas questões da desigualdade entre sexos na sociedade e no mundo da arte, tendo como objetivo principal entender a relação entre o feminismo e a arte, e a forma como este se refletiu e afetou o mundo da arte. Focando-me nos mundos da arte contemporânea ocidental e português, este capítulo pretende apresentar as principais linhas de pensamento do movimento feminista na arte e salientar alguns aspetos que considere terem particular importância para o entendimento destas questões – como as relações de influência entre o pensamento feminista na arte e o pós-modernismo, a questão do essencialismo como aspeto basilar na produção feminista e o desenvolvimento teórico do feminismo. Na primeira parte deste trabalho é também apresentada uma contextualização do desenvolvimento do feminismo na arte em Portugal - bem como a forma como o mundo da arte português se relacionou com o mesmo - e uma breve apresentação de estudos de cariz estatístico sobre o tema da discriminação das mulheres no mundo da arte.

Na segunda parte deste trabalho procede-se à apresentação do estudo empírico realizado sobre os panoramas português e ocidental, dividido em três capítulos. O primeiro consiste na apresentação da metodologia usada para a recolha e análise dos dados quantitativos e qualitativos. O segundo capítulo foca-se nos dados quantitativos e consiste numa análise global sobre a presença de artistas mulheres em vários campos do mundo da arte em Portugal, bem como na análise a dados recolhidos sobre alguns campos do mundo da arte ocidental. São também apresentadas algumas conclusões sobre os dados quantitativos. No terceiro e último capítulo é apresentada uma análise às entrevistas realizadas no âmbito deste trabalho a vários intervenientes do mundo da arte português, sendo apresentados os principais pontos e opiniões de cada agente entrevistado.

O desenvolvimento deste trabalho não se deu sem limitações - que se prenderam principalmente com questões de tempo de realização do mesmo. Apesar disso, foi desenvolvido, e é aqui apresentado, na esperança de que possa contribuir para um melhor entendimento e contextualização das questões do feminismo na arte, portuguesa e ocidental, bem como da presença

das mulheres no mundo da arte em Portugal. Considero que as desigualdades – por motivos de sexo, raça, orientação sexual, entre outras -, sendo um aspeto persistente da nossa sociedade, devem ser estudadas e compreendidas, de forma a criar mecanismos de compreensão e luta. Assim, espero que este trabalho possa também ser um contributo a consciencialização sobre os temas abordados e que faça parte de uma luta informada contra as discriminações entre sexos no mundo da arte.

PARTE I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO

1. DEFINIÇÕES E CONCEITOS

To see something as art requires something the eye cannot decry - an atmosphere of artistic theory, a knowledge of history of art: an artworld.

“The Artworld”, de Arthur Danto

1964

O capítulo inicial desta dissertação foi concebido para responder à necessidade de definir alguns conceitos essenciais para a análise e discussão que vão ser apresentadas neste trabalho. Esta necessidade prende-se com a importância não só que os mesmos têm na análise teórica e no estudo em que consiste esta dissertação, mas também para a realidade em que a arte é atualmente produzida, distribuída, consumida e discutida. Os dois primeiros conceitos abordados são os de arte contemporânea e mundo da arte. As definições que apresento, embora sucintas, pretendem oferecer algum contexto teórico que ajude a compreender as questões e conclusões apresentadas nesta dissertação, recorrendo a algumas das teorias que considero mais relevantes para responder a algumas perguntas centrais sobre estes temas: quais as fronteiras entre a sociedade e o mundo da arte? De que forma é que isso afeta a produção artística, bem como a receção dessas obras pela sociedade? O que é que faz com que uma obra seja considerada arte?

O terceiro ponto abordado neste capítulo é o “binarismo de género”, que se foca na definição dos conceitos de sexo e género. O uso regular destes termos ao longo da minha dissertação, bem como a sua importância nos estudos feministas, torna imperativo não só a distinção entre os dois conceitos, mas uma contextualização histórica da sua evolução.

1.1. O mundo da arte: de Danto a Becker

Arthur Danto publicou em 1964 o artigo “The Artworld”, no qual apresenta o “mundo da arte” como algo de uma dimensão puramente intelectual, cuja função é sustentar a existência da

arte. Para Danto, o mundo da arte pressupõe a existência de teorias de arte e o conhecimento das mesmas pelos agentes pertencentes a esse mundo. É através dessas teorias que o mundo da arte pode legitimar algo como arte. Foi neste artigo que Howard Becker se baseou para o desenvolvimento da sua teoria e definição de “mundo da arte” que apresentou no livro *Art Worlds*, publicado em 1982. Para Becker, a dimensão que mais caracteriza o conceito de “mundo da arte” é a dimensão sociológica, sendo um conceito muito mais abrangente do que o avançado por Danto. Becker vê o mundo da arte como algo que consiste no conjunto das atividades de todas as pessoas que são necessárias para a produção de obras cujo esse mundo define como arte (Becker, 2008: 34). O mundo da arte de Becker é fruto de uma complexa rede de interações, colaborações e convenções partilhadas. É a partilha de convenções, valores e apoio mútuo que convence os agentes do valor e da importância do seu papel no mundo da arte onde estão inseridos, bem como do valor artístico dos bens produzidos (Becker, 2008: 39). Esta é uma visão extremamente abrangente de mundo da arte, no qual a sociedade (ou pelo menos parte dela) e os agentes que a constituem detêm um papel fundamental na produção de bens artísticos, seja de forma direta ou indireta.

A visão abrangente de Becker sobre o mundo da arte inclui todos os agentes que contribuem para a produção e distribuição de obras de arte. Isto inclui não só os artistas, críticos e colecionadores (agentes que, entre outros, são comumente associados à produção e distribuição de obras de arte) mas também agentes que, não participando diretamente, tornam possível a existência dessas obras de arte, como, por exemplo, os fornecedores dos materiais para os artistas. É esta visão inclusiva do mundo da arte que tem vindo a prevalecer, sendo a ideia do artista que trabalha isolado cada vez menos aceite. No entanto, nem sempre a noção de mundo da arte tem sido tão inclusiva como a de Becker ou tão focada exclusivamente na componente e dimensão sociológica. Alexandre Melo (2012) apresenta novas dimensões do mundo da arte que, estando ligadas à dimensão sociológica, se estendem para além desta. Focando-se na realidade da arte contemporânea, Melo apresenta aquilo que denomina como “sistema da arte contemporânea” e apresenta-nos as suas três dimensões: económica, cultural e política. São, segundo o autor, as interações e ligações entre estas dimensões que constituem o sistema, permitindo a difusão, legitimação e aceitação da arte. As três dimensões são igualmente importantes para o

funcionamento do sistema da arte contemporânea: a dimensão económica por permitir o processo económico de produção, circulação e valorização das obras de arte, comparável a qualquer outro produto mercantil (Melo, 2012: 8); a dimensão política, por permitir que a arte contemporânea seja reconhecida ao nível das instituições públicas e, desta forma, contribuir para a sua legitimação social; e a dimensão cultural, por ser aquela que permite a legitimação cultural das obras e dos artistas, essencial para o funcionamento de todo o sistema. É esta dimensão cultural, que corresponde ao grupo de agentes que Melo designa como “comentadores e exibidores” (Melo, 2012: 15), que providencia o discurso cultural sobre uma obra e um artista, e, assim, legitima e valida os mesmos culturalmente. Esta dimensão é essencial pois não só está intimamente ligada à dimensão económica (que depende da promoção cultural desenvolvida na dimensão cultural), como também é a dimensão mais presente na fase inicial de desenvolvimento de discursos sobre qualquer obra de arte ou artista, pois tem como função principal *“a criação e elaboração discursiva dos consensos informais em que assentam os processos de valorização das obras”* (Melo, 2012: 15).

Refletindo sobre as várias perspetivas apresentadas, é possível definir como base de reflexão que o sistema da arte contemporânea, e o mundo da arte de que este faz parte, é indissociável não só dos agentes que o constituem, mas da sociedade na qual está inserido. Os princípios de funcionamento sociais e os processos de socialização estão, portanto, igualmente presentes no mundo da arte, afetando a forma como os discursos de legitimação são construídos, como as obras circulam cultural e economicamente e todas as outras situações inerentes à existência, produção e circulação de arte. Irei mais adiante refletir sobre a forma como estes aspetos influenciaram, e influenciam, o papel e o lugar da mulher no mundo da arte.

1.2. Arte contemporânea: o desafio de um novo paradigma

A “questão da arte” e a definição do conceito de “arte” é uma discussão que existe há vários séculos, mas que se tem intensificado e complexificado no último século devido ao aparecimento da arte moderna e, posteriormente, da arte contemporânea. Na Grécia Antiga, a teoria prevalecente era a da imitação: arte era uma imitação da realidade, e esta era uma condição necessária para que

um objeto fosse considerado uma obra de arte. Arthur Danto, no artigo “The Artworld”, fala da teoria da imitação tal como foi avançada por Sócrates, onde a arte é como um espelho no sentido em que reflete a aparência das coisas e, como tal, não tem benefícios cognitivos (Danto, 1964: 571). George Dickie, em *The Art Circle*, remete a teoria da imitação para Platão, segundo a qual uma pintura de um objeto é menos real que o objeto representado. Este, por sua vez, é menos real que a Forma do objeto, que se encontra na esfera do ideal e é eterno e imutável (Dickie, 1997: 4). Apesar de partirem de pontos distintos, ambos os autores consideram a teoria da imitação como insuficiente para responder à questão “o que é arte?”. E não são os únicos: uma definição de arte (ou tentativa de tal) tem sido avançada por diversos filósofos, principalmente desde o século XIX. Danto relaciona este facto com a invenção da fotografia, sendo que a partir dessa altura a mimese passou a ser rejeitada como condição suficiente para algo ser considerado arte, tendo sido posteriormente descartada como sequer uma condição necessária (Danto, 1964: 571).

Com a publicação de *The Art Circle*, em 1984, Dickie apresenta a teoria institucional da arte¹. Nesta obra refere o artigo “The Artworld”, de Arthur Danto, como uma das inspirações para a criação da mesma e que, apesar de diferirem nalguns dos seus aspetos fundamentais, ambos os textos partilham a noção de que as obras de arte se encontram enredadas numa estrutura ou contexto essencial (Dickie, 1997: 11). E é nesta ideia que se baseia a teoria institucional de Dickie, que é, nas suas palavras “*the idea that works of art are art as a result of the position they occupy within an institutional framework or context. The institutional theory is, then, a kind of contextual theory.*” (Dickie, 1997: 7). Dickie salienta que a teoria institucional não pretende diminuir as propriedades das teorias anteriores - acomoda o representativo, o expressivo, o simbólico, o formal e outras teorias da arte, mas rejeita que estas sejam características definitivas. “*There is a sense in which*

¹ A versão apresentada no livro *The Art Circle*, publicado pela primeira vez em 1984, é uma versão revista e atualizada da teoria institucional da arte de Dickie. O autor já tinha previamente apresentado três versões da sua teoria, com a primeira a ser apresentada num artigo publicado em 1969. Após várias críticas, Dickie avançou com mais duas versões da teoria institucional da arte (em 1971 e 1974), onde reformulava a mesma de forma a tentar evitar interpretações enganosas ou erróneas. A versão apresentada em 1984, a última revisão da teoria institucional, foi formulada por Dickie de forma consideravelmente diferente, abandonando as tentativas de uma definição formal das versões anteriores e apresentando cinco definições do que ele considerava ser o núcleo da teoria institucional da arte.

the institutional theory absorbs all of the earlier theories, each of which has caught a glimpse of something that art can do.” (Dickie, 1997: 110). Com a teoria institucional, Dickie defende que a produção artística não ocorre num vácuo, mas sim dentro de um determinado contexto, dentro de um mundo da arte. E é este mundo da arte (que Dickie percebe como sendo um sistema com uma dimensão sociológica, tal como no conceito de “artworld” de Howard Becker) que reconhece uma determinada produção cultural como “arte”. É uma teoria que não pretende fazer avaliações estéticas ou de valor, sendo puramente contextual.

Aceitando a validade da teoria institucional da arte, podemos definir arte contemporânea como a arte que o mundo da arte entende como fazendo parte do paradigma da arte contemporânea. Surge, assim, outra questão: de que forma podemos definir o paradigma da arte contemporânea? Sendo um tipo de arte sujeito a suscitar várias polémicas, dando azo a acesos discursos de ataque e defesa à inclusão de determinadas obras e artistas na categoria de “arte” e “arte contemporânea”, a definição tautológica de arte (e, por extensão, de arte contemporânea) avançada por Dickie não se apresenta como inteiramente satisfatória, no sentido em que não especifica de que forma é possível caracterizar obras de arte como arte contemporânea. Neste aspeto, considero que a teorização sobre o assunto desenvolvida por Nathalie Heinich contribui para a clarificação desta questão. No livro *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, publicado em 2014, Heinich aborda a questão da arte contemporânea, afirmando que esta constitui um novo paradigma e que é distinta da produção artística anterior. Heinich define paradigma como:

Un paradigme, en d'autres termes, c'est une structuration générale des conceptions admises à un moment donné du temps à propos d'un domaine de l'activité humaine: non tant un modèle commun – car la notion de modèle sous-entend qu'on le suive consciemment – qu'un socle cognitive partagé par tous.

(Heinich, 2014: 42-43)

Com base nesta definição, a autora identifica os três paradigmas existentes na arte, cada um tendo rompido com a realidade artística definida pelo paradigma anterior: a arte clássica, a arte moderna e a arte contemporânea. Estas classificações ultrapassam a classificação cronológica - a

arte contemporânea é mais do que apenas produção artística que tem lugar na atualidade. Não dependendo do período de produção, o paradigma da arte contemporânea convive com os paradigmas da arte clássica e moderna - que, a um grau maior ou menor, continuam a estar presentes no mundo da arte - e um dia será suplantado por um novo paradigma, que irá constituir uma nova ruptura com os nossos conceitos de arte. A arte contemporânea constitui um paradigma distinto pois detém características únicas que o diferenciam e que, devido ao domínio que os paradigmas clássico e moderno ainda detêm sobre a sociedade, levam, frequentemente, a uma rejeição de obras de arte contemporânea. Na sua obra, Heinrich não só tenta clarificar quais as características que diferenciam a arte contemporânea do resto da produção artística, como também analisa o impacto que o novo paradigma trouxe ao mundo da arte e à sociedade. Salientando características como a inclusão de novos modos de produção artística ou a existência das obras de arte para lá dos objetos que as constituem – que nos casos “extremos” pode chegar mesmo a levar a uma desmaterialização da obra, como no caso da arte conceptual -, a autora descreve a separação entre os paradigmas, principalmente, moderno e contemporâneo.

Não posso, no entanto, terminar este assunto sem referir que a definição de “arte contemporânea” apresentada tem como propósito essencial clarificar e ajudar a compreender o contexto artístico em que se inserem os temas abordados neste trabalho, principalmente a produção feminista e as teorias de arte feministas. O estudo empírico, por outro lado, teve como base metodológica a definição de artistas contemporâneos como os artistas nascidos a partir de 1945 – uma definição de cariz puramente quantitativo, que pouco tem a ver com a definição de Dickie ou com questões filosóficas de arte. Esta foi, apesar disso, a melhor forma de selecionar os artistas a incluir no estudo, por questões que irei desenvolver na segunda parte deste trabalho.

1.3. O binarismo de género: sexo e género como conceitos distintos

Na sociedade ocidental, a oposição entre “homem” e “mulher” sempre esteve presente. Esta oposição, que não só representa a ideia que os dois termos são fundamentalmente diferentes, mas complementares, tem também na sua base a ideia de que estes termos são parte de um sistema binário. Este sistema tem apenas duas partes, distintas e separadas. A ideia de dois géneros – e

apenas dois géneros – que dominou a sociedade durante muito tempo, e continua muito relevante, não é universal, mas sim característica das sociedades ocidentais. Várias sociedades reconhecem, de uma forma ou outra, a existência de mais do que dois géneros, e aceitam com naturalidade as pessoas que se identificam com outros géneros que não o masculino e o feminino. No livro “*Gender: Ideas, Interactions, Institutions*”, de Lisa Wade e Myra Marx Ferree, as autoras dão vários exemplos de sociedades que não estão organizadas em volta da ideia binária de homem/mulher. Várias tribos nativo-Americanas reconheciam a existência de pessoas que eram simultaneamente de ambos os géneros – *two-spirit* -, e consideravam-nas como um terceiro e quarto género – *two-spirit* em corpo masculino e *two-spirit* em corpo feminino. Os Navajo reconheciam ainda a existência de uma quinta categoria, denominada *nádleehé*, onde o género de um indivíduo se alterava constantemente, podendo num dia ser um homem, noutra uma mulher, e noutra um *two-spirit*. As autoras dão ainda como exemplo, entre outros, a Índia e o Bangladesh, onde homens femininos se identificam como *hijra*, sendo que no Bangladesh são reconhecidos pelo governo como um terceiro género desde 2013 (Ferree, 2015: 12-13).

Nas sociedades ocidentais, a crença na existência de dois sexos distintos surgiu apenas com a evolução da medicina, no século XIX, onde os termos “sexo” e “género” eram conceitos sobrepostos. Até essa época, a crença geral era de que os corpos masculino e feminino se desenvolviam do mesmo corpo - a hierarquização social baseava-se na crença de que as mulheres eram uma versão inferior do ser humano, enquanto os homens eram a versão superior (Ferree, 2015: 11). A partir do século XIX, o lugar-comum passou a ser a ideia de que o género, tal como o sexo, era um facto biológico e, como tal, era o género/sexo de cada indivíduo que determinava o seu lugar na sociedade. O sexo e o género eram assim definidos em termos binários e opostos (homem/mulher, masculino/feminino), e aos homens era atribuído um lugar superior ao das mulheres na hierarquia social. Com a segunda vaga do feminismo², na década de 1960, esta

² Corresponde sensivelmente às décadas de 60 e 70 do século XX, período marcado por uma transição da luta por direitos civis mais fundamentais para o questionamento das estruturas de poder, políticas e sociais, que marcam o papel da mulher na sociedade. Por vezes é também denominada por feminismo radical, assente na centralidade das questões da sexualidade feminina (Oliveira, 2013: 47). Na Europa, este período

sobreposição de conceitos foi questionada, levando a uma deslocação do conceito de género como algo biologicamente determinado para uma definição com base em análises sociológicas. “Sexo” e “género” passaram a ser vistos como dois termos distintos - o primeiro era definido pelas questões anatómicas e o segundo como um conceito socialmente construído, expresso em conjuntos de atributos, características e comportamentos associados aos conceitos de “masculino” e “feminino”³. É a esta distinção que se refere o binarismo de género.

A distinção entre estes dois conceitos, bem como a aceitação do conceito de “género” como uma construção social, faz parte dos fundamentos da teoria feminista. É através desta distinção que é questionado o papel atribuído à mulher – dona de casa e mãe, cuidadora da família e do marido – e a sua posição na sociedade e em relação ao homem. Este é visto como a norma, enquanto a mulher é posicionada como o “outro”. A teoria feminista defende que a atribuição dos papéis que cada género tem na sociedade é feita de forma arbitrária com base no sexo do indivíduo (Humm, 1999: 258) e que esta diferenciação de papéis é perpetuada na sociedade através de processos de aprendizagem e agentes de socialização – como a observação, imitação ou reforços de diferenciação de agentes como os pais, professores ou pares –, que ensinam o que é “ser um rapaz” ou “ser uma rapariga” (Richardson, 2008: 9). Desta forma, são desenvolvidas e incentivadas características e comportamentos que são considerados apropriados para um homem ou uma mulher, e aqueles que não estão de acordo com os atributos de cada género são reprimidos. É a este processo de distinção e perpetuação que Simone de Beauvoir se referia quando afirmou que “*One is not born, but rather becomes, a woman*” (de Beauvoir, 1953 *apud* Pilcher, 2017: 57).

Relativamente aos processos de construção e perpetuação de género na sociedade, o feminismo preocupa-se principalmente com a forma como estes contribuem para a desigualdade

é por vezes designado como “terceira vaga do feminismo”, considerando como a primeira o pensamento feminista desenvolvido durante o período que se seguiu à Revolução Francesa, no século XVIII.

³ Na língua portuguesa, o termo “género” era inicialmente utilizado no âmbito da classificação literária e gramatical. Foi através da influência do inglês que o termo se expandiu, incorporando significados relacionados com as dimensões política, sexual e cultural. Desta forma, a palavra “género”, na língua portuguesa, é cada vez mais associada ao sentido de conceito de identidade sexual socialmente construído. (Amaral, 2005: 87)

de género. Sendo o “masculino” superior ao “feminino” na hierarquia social, as mulheres acabam limitadas em diversos aspetos e fases da sua vida. A repressão nas mulheres de certas características e comportamentos considerados “masculinos” – como a ambição ou a assertividade - afeta, por exemplo, as expectativas das mulheres sobre a sua educação ou empregos futuros. É afetada também a forma como as mulheres circulam no mundo da arte, e o papel que lhes é atribuído no mesmo. Estas questões serão discutidas no capítulo seguinte, que se foca nas questões da desigualdade entre sexos no mundo da arte e do feminismo na arte.

2. A DESIGUALDADE ENTRE SEXOS NO MUNDO DA ARTE

A desigualdade entre homens e mulheres tem sido algo presente na sociedade ocidental, essencialmente, desde a sua formação. Na segunda metade do século XVIII, a Revolução Francesa trouxe para o plano público a discussão e luta pelos direitos humanos, e a questão da igualdade entre sexos ganhou visibilidade. Isto deveu-se ao facto de se considerar que apesar dos direitos humanos serem, em teoria, universais e extensíveis a todos os cidadãos, os mesmos só recairiam sobre a metade masculina da população, pois era esta que era identificada com a cidadania (Amaral, 2005: 38). No final do século, surgiram textos que questionavam a desigualdade entre os sexos e a validação “natural” da mesma, de que são exemplos o ensaio *Sobre a Exclusão das Mulheres do Direito de Cidadania* (1790), de Condorcet, ou *Em Defesa dos Direitos da Mulher* (1792), de Mary Wollstonecraft. Já durante o século XIX, John Stuart Mill escreve *A Sujeição das Mulheres* (1869), onde afirma que a diferença entre os sexos não provém das leis da natureza, mas sim de um condicionamento social que pretende manter as mulheres numa condição de escravas (Amaral, 2005: 38). É com base nas questões levantadas por autores como os que foram referidos que nasce a primeira vaga do feminismo, marcada pela luta por direitos políticos e civis das mulheres.

Durante a segunda metade do século XX as questões de desigualdade entre os sexos voltam a ser novamente levantadas, dando lugar à segunda vaga do feminismo. Para além de questões de inclusão política e civil, que mantiveram a sua relevância durante este período, este movimento focou-se em novas lutas, como os direitos sexuais e reprodutivos das mulheres e a promoção e o *empowerment* das mesmas (Amaral, 2005: 39). É durante o fim do século XX que Pierre Bourdieu

escreve *A dominação masculina*, onde questiona e reflete sobre a naturalização da dominação masculina na sociedade, desenvolvendo a sua perspetiva sobre a forma como a diferença biológica entre os corpos masculino e feminino é usada como justificação da diferença socialmente construída entre os géneros (Bourdieu, 2013: 24). O autor considera que esta divisão entre os sexos é legitimada por uma ordem social patriarcal que tem como base uma construção arbitrária do corpo biológico, fundamentando de forma aparentemente natural uma divisão sexual do trabalho, e de toda a sociedade. Esta divisão, que resulta numa normalização da dominação masculina na sociedade, marca todos os aspetos da mesma, e atribui à mulher um papel secundário, de complemento ao homem, de “outro”.

No ponto 1.1. concluímos que o mundo da arte está intrinsecamente ligado e dependente do funcionamento do resto da sociedade, estando sujeito às mesmas condicionantes sociais. Desta forma, a divisão entre os sexos, bem como a normalização da mesma, é uma realidade no mundo da arte, tal como no resto da sociedade. Esta divisão está presente desde a concepção e produção de uma obra de arte até à comercialização da mesma, passando pelas leituras e interpretações de que esta é alvo. Sendo a arte, e a história da arte, produtores ativos e passivos de significado, não devemos minimizar ou ignorar os efeitos que estes têm sobre a sociedade e na perpetuação de desigualdades.

The connection between meaning and power, and the attendant sexual and cultural differences, have secured and corroborated the relations of domination and subordination around which Western culture is organized.

(Chadwick, 2015: 12)

A presença da diferença sexual no mundo da arte levou a uma exclusão sistemática das mulheres dos espaços e oportunidade de produção artística. Considerava-se que o seu papel deveria ser o de participante passivo, de objeto representado e contemplado nas obras produzidas por homens. A mulher como produtora de arte era algo invulgar e paradoxal, sendo isto especialmente verdade quando existia a intenção de venda ou apreciação da obra de arte por agentes externos – a mulher como produtora de arte era socialmente aceite se esta produção não passasse para o espaço

público, ou seja, se fosse apenas um passatempo doméstico. O “feminino” não tinha lugar na vertente pública do panorama artístico e o termo era frequentemente usado como forma de desvalorização de obras de arte, caracterizando-as como “femininas” ou “efeminadas”. Chadwick (2015) apresenta-nos um exemplo da exclusão da mulher do espaço artístico através da análise da obra *The Academicians of the Royal Academy* (1771-72) de Johann Zoffany (1733 – 1810)⁴. Nesta obra, pintada em celebração da fundação da Academia Real Britânica, em 1768, e onde são representados os membros da mesma num ambiente de produção e discussão, o pintor não incluiu os únicos dois membros femininos da Academia: as pintoras Angelica Kauffmann e Mary Moser. Estas encontram-se apenas representadas em dois bustos que adornam a parede. Na pintura de Zoffany, estas artistas são objetificadas e excluídas do lado da produção e discussão intelectual da Academia, relegando-as para uma posição de representação e contemplação.

There is clearly no place for the two female academicians in the discussion about art which is taking place here. (...) their place is with the bas reliefs and plaster casts that are the objects of contemplation and inspiration for the male artists

(Chadwick, 2015: 7)

2.1 O feminismo e a arte

A primary goal was to change or displace the traditional, almost entirely male-oriented notion of “greatness” itself.

(Nochlin, 2006: 22)

O movimento feminista na arte inseriu-se na segunda vaga do feminismo, ganhando especial relevância e visibilidade a partir da década de 1970. Este movimento, para além de questionar os princípios pelos quais o mundo da arte se regia, foi revolucionário para a história das mulheres e para a história da arte. Antes da década de 60 era raro encontrar uma mulher na narrativa da história da arte, sendo que obras influentes como o livro *History of Art*, de Janson, publicado

⁴ Ver Anexo D. Imagens – 1. “*The Academicians of the Royal Academy*” (1771 – 72), Johann Zoffany

pela primeira vez em 1962, ou *The Story of Art*, de E.H. Gombrich, publicado pela primeira vez em 1950, não incluíam uma única mulher artista na sua narrativa da história da arte (Broude, 1994: 16). Pollock (1983 in Robinson, 2015) afirma que diferentes historiadoras de arte partiram do pressuposto que as mulheres sempre tinham estado envolvidas na produção artística, mas que os historiadores da nossa cultura tinham relutância em admiti-lo. A sua pesquisa levou-as à conclusão que apenas durante o século XX, com o estabelecimento da história da arte como uma disciplina academicamente institucionalizada, é que as mulheres haviam sido sistematicamente obliteradas dos registos. O surgimento desta hipótese levou a que várias historiadoras de arte feministas se dedicassem à recuperação e inclusão de artistas mulheres nos registos da história da arte, e é graças a esses trabalhos de investigação que se reintroduziram artistas como Artemisia Gentileschi (1593 – 1653) ou Berthe Morisot (1841 – 1895) nesses mesmos registos e no cânone da história da arte. No entanto, Chadwick (2015) salienta que muitas destas artistas, apesar de terem sido incluídas no cânone, continuam a ser postas dentro de categorias linguísticas definidas pelas noções tradicionais de génio masculino e frequentemente isoladas como exceções.

Várias autoras viriam posteriormente questionar este processo de resgatar artistas mulheres para as incluir nas narrativas da história da arte, considerando que não era o caminho ideal a seguir na procura por uma maior igualdade entre sexos no mundo da arte. Linda Nochlin (2006) considera que a simples adição de algumas artistas mulheres *token* aos registos da história da arte não é uma abordagem positiva, apesar de reconhecer que a recuperação de produção e modos de produtividade perdidos tem validade histórica e que pode funcionar como um questionamento da formulação convencional dos parâmetros da disciplina da história da arte. Griselda Pollock (2003) também reconhece a importância de exigir que as mulheres sejam tomadas em consideração, argumentando que essa atitude não só altera o que é estudado e merecedor de ser investigado, como também desafia politicamente a disciplina existente. A autora salienta que, apesar deste trabalho de investigação e recuperação de mulheres artistas ter inicialmente tomado lugar nos termos comuns da disciplina da história da arte, rapidamente se percebeu que esse não podia ser o único caminho a seguir.

The question “Why have there been no great women artists?” simply would not be answered to anything but women’s disadvantage if we remained tied to the categories of art history.

(Pollock, 2003: 2)

Neste comentário, Pollock está-se a referir à pergunta que intitula o artigo publicado por Linda Nochlin em 1971, na revista *Artnews*, e que ainda hoje ressoa na teoria académica feminista. No artigo de forte impacto “Why Have There Been No Great Women Artists?”, Nochlin afirma que a resposta a esta pergunta não pode consistir apenas no resgate histórico de artistas mulheres esquecidas ou em afirmar que a grandeza da arte feita por mulheres é diferente daquela feita por homens. Este tipo de respostas, afirma Nochlin, resulta apenas no reforço das implicações negativas com que a pergunta é muitas vezes feita – se não há grandes artistas mulheres na disciplina da história da arte é porque falta às mesmas o génio necessário para alcançar esse estatuto. A autora afirma que o problema está no facto da produção artística ser encarada como algo quase inteiramente individual, deixando para segundo plano fatores sociais e institucionais. Assim, o efeito do ambiente opressivo e desencorajador para qualquer pessoa que não fosse um homem branco, idealmente de classe média, é ignorado, sendo a produção artística atribuída quase unicamente ao “génio” do artista. Nochlin conclui que:

(...) art is not a free, autonomous activity of a super-endowed individual, “influenced” by previous artists, and, more vaguely and superficially, by “social forces”, but rather, that the total situation of art making, both in terms of the development of the art maker and in the nature and quality of the work of art itself, occur in a social situation, are integral elements of this social structure, and are mediated and determined by specific and definable social institutions, be they art academiws, systems of patronage, mythologies of the divine crator, artist as he-man or social outcast.

(Nochlin, 1971 *in* Robinson, 2015: 142)

Desta forma, conclui a autora, o número reduzido de artistas mulheres em relação aos artistas homens não está relacionado com motivos naturais, mas sim com as instituições e com a

educação. O milagre, acrescenta Nochlin, é, apesar das probabilidades estarem todas contra as mulheres, tantas terem conseguido atingir a excelência em áreas de prerrogativa masculina como as ciências, a política e as artes.

A publicação deste artigo marcou profundamente o movimento feminista na arte, e as questões levantadas por Nochlin continuaram a ser discutidas nas décadas seguintes, influenciando não só a produção de arte feminista, mas também o pensamento acadêmico sobre as questões do feminismo na arte. Este evoluiu e teve um crescimento e uma presença cada vez mais relevante no mundo da arte. No entanto, não se desenvolveu de forma linear - como todas as teorias e movimentos políticos, afirma Victoria Horne (2017a), o feminismo encontra-se num estado de constante envolvimento com as transformações impelidas pelo seu desenvolvimento interno e pelas relações com o mundo, e teve um desenvolvimento diferente e desigual em diferentes locais e épocas. A interseção das questões feministas com questões de raça, classe, orientação sexual e outras, bem como os diferentes ambientes políticos e sociais vividos em diferentes partes da Europa e dos EUA, levaram a grandes divergências nas linhas de pensamento e formas de ação dos movimentos feministas. Estes encontram-se sob a alçada de um termo “feminismo” que se tornou fraturado e heterogêneo (Delmar, 1986 *apud* Pollock, 1996 *in* Macedo 2002: 198), e que é, de acordo com Angela Dimitrakaki, um terreno ideologicamente dividido (Dimitrakaki, 2013 *apud* Horne, 2017b). Na exposição *Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art*⁵, as curadoras Maura Reilly e Linda Nochlin salientaram o uso no plural de “feminismos” como forma de ressaltar a inexistência de um único feminismo, considerando a diferença como um fator positivo – não só a diferença entre homens e mulheres, mas também a diferença entre mulheres, entre as suas experiências, dificuldades e situações (Nochlin, 2007: 11). O termo “feminismos” passou a ser usado de forma mais comum na década de 1980, para simbolizar a ideia de que, tendo como base o compromisso de acabar com a discriminação e opressão da mulher, nem todos os feministas partilham o mesmo ponto de vista filosófico ou político sobre a questão. O uso do termo e a aceitação do seu significado pluralista permite uma maior difusão do feminismo, e uma maior

⁵ Exposição realizada no âmbito da abertura do Centro de Arte Feminista do Museu de Brooklyn, EUA, entre 23 de março e 1 de julho de 2007.

partilha e discussão de diferentes ideias e realidades. Desta forma, evita-se a dogmatização do feminismo e a inadequação do termo no singular torna-se evidente.

As próximas três secções deste capítulo apresentam alguns dos aspetos que considere mais relevantes no desenvolvimento dos feminismos na arte: a influência do pensamento e da teoria feminista no pós-modernismo; o essencialismo da década de 1970 e sua relação com o feminismo e a arte; o desenvolvimento teórico e académico, com enfoque no questionamento e teorização do cânone artístico ocidental. A escolha destes aspetos prende-se com o facto de considerar que a apresentação de uma cronologia de eventos e acontecimentos feministas na arte, tendo em consideração o âmbito e dimensão deste trabalho, não deixaria claro o impacto que estes tiveram na arte. Tendo também em consideração as questões da heterogeneidade e complexidade do feminismo, bem como as dúvidas que estas levantam sobre a narrativa linear da história da arte, considero que uma apresentação cronológica não seria adequada, motivo pelo qual escolhi salientar apenas os aspetos que referi anteriormente.

2.1.1. O feminismo e o pós-modernismo

Vários autores e textos escritos sobre o movimento feminista na arte, que ganhou força e visibilidade na década de 1970, têm contextualizado o mesmo como outro movimento *avant-garde*, ultrapassado por um período denominado por alguns autores como “pós-feminismo” (Broude, 1994: 10). Esta redução do feminismo na arte a um movimento ou estilo é ainda visível em importantes livros e manuais de história da arte, de que é exemplo a última edição do manual *A Nova História da arte de Janson. A tradição ocidental*, publicado em 2010. Neste livro, que continua a ser um instrumento essencial para a aprendizagem da história da arte ocidental, o feminismo na arte aparece como um movimento artístico, apresentado dentro do capítulo “Arte com objetivos sociais” e praticamente limitado à década de 70. No pequeno texto sobre a “Arte Feminista”, os autores tratam o início das intervenções feministas na arte de forma superficial, minimizando o impacto que este teve e continua a ter na arte contemporânea. É também ignorada a importância do feminismo e das suas inquirições sobre a forma de construção dos discursos da

história da arte no desenvolvimento do pós-modernismo, bem como a sua negação da validade de um único eixo de leitura e interpretação.

O feminismo na arte é, contudo, muito mais do que um simples movimento ou estilo, e não pode ser limitado a uma década ou corrente. Nas palavras de Lucy Lippard (1980), é uma ideologia, um sistema de valores, uma estratégia revolucionária, uma forma de vida, e pretende mudar o caráter da arte. O feminismo criou uma nova posição teórica e categoria estética – a posição da experiência feminina – reduzindo o que era considerado universal na arte à sua essência: a posição da experiência masculina (Broude, 1994: 12). Esta nova perspectiva foi instrumental no desenvolvimento de vários dos princípios essenciais na teoria que marcou e continua a marcar a arte contemporânea: o pós-modernismo. Broude (1994) chega mesmo a considerar que o aparecimento da arte feminista na década de 70 foi um aviso distante de que o modernismo, e o seu compromisso teórico com os valores formais da arte, estava destinado a tornar-se uma fase finita da história, para ser substituído pelo pós-modernismo. As intervenções feministas na arte, tanto a nível de produção artística como a nível de produção teórica e académica, foram fundamentais no desenvolvimento de vários dos princípios essenciais da filosofia pós-modernista.

The movement refused a formalist imperative, insisted on the importance of content, contested the absoluteness of history, favoured collective production, asserted a place for the auto-biographical, reclaimed craft, emphasized process and performance and, perhaps most radically, refuted the idea that art is neutral, universal, or the property of men only.

(Cottingham, 1994: 276)

Também Oliveira (2013) salienta que as dinâmicas no seio da arte contemporânea se tornaram mais complexas por via do feminismo, que as questionou e introduziu novos elementos a ter em considerações. N' *A Nova História da Arte de Janson*, o movimento feminista na arte é apresentado, em parte, como uma consequência do aparecimento do pós-modernismo, não reconhecendo o seu papel no desenvolvimento deste e do seu impacto no mundo da arte. Oliveira (2013) salienta que o pluralismo da arte da década de 1970 só foi possível graças à emergência das artistas feministas, que tornaram as suas experiências como mulheres parte da sua arte. Miriam

Schapiro, e o movimento artístico “Pattern and Decoration” que criou e integrou, são um exemplo deste contributo. Ao usar tecido, flores e outros materiais que seriam relegados para a categoria de artesanato, decoração ou produção doméstica (feita por mulheres), Schapiro questionou a hierarquização entre arte e artesanato e mostrou de que forma esta se relaciona com hierarquias sociais de raça e género. Ao trazer o doméstico para o espaço público, a artista ajudou a abrir portas para este tipo de perguntas sobre o que era a arte, contribuindo ativamente para uma das questões centrais que deu origem ao pós-modernismo. O movimento “Pattern and Decoration” foi, de acordo com o crítico Holland Cotter, o último movimento artístico genuíno do século XX, e o primeiro e único movimento artístico do pós-modernismo (Cohen, 2018), estando em linha com um reconhecimento do impacto que o movimento e o feminismo tiveram no mundo da arte, e nas alterações que o pós-modernismo trouxe à forma de ver a arte e o mundo da arte.

No entanto, mesmo entre autoras feministas, não existe consenso sobre a relação entre o feminismo e o pós-modernismo. Um dos pontos de discórdia é o tratamento do essencialismo, corrente que dominou o feminismo na arte na década de 1970 e que foi uma fase central no desenvolvimento deste. Cottingham (1994) reconhece o papel do feminismo no desenvolvimento do pós-modernismo, no sentido em que desenvolveu um conjunto de práticas que contribuíram para que o mundo da arte ultrapassasse o modernismo. No entanto, considera que o movimento foi mais “anti” do que “pós” modernista, e critica que o pós-modernismo abarque as várias práticas anti modernistas que dominaram a cultura visual americana, entre as quais se insere o feminismo. A autora defende que agrupar certas artistas influenciadas pelo feminismo sob o termo “pós-modernista” elimina a década de 70 como antecedente (Cottingham, 1994: 278). A rejeição do essencialismo pelo pós-modernismo, das suas influências não só na arte feminista mas também em muita da produção artística das décadas seguintes, é um ponto salientado pela autora, que considera paradoxal. A rejeição do essencialismo pelo pós-modernismo é a rejeição de uma parte essencial da fundação teórica e prática do feminismo e, por extensão, de parte das fundações da teoria pós-modernista.

2.1.2. O essencialismo e *Womanhouse*

As intervenções feministas na arte da década de 1970, principalmente a produção artística feminista anglo-saxónica, foram marcadas pela corrente essencialista. Este termo foi usado para caracterizar a produção artística focada no uso da imagética biológica ou natural da anatomia feminina com o objetivo de encontrar uma subjetividade feminina universal (Oliveira, 2013: 37). Esta década, em grande parte devido ao essencialismo, ficou marcada pela procura de uma identidade feminina na arte e pela exploração da identidade e da experiência feminina pela arte através da exploração do corpo feminino. Artistas como Judy Chicago – autora de *The Dinner Party*⁶ e membro central no desenvolvimento conceptual do projeto *Womanhouse*, duas das mais marcantes obras essencialistas – centraram a agenda feminista na perspectiva do corpo da mulher, não enquanto objeto de representação, mas enquanto detentor de significado em si mesmo (Oliveira, 2013: 39).

O essencialismo foi extremamente criticado, logo desde o início da década de 1970. As críticas rejeitavam a noção da existência de uma “sensibilidade feminina” e “estética feminina” na arte, e uma restrição da arte feita por mulheres à anatomia feminina. Havia também resistência à ideia de uma identidade feminina universal e aplicável a todas as mulheres, considerando-se essa noção como sendo redutora e ignorante das diferentes experiências e vivências entre mulheres, principalmente quando se considerava as questões raciais e de classe, entre outras. Apesar das críticas, o essencialismo dominou muita da arte feminista produzida durante a década de 70, com a noção da existência de uma categoria feminina universal a servir como princípio criativo e fonte de inspiração artística para o movimento feminista na arte. Desta forma, é importante enquadrar as práticas artísticas feministas essencialistas que marcaram a década de 70 no contexto histórico em que estas ocorreram, particularmente no contexto da severa repressão da sexualidade feminina das décadas de 1950 e 1960. Tendo em conta a doutrinação das mulheres acerca do determinismo da sua identidade biológica, referido anteriormente, não é surpreendente que as artistas do início da década de 1970 se tenham rebelado, desafiando a repressão da sua sexualidade. Várias artistas

⁶ Ver Anexo D. Imagens – 2. “*The Dinner Party*” (1974 – 1979), Judy Chicago

viram a arte essencialista como forma de libertar as mulheres da atitude negativa sobre a anatomia feminina e sobre os seus próprios corpos (Broude, 1994: 23-24). Miriam Schapiro e Judy Chicago incorporaram este sentimento de libertação na sua arte, tendo desenvolvido no início da década de 1970 o projeto *Womanhouse*.

Este projeto consistiu no trabalho coletivo de várias artistas estudantes do Programa de Arte Feminista no Instituto de Artes da Califórnia em 1971, no seu primeiro ano. Encorajadas por Judy Chicago e Miriam Schapiro a “partilhar as suas experiências e a trabalhar de formas que faziam referência específica às experiências das mulheres e dos seus corpos” (Chadwick, 2001 *apud* Oliveira, 2013: 35), as artistas recuperaram uma casa, transformando-a numa instalação composta por vinte e cinco ambientes de técnicas mistas e por seis *performances*, aberta ao público entre 30 de janeiro e 28 de fevereiro de 1972. Os temas tratados nas obras que compunham o projeto eram variados. Contudo todos faziam referência à experiência da mulher e à relação com o seu corpo e com o espaço doméstico a que historicamente estava confinada.

Womanhouse was an exploration of a woman’s relationship to the home. The twenty-five installations and six performances chose to depict this theme in several ways. Some chose to celebrate the inherent creativity that women put into decorating and keeping their homes (The Dining Room⁷). Others focused on representing the frivolity or forced nature of socialized gender roles (Lipstick Bathroom⁸, Aprons in the Kitchen⁹).

(Crawford, 2016)

Apesar dos conflitos que surgiram durante e após o projeto, e do facto da casa ter sido demolida e pouco ou nada restar das instalações, *Womanhouse* faz parte da mitologia feminista, sendo uma parte essencial da sua narrativa. Crawford (2016) salienta a importância deste projeto, e diz que este pode ser uma forma de entender a arte e o pensamento feminista inicial. Os trabalhos

⁷ Ver Anexo D. Imagens – 3. “*The Dining Room*”, em *Womanhouse* (1972), Beth Bachenheimer, Sherry Brody, Karen LeCoq, Robin Mitchell, Miriam Schapiro, Faith Wildin

⁸ Ver Anexo D. Imagens – 4. “*Lipstick Bathroom*”, em *Womanhouse* (1972), Camille Grey

⁹ Ver Anexo D. Imagens – 5. “*Aprons in the Kitchen*”, em *Womanhouse* (1972), Susan Frazier

apresentados em *Womanhouse*, e toda a filosofia envolvida na sua conceção e construção, são claramente essencialistas, e representativos dessa arte feminista inicial a que Crawford se refere.

A partir da década de 80 surgiu uma forte rejeição do essencialismo, aliada à posição anti-essencialista do pós-modernismo. Essa rejeição marcou muita da produção artística feminista da década de 80 em diante, mas é importante salientar que, apesar dela, o essencialismo continuou a influenciar fortemente essa produção. Ignorar a importância do essencialismo na produção artística das décadas que se seguiram implica ignorar uma parte considerável da história da produção feminista na arte, e é um ataque aos fundamentos teóricos do feminismo na arte dos anos 70, sobre o qual uma superestrutura artística diversa foi construída (Broude, 1994: 28), e cuja influência se verificou no trabalho de artistas feministas das décadas seguintes.

2.1.3. A teoria feminista na arte e o cânone ocidental

Desde o início do movimento e das intervenções feministas na arte, principalmente durante a década de 1970, que o desenvolvimento teórico tem tido um papel essencial. No entanto, foi principalmente a partir da década de 1980 que este se tornou mais central, com um afastamento do ativismo e do trabalho colaborativo por parte dos movimentos feministas: segundo Pollock (1996 *in* Macedo, 2002), enquanto a década de 1970 produziu um feminismo, em grande medida, através de campanhas e conferências, na década de 1980 este manifestou-se principalmente ao nível de publicações e cursos académicos. O *slogan* que marcou o desenvolvimento inicial do feminismo – “O pessoal é político” – e a abordagem cultural que daí resultou foi questionada pelas críticas pós-estruturalistas, que propunham o uso do paradigma linguístico-filosófico originário da teoria da semiótica de Ferdinand de Saussure¹⁰. Como resultado, afirma Pollock, a teoria crítica assumiu uma nova proeminência e foi desenvolvida uma nova iniciativa teórica, que reformulou as humanidades e o estudo das práticas culturais (Pollock, 1996 *in* Macedo, 2002: 196). O movimento

¹⁰ A teoria da semiótica avançada por Saussure levou à disseminação nas ciências sociais e humanas da noção da ação humana como um sistema de significado. Saussure considerava que era inadequado estudar factos sociais e culturais de forma independente do sistema social ou cultural onde estes se inseriam (Lechte, 1995: 149).

das mulheres estava intimamente ligado a esta “revolução cultural”. Foi desta relação que resultou a teoria feminista.

O desenvolvimento acadêmico e teórico feminista apoiou-se em diversas teorias e linhas de pensamento, como afirma Whitney Chadwick. A autora salienta o pós-estruturalismo, a psicanálise, a semiótica, entre outros, como bases de apoio para o desenvolvimento de modelos teóricos que questionam a noção humanista de um tema unificado, racional e autônomo que tem dominado os estudos nas artes e humanidades desde o Renascimento (Chadwick, 2015: 11). O pressuposto do pós-estruturalismo de que o significado é constituído pela linguagem, e de que não existem conjuntos de características emocionais ou psicológicas biologicamente determinados que sejam essencialmente masculinos ou femininos é basilar na teoria feminista, tendo ajudado a destronar as noções de que a produção artística resulta unicamente do génio de um indivíduo, de que as obras de arte têm um significado verdadeiro, ou que só podem ser lidas através de um único prisma. Chadwick salienta também a importância de teóricos como Michael Foucault e Jacques Lacan para o desenvolvimento da teoria feminista. A análise de Foucault sobre o exercício do poder “*not through open coercion, but through its investment in particular institutions and discourses, and the forms of knowledge they produce*” (Chadwick, 2015: 12) foi essencial no questionamento do papel das artes visuais na construção de significado, e do impacto no lugar da mulher na sociedade. Lacan, por outro lado, foi fundamental no entendimento do posicionamento da mulher na sociedade como “outro”: um lugar de ausência, onde a mulher assume o papel do objeto – a mulher “*is destined «to be spoken» rather than to speak*” (Chadwick, 2015: 13).

Griselda Pollock (1996 *in* Macedo, 2002) salienta a importância de correntes como o pós-estruturalismo e a teoria crítica no reconhecimento da linguagem, dos discursos e da subjetividade como termos-chave para o reconhecimento do sujeito como produto dos sistemas sociais e simbólicos, sendo na linguagem que tanto o sujeito como o social são criados. Também a psicanálise ganhou importância na teoria feminista por ter apresentado uma teorização da feminilidade como sendo parte dos sistemas social e simbólico (Pollock, 1996 *in* Macedo, 2002: 201). Para Nochlin (1999), a psicanálise foi uma ferramenta essencial para mostrar a forma determinante como o inconsciente influencia a representação e interpretação, e uma forma de tomar

em consideração a persistência dos estereótipos dos papéis de género nos contextos discursivos e sociais em que a arte é produzida.

Uma das questões centrais para o feminismo na arte, que tem vindo a ser discutido desde a década de 1970, é a questão do cânone artístico: a forma como este é construído e reconstruído, e o impacto que este tem na perpetuação de desigualdades no mundo da arte. Na obra *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's History*, Griselda Pollock aborda a questão do cânone artístico de forma aprofundada, principalmente através da discussão e releitura de obras de grandes mestres da história da arte, como Van Gogh ou Manet, e de mulheres que têm vindo a ser incluídas no cânone, como Artemisia Gentileschi e Mary Cassat. No seu livro, Pollock começa por definir o conceito de “cânone” como “*the retrospectively legitimating backbone of a cultural and political identity, a consolidated narrative of origin, conferring authority on the texts selected to naturalise this function.*” (Pollock, 2006: 3). Assim, continua a autora, é através do cânone que as instituições académicas estabelecem aquilo que consideram como sendo o melhor, o mais representativo e o mais significativo. Neste processo, onde não só participam as instituições mas também os artistas – que contribuem para a formação do cânone selecionando retrospectivamente os seus predecessores –, é determinado o que lemos, vemos, ouvimos e estudamos nas instituições do mundo da arte, como galerias, museus e faculdades (Pollock, 2006: 4). O cânone, apesar de não ter sido sempre igual em diferentes momentos históricos, funciona como agente legitimador das práticas artísticas e, por extensão, de exclusões e desigualdades. Como salienta Oliveira (2013: 155), esta canonicidade é associada à noção de talento individual e de valor universal - que, como já tinha sido apontado por Linda Nochlin, está praticamente limitado ao homem, não sendo acessível a mulheres ou outras minorias.

Nos últimos anos têm surgido cada vez mais críticas ao cânone, considerando que este é racial e sexualmente exclusivo nos seus valores ideológicos e nos métodos de interpretação. É nesta linha de crítica e questionamento que Pollock desenvolve esta obra, considerando o cânone como uma formação discursiva de seleção de objetos e textos de domínio masculino, contribuindo assim para a legitimação da identificação exclusivamente masculina com criatividade e cultura (Pollock, 2006: 9). A autora usa a psicanálise e a semiótica como base da sua argumentação ao longo do

livro. É através destas teorias que Pollock explica a construção do cânone com base na diferença – que aqui, nas palavras de Pollock, assume como significado:

[the] division between “man” and “women” resulting in a hierarchy in which those placed within the social category of the female gender or assigned the psycho-linguistic position as feminine are negatively valued relative to the masculine or “men”.

(Pollock, 2006: 29)

Para Pollock, a expansão do cânone ocidental – de forma a que este inclua o que excluiu anteriormente – e a aceitação da ideia de que a todos os artefactos culturais deve ser atribuída a mesma importância são caminhos essenciais. No entanto, não é simplesmente acrescentando mulheres ao cânone dentro dos mesmos princípios em que este funciona que a ruptura necessária ocorre. Como nos lembra Oliveira (2013), a produção de uma crítica totalizadora e dentro dos parâmetros da “Escola do Ressentimento”¹¹ ou a guetização do cânone são riscos que devem ser levados em consideração. Para Pollock (2006), deve-se trazer um ponto de vista feminista para a disciplina da história da arte, fazendo releituras produtivas e transgressivas do cânone, e do desejo que este representa, bem como leituras desconstrutivas da formação disciplinar que o estabelece. Deve-se também questionar as inscrições de feminilidade no trabalho de artistas que vivem e trabalham sobre o termo Mulher, que se formaram em contextos de “feminino” histórica e culturalmente específicos. É neste contexto que Pollock nos apresenta estudos de caso onde desconstrói e relê diversas obras, tendo em conta as diferentes facetas de masculinidade e

¹¹ A “Escola do Ressentimento” é um termo criado por Harold Bloom para se referir a uma rede acadêmico-jornalística que *“deseja derrubar o cânone de modo a fazer avançar os seus supostos (mas inexistentes) programas de mudança social.”* (Bloom, 2011: 16). De acordo com Bloom, a expansão e questionamento do cânone literário consiste, na verdade, na sua destruição. O crítico considera que a inclusão de autores pertencentes a minorias ou grupos alvos de discriminação constitui esta destruição no sentido em que estes não têm nada a oferecer ao cânone – *“(...) o que está a ser ensinado não inclui de modo algum os melhores autores que por acaso são mulheres, africanas, hispânicas ou asiáticas, mas, antes, escritoras que têm pouco para oferecer para além do ressentimento que elas cultivaram como parte da sua identidade”* (Bloom, 2011: 19). Bloom inclui o feminismo no movimento que ele considera como destruidor da tradição literária que constitui o cânone, que vai levar ao esquecimento dos grandes autores em detrimento de outros menores, mas que são aceites pela “Escola do Ressentimento”.

feminilidade impostas historicamente, e onde pretende analisar as formas como os regimes históricos de diferença sexual, teorizados por Freud, formaram a trajetória do modernismo (Pollock, 2006: 39).

2.2. O feminismo na arte em Portugal

O pensamento e os movimentos feministas existem em Portugal desde o fim do século XIX, tendo tido bastante força e dinamismo no início do século XX. Aliando a luta feminista à luta republicana, no início do século XX houve vários homens e mulheres que trabalharam na construção do que acreditavam ser uma sociedade mais justa e igualitária. Contudo, a instauração da República em Portugal em 1910, ao não atribuir o direito de voto às mulheres, não cumpriu as expectativas dos movimentos feministas, enfraquecendo-os. Durante o Estado Novo, a situação das mulheres sofreu um retrocesso considerável, com a perda de vários direitos e a limitação das suas funções na sociedade à maternidade e ao trabalho doméstico. Em linha com outros regimes europeus Salazar defendia uma aparente igualdade de valores nas diferentes funções atribuídas aos homens e às mulheres, mascarando a diferenciação de valores em função do sexo através de uma aparente valorização social da função feminina e reservando às mulheres uma esfera própria de atuação à qual atribuía um valor inferior à do masculino (Pimentel, 2007: 91). Mesmo a atribuição do sufrágio a parte da população feminina pelo governo de Salazar, bem como da elegibilidade das mulheres para órgãos políticos, foi permitida unicamente devido ao facto de se considerar que certas mulheres – pertencentes à elite estado-novista – serviriam os propósitos do regime estritamente nos campos considerados “femininos”, ou seja, a assistência e a educação (Pimentel, 2007: 94).

Com a revolução do 25 de Abril de 1974 e a transição de Portugal para a democracia, vários movimentos de carácter político e social ganharam força e espaço na sociedade portuguesa. Entre estes encontrava-se o movimento feminista, que devido ao isolamento, à impossibilidade de debate de ideias e ao obscurantismo imposto ao país pela ditadura durante 48 anos (Tavares, 2000: 15), havia sido impossibilitado de evoluir como noutros países já democratizados. Devido a esses factos, o movimento feminista pós-revolução em Portugal foi muito politizado e com uma agenda muito

centrada nos direitos sociais e políticos das mulheres (Nash, 1996 *apud* Tavares, 2000: 15), ao contrário do que acontecia noutros países onde o movimento feminista havia começado a ganhar força na década de 60. Os anos que se seguiram ao 25 de Abril foram anos de intensa atividade e produção artística, assistindo-se a um florescimento das vanguardas portuguesas e de alguns dos artistas mais importantes da arte do século XX em Portugal, No entanto, apesar da liberdade recente de que o povo português usufruía, este ainda mantinha uma atitude bastante conservadora relativamente à produção artística, dando primazia a uma produção mais popular, tradicionalista e decorativa, com que se identificava mais, em detrimento de uma produção inovadora, intelectualizada e contemporânea (Rodrigues, 2015: 296). Com o desaparecimento quase total do mercado de arte português verificado na década de 1970, os artistas das vanguardas depararam-se com dificuldades em sustentar-se. Apenas os artistas que “*prolongam o gosto do século XIX*”, dando resposta a um gosto mais tradicionalista, conseguiram continuar a expor e a vender, conseguindo ultrapassar a crise do mercado português (Chicó, 1999: 264-267).

A presença portuguesa na Exposição Universal de Paris, em 1900, é exemplo da presença que as mulheres tiveram, historicamente, no cenário da arte portuguesa, pois esta contou com um número significativo de mulheres entre os artistas participantes. No entanto, como salienta Filipa Lowndes Vicente na obra *A arte sem história. Mulheres e cultura artística (séculos XVI – XX)*, os nomes destas artistas não nos são familiares, ao contrário dos dos homens que integram o cânone artístico nacional. A autora considera que a história da arte portuguesa do século XIX não revela a quantidade de artistas mulheres desse período. Os seus nomes ficaram limitados aos catálogos e periódicos, não tendo passado para a bibliografia secundária, como os nomes dos seus colegas homens (Vicente, 2012: 214). Na segunda metade do século XX verificou-se um aumento do número de artistas mulheres, e a década de 1970 permitiu não só a afirmação de novos tipos de arte, como também de novos artistas, entre os quais se encontravam várias mulheres. O período de rutura política que se seguiu à revolução do 25 de Abril permitiu que a questão do papel das mulheres na arte ganhasse destaque, e apesar de ter ocorrido de forma mais ténue do que nos contextos anglo-saxónicos, houve mudanças que se fizeram sentir. Estas tiveram lugar, em grande parte, graças aos vários eventos dinamizados por instituições como a Sociedade Nacional de Belas

Artes no fim da década de 1970, entre os quais se destacam exposições e conferências sobre a temática das mulheres na arte. No entanto, estes eventos não tinham intenção de ser uma ação com um caráter feminista visto que as artistas que integraram os mesmos não sentiam discriminação face aos artistas homens (Rodrigues, 2015: 295), mesmo existindo uma discrepância entre o número de artistas mulheres e de artistas homens, com as primeiras a representar uma minoria no mundo da arte português.

Sobre a negação do movimento feminista na arte, dou como exemplo a exposição *Artistas Portuguesas*, que teve lugar em 1977 na Sociedade Nacional de Belas Artes, que se inseriu nos eventos dinamizados pela SNBA referidos anteriormente. Esta, que reuniu exclusivamente obras de artistas mulheres – entre as quais se encontravam nomes como Ana Hatherly, Ana Vieira, Clara Menéres, Graça Morais, Menez e Paula Rego, entre outras – foi apresentada como uma exposição que pretendia revelar a “(...) *multiplicidade de tendências e técnicas de expressão características da arte contemporânea(...)*” (Chicó, 1977) e juntou artistas portuguesas e norte-americanas. As discussões sobre o papel da mulher na arte, a existência (ou não) de uma essência cultural feminina, e sobre a desigualdade entre sexos no mundo da arte, ganharam um espaço nesta exposição. No entanto, a posição feminista do evento nunca foi reclamada, muito pelo contrário. Na introdução do catálogo, Silvia Chicó afirma que as manifestações culturais que, juntamente com a exposição, integraram todo o evento (como concertos, colóquios e outros), não pretenderam ser uma iniciativa de carácter feminista. Foram polémicas, como, na opinião de Chicó, não podiam deixar de ser:

o próprio facto de terem sido agrupadas obras apenas de mulheres constituiu motivo de surpresa e interrogação para um público não habituado a intervenções semelhantes. Protestos houve também daqueles que consideram que a mulher não sofre na vida artística qualquer discriminação.

(Chicó, 1977)

A opinião de que as artistas portuguesas não eram alvos de discriminação era partilhada por várias artistas que integraram a exposição - Emília Nadal afirmou “*Não somos feministas*”. No entanto, houve quem questionasse essa posição. Maria Antónia Palla questionou o porquê de as

mulheres serem uma minoria na arte, afirmando que as artistas portuguesas ‘escamoteiam’ esta questão (Oliveira, 2013: 142). Na sua opinião, a negação do feminismo por parte das artistas portuguesas devia-se ao “(...) *medo de perder poder e privilégio*” e que estas assumiam essa desigualdade, “*como escravo que adote a ideologia do senhor.*” (Palla, 1977 *apud* Oliveira, 2013: 143). Também Clara Menéres se opõe à negação do feminismo, chegando mesmo a afirmar-se como a única artista feminista em Portugal, salientando a existência de discriminação entre sexos. Maria Gabriel nota a existência de desigualdades, não só a nível de género, mas também ao nível de classe social, através de, por exemplo, a restrição ao acesso artístico às mulheres de classes mais baixas.

Filipa Lowndes Vicente, no livro *A arte sem história. Mulheres e cultura artística (séculos XVI – XX)*, argumenta que o que acontece em Portugal relativamente às artistas mulheres é semelhante ao que acontece noutros países – a falta de representação deve-se ao facto dos diferentes agentes e instituições do mundo da arte privilegiarem, histórica e atualmente, a prática artística masculina. A diferença sentida em Portugal é que, segundo a autora, ao contrário de outros países do ocidente, existem poucas vozes críticas, poucas práticas e consciências alternativas, pouca resistência ao sistema vigente. Em Portugal estamos perante a ausência de uma consciência feminista forte, levando a que os fenómenos de desigualdade e falta de representação passem despercebidos (Vicente, 2012: 221). João Mourão e Luís Silva afirmam que é mais difícil para as mulheres artistas em início de carreira, e que há mais mulheres a desistirem de ser artistas por não conseguirem ter uma fonte de rendimento que lhes permita sustentar-se.

Há mais mulheres a acabar os cursos em Belas-Artes, mas depois o que acontece no percurso delas é muito mais complicado do que no dos homens.

(Mourão *apud* Duarte, 2017)

Também Ruth Rosengarten, artista e historiadora de arte, afirma que o problema surge após a saída das instituições de ensino. Considera que a maneira como as mulheres se encaixam e relacionam com as estruturas de poder dificultam a subida na carreira artística, e que isto tem origem na forma como as mulheres encaram o seu papel na sociedade. “*Há uma culpa nas mulheres*

de enfrentar a ambição de uma forma tão visceral como os homens.” (Rosengarten *apud* Rato, 2005b).

No entanto, o aparecimento de coletivos como o Pipi Colonial, que define como objetivo *“problematizar a teia de relações entre género e colonialidade a partir de uma perspectiva feminista, sistémica e interseccional”*, ou a realização de vários estudos que têm como foco as questões de género – na sociedade e no mundo da arte – mostram uma maior preocupação com a existência de desigualdades e com a importância de questionar, repensar e reler a historiografia da arte portuguesa e as realidades do mundo da arte em Portugal atualmente. Também o aparecimento de novos atores no mundo da arte contemporânea tem contribuído para esta mudança, como é o exemplo de Suzanne Cotter. Diretora da Fundação de Serralves entre 2013 e 2017, demonstrou preocupação em mostrar uma maior diversidade a nível expositivo, e entre 2013 e 2015 registou-se um aumento de cerca de 40% na aquisição de obras de mulheres (Duarte, 2017).

2.3. *Facts and figures: desigualdade entre sexos no mundo da arte em números*

Para além do desenvolvimento teórico que tem sido feito sobre a questão da desigualdade de género no mundo da arte nos últimos anos, têm sido também realizados diversos estudos estatísticos sobre o assunto. Como todas as análises numéricas e estatísticas feitas sobre um fenómeno, estes estudos não devem ser lidos de forma isolada, mas sim como complementos uns dos outros e da teoria existente. Bem enquadrados, estes estudos oferecem uma perspetiva da questão da desigualdade entre sexos na arte e podem ajudar a compreender melhor a realidade passada e atual deste fenómeno. O uso da estatística e de dados quantitativos pelos diversos artistas e autores apresentados nesta secção demonstram a forma como estes podem ser usados para espelhar uma realidade, e serviram como base para o estudo apresentado na segunda parte deste trabalho.

Um exemplo de um grupo que usa a estatística como forma de chamar a atenção para certos assuntos são as Guerrilla Girls. Este grupo define-se como um grupo de artistas ativistas feministas, e desde a sua formação, em 1984, que todos os seus membros mantêm a anonimidade, de forma a

“[keep] the focus on the issues, and away from who we might be.”¹². Com o objetivo de expor os preconceitos de gênero e étnicos na arte, bem como a corrupção na política, arte, cinema e cultura pop, as Guerrilla Girls têm marcado as últimas décadas com mais de 100 intervenções, projetos, exposições e publicações que denunciam os desequilíbrios e injustiças do mundo da arte. Um dos métodos das Guerrilla Girls para demonstrar estas injustiças é, recorrendo ao sentido de humor e à ironia, apresentar estatísticas sobre as desigualdades que marcam o mundo da arte. Um dos trabalhos mais marcantes do coletivo é o póster *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?*, de 1989¹³, onde acompanham a pergunta com a apresentação da estatística de que (na época da produção do póster) menos de 5% dos artistas na secção de arte moderna do Metropolitan Museum de Nova Iorque são mulheres, mas que 85% dos nus são femininos. Nas últimas três décadas, o coletivo tem demonstrado como o uso de dados estatísticos, enquadrado na realidade e no contexto de cada época e lugar, pode ajudar a criar espaços de discussão, alertando para desigualdades desconhecidas do público.

As Guerrilla Girls são um caso particular do mundo da arte, mas não são o único. Outros artistas têm usado a arte como forma de salientar as desigualdades na representação de homens e mulheres no mundo da arte. Em 2016, mais de 2000 já haviam participado no projeto *Gallery Tally* da artista Micol Hebron, criando pôsters onde apresentam os rácios da presença de homens e mulheres em galerias de arte, museus, publicações e outros agentes do mundo da arte. Cada póster contribui para a visualização das estatísticas da representação das mulheres do mundo da arte e, em conjunto, apresentam um cenário de desigualdade, no qual os homens continuam a representar a maioria. No fim de 2014, o projeto já tinha analisado 4000 artistas representados por galerias em Nova Iorque e Los Angeles, de entre os quais apenas 32,3% eram mulheres.

¹² Fonte: <https://www.guerrillagirls.com/our-story/>

Data de consulta: 8 de março de 2018

¹³ Ver Anexo D. Imagens – 6. “*Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?*” (1985), Guerrilla Girls

There is still a real problem with who's getting opportunities, who's getting shown, who's getting collected, who's getting promoted, and who's getting written about.

(Hebron apud Reilly, 2015)

Outros agentes do mundo da arte também têm demonstrado o seu interesse e preocupação com as temáticas das desigualdades através da publicação de estudos e artigos de base estatística que se focam na representação de artistas mulheres em diversas áreas do mundo da arte. A nível nacional, saliento dois artigos, publicados com um intervalo de doze anos. A 11 de setembro de 2005, Vanessa Rato publicou no jornal Público um artigo intitulado “Mulheres na arte. Elas são quatro vezes menos que eles nas coleções portuguesas”, onde aponta a média de 21,3% artistas mulheres no total dos artistas representados nas mais importantes coleções portuguesas de arte contemporânea. E segue salientando que as mulheres, em 2005, se encontravam em maioria nas escolas de Belas-Artes portuguesas – em todas as faculdades incluídas no estudo, estas representavam mais de metade dos alunos dos cursos de Belas-Artes, sendo que na Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto havia quase quatro vezes mais de raparigas do que rapazes. Em 2017, Mariana Duarte retoma e aprofunda as análises quantitativas sobre a desigualdade de entre sexos no mundo da arte em Portugal. Num artigo intitulado “Quão desigual é o mundo da arte?”, também publicado no jornal Público, no dia 25 de Fevereiro de 2017, Mariana Duarte analisa a situação dos museus e coleções de arte contemporânea em Portugal, tendo como ponto de partida a exposição *Is it Even Worse in Europe?*, das Guerrilla Girls, que teve lugar na Whitechapel nesse ano, e onde o coletivo voltou a apresentar estatísticas sobre desigualdades no mundo da arte, com o objetivo de criar um espaço de diálogo sobre a diversidade dos programas das instituições artísticas. O artigo conclui que, apesar de se registarem melhorias, as assimetrias entre homens e mulheres persistem. Os valores apresentados por Mariana Duarte divergem pouco dos apresentados por Vanessa Rato, doze anos antes, e as principais melhorias parecem recair sobre o aumento da consciencialização por parte dos agentes do mundo da arte em Portugal. Salientando o trabalho do coletivo Pipi Colonial, e dos diretores do Kunsthalle Lissabon, Luís Silva e João Mourão, Mariana Duarte apresenta exemplos positivos, dentro e fora das fronteiras portuguesas.

A nível internacional – focando-me, como o título deste trabalho demonstra, na realidade europeia e anglo-saxónica – é relevante referir o artigo de Maura Reilly “Taking the Measure of Sexism: Facts, Figures and Fixes”, publicado no dia 26 de maio de 2015, no site *Artnews*. Reilly demonstra, através de dados quantitativos sobre a representação de artistas homens e mulheres em diversas instituições e agentes do mundo da arte, que se tem registado uma melhoria. No entanto, a paridade ainda está longe, e os números de artistas homens continuam a superar os de artistas mulheres – no número de exposições individuais, nas coleções permanentes, na cobertura jornalística especializada (ou seja, o número de artigos escritos em publicações de arte e no número de anúncios e capas dessas publicações), e no mercado. Para a autora, é imperativo que se fale destes temas, pois só assim se conseguem mudanças no sentido de uma maior igualdade.

Por fim, saliento um dos capítulos do relatório de 2017 sobre arte contemporânea publicado pelo Artprice: “Towards Art Market gender equality...”, no “The Contemporary Art Market Report 2017”, publicado em 2018. Neste relatório, torna-se evidente que persiste uma discrepância entre o número de artistas mulheres e artistas homens, apesar de se verificar uma melhoria na presença de artistas mulheres no mercado de arte contemporânea internacional. No Top 500 do Artprice, apenas 14% dos artistas são mulheres¹⁴. Esta percentagem sobre para 31% quando se consideram apenas artistas nascidos a partir de 1980 – revelando uma evolução no sentido de uma maior paridade no mercado de arte contemporânea. Os preços também mostram uma melhoria, com artistas mulheres a rivalizarem com homens. A artista Cecily Brown registou uma subida no índice de preços superior a 456% desde 2000, e Njideka Akunyili Crosby superou, a nível do volume de vendas alcançado em 2017, artistas homens estabelecidos como Takashi Murakami ou Miquel Barceló, apenas um ano após a sua introdução no mercado secundário.

¹⁴ O Artprice define como ‘artista contemporâneo’ artistas nascidos a partir de 1945.

PARTE II – ESTUDO EMPÍRICO

1. METODOLOGIA

O estudo empírico que apresento nesta dissertação compreende duas vertentes de análise: uma quantitativa e uma qualitativa. A primeira corresponde à análise da representação quantitativa de mulheres artistas em diversas instituições dos mundos da arte contemporânea ocidental e português. A segunda vertente é composta por opiniões expressas sobre as questões de desigualdade entre sexos e presença das mulheres no mundo da arte. Este subcapítulo destina-se a clarificar as metodologias usadas nestas duas vertentes, tanto a nível de critérios de escolha como de tratamento de dados. É importante salientar que a divisão deste estudo em duas vertentes, distintas tanto ao nível da natureza do trabalho que implicam como ao nível dos resultados e da forma de análise destes, implicou o desenvolvimento de metodologias diferentes.

1.1. Dados quantitativos

A vertente quantitativa do estudo consistiu na contabilização dos artistas representados em galerias, coleções, exposições e leilões focados na arte contemporânea. As instituições referidas foram escolhidas de forma a abranger vários tipos de instituições do mundo da arte, tanto a nível económico como a nível cultural, e com diferentes papéis quanto ao posicionamento no mercado (as galerias localizam-se principalmente no mercado primário, e as leiloeiras posicionam-se principalmente no mercado secundário¹⁵) e à legitimação cultural. Os critérios de seleção dos dados, devido às características particulares de cada foco de análise, foram diferentes dependendo do tipo de instituição. No entanto, alguns critérios foram aplicados de forma igual à recolha e tratamento

¹⁵ Robertson (2005) caracteriza o mercado primário como o mercado onde são transacionadas obras de arte pela primeira vez, sendo dominado maioritariamente por galerias e *dealers*, mais jovens e com margens de lucro mais baixas. O mercado secundário é caracterizado pelo autor como o mercado onde circulam obras já transacionadas noutros circuitos, e onde tendem a estar representados artistas mais velhos, com carreiras já mais estabelecidas, ou artistas já falecidos com boa reputação. O mercado secundário é constituído principalmente por galerias mais institucionais, com margens de lucro superiores, e leiloeiras.

de todos os dados, independentemente da sua origem geográfica (nacional vs. Europa e EUA) ou da fonte dos dados (galeria, coleção de arte, exposição ou leilão). Os critérios são os seguintes:

1. Artistas singulares – foram apenas considerados artistas (ou obras de artistas) que trabalham de forma individual, sendo excluídos coletivos artísticos ou trabalhos em colaboração. Esta restrição prende-se com a necessidade sentida de limitar o foco de análise de forma a tentar apresentar conclusões mais coerentes e passíveis de comparação.
2. Data de nascimento dos artistas – foram considerados como sendo artistas contemporâneos aqueles artistas que nasceram a partir de 1945. Este critério foi definido de acordo com o critério seguido pelo Artprice para os relatórios e estatísticas referentes à arte contemporânea. Também com base nos relatórios do Artprice defini dois níveis de análise com base nas datas de nascimento dos artistas: artistas nascidos a partir de 1945 (artistas contemporâneos) e artistas nascidos a partir de 1980. Ao analisar separadamente artistas mais jovens, que começaram a trabalhar a partir do fim da década de 1990, é possível retirar algumas conclusões sobre a evolução da proporção de artistas mulheres no mundo da arte, e sobre se existem alterações entre gerações de artistas. Foram também recolhidos, para alguns dos conjuntos de dados, os dados dos artistas nascidos entre 1925 e 1945, com o objetivo de permitir uma comparação entre os dados dos artistas contemporâneos e os das gerações anteriores. Estes casos serão expressamente identificados, de forma a ser claro qual a dimensão de análise.
3. Acesso à informação – os dados recolhidos foram retirados dos *websites* de cada instituição, tendo sido dada preferência a agentes cujos dados estivessem disponíveis online, tanto a nível do levantamento dos dados, como a nível da informação necessária para estes poderem ser incluídos no estudo (como a data de nascimento dos artistas). Nos casos dos artistas em que não foi possível encontrar os dados necessários, estes foram excluídos da análise. Este critério prende-se com limitações de tempo, visto que o acesso online aos dados facilita a recolha de informação. A única exceção a este

critério foi a lista de artistas da Coleção da Caixa Geral de Depósitos, que foi cedida pela instituição. Apesar da lista de artistas não estar disponível online, considerei relevante incluir a Coleção da CGD, visto ser uma coleção de arte de referência em Portugal, com foco na arte contemporânea portuguesa das últimas décadas.

4. Período temporal de análise – a análise realizada recaiu maioritariamente sobre os dados de 2017: foram apenas considerados leilões realizados em 2017 e exposições com início em 2017. Os dados das coleções de arte e das galerias referem-se à situação na data em que os mesmos foram recolhidos, sendo por isso dados referentes à primeira metade do ano de 2018 (dependendo da data de recolha).

Na secção seguinte deste capítulo procedo à apresentação das metodologias específicas usadas na análise de cada conjunto de dados (leiloeiras, galerias, coleções de arte contemporânea e exposições individuais).

1.1.1. Leiloeiras

As leiloeiras são agentes essenciais no circuito cultural e económico de qualquer obra de arte ou artista. Segundo Melo (2012), estas instituições estão no topo hierárquico da circulação económica do sistema de arte contemporânea, pois é a entrada no circuito leiloeiro que mais contribui para a consagração e valorização económica de um artista contemporâneo. As leiloeiras são também essenciais pois servem de guia e referência para o mercado de arte, devido à natureza pública dos leilões.

A seleção das leiloeiras foi feita com base em dois conjuntos de critérios: um para as leiloeiras portuguesas e um para as leiloeiras internacionais. Para ambos os grupos, no entanto, houve critérios comuns, tendo sido incluídos leilões e lotes que cumprissem os seguintes critérios:

- leilões realizados em 2017;
- lotes onde o artista era identificado, bem como a informação sobre este;
- leilões presenciais, tendo sido excluídos os leilões exclusivamente online;

- leilões com foco em arte contemporânea (nos casos em que as leiloeiras só faziam leilões gerais, sem foco em nenhum tipo de arte em particular, foram considerados os leilões que incluíam lotes de artistas contemporâneos, ou seja, nascidos a partir de 1945)
- lotes de obras cujo suporte fosse pintura, escultura, desenho, fotografia, impressões, vídeos ou instalações, seguindo a metodologia usada pelo Artprice no relatório sobre o mercado de arte contemporânea em 2017.

Para a seleção das leiloeiras portuguesas, usei como base a lista de leiloeiras associadas da Associação Portuguesa de Leiloeiras de Arte (APLARTE), consultada a 14 de abril de 2018. Destas, selecionei cinco leiloeiras, distribuídas pelas cidades de Lisboa e Porto: Cabral Moncada Leilões (Lisboa), Palácio do Correio Velho (Lisboa), Veritas Art Auctioneers (Lisboa), Leiloeira S. Domingos (Porto) e Marques dos Santos Leilões (Porto). No total, entre as cinco leiloeiras, foram realizados 25 leilões em 2017, que contaram com um total de 1 566 lotes (que incluem todos os artistas nascidos a partir de 1925), estando distribuídos da seguinte forma:

LEILOEIRA	LEILÕES	LOTES
Cabral Moncada Leilões	5	410
Palácio do Correio Velho	7	439
Veritas Art Auctioneers	3	329
Leiloeira S. Domingos	4	136
Marques dos Santos Leilões	6	252
TOTAL	25	1 566

Quadro 1.1. Distribuição de leilões e lotes por leiloeiras portuguesas (2017)

Para a seleção das leiloeiras internacionais a incluir no estudo baseei-me no ranking das leiloeiras a nível internacional apresentado pelo Artprice no relatório sobre o mercado de arte contemporânea em 2017, sendo que escolhi incluir apenas aquelas que ocupavam os dois primeiros lugares: a Sotheby's e a Christie's¹⁶. Tendo em consideração a natureza internacional do negócio destas duas casas, que realizam dezenas de leilões anualmente em várias cidades, decidi focar o meu estudo em leilões de arte contemporânea gerais (ou seja, que não se concentravam em nenhum assunto específico, como uma coleção, tema ou área geográfica em particular¹⁷) que tinham tido lugar em Nova Iorque, Londres e Paris. Esta limitação foi feita, tal como a seleção das leiloeiras, com base no relatório do Artprice sobre o mercado de arte contemporânea em 2017, que definia Nova Iorque, Londres e Paris como os principais centros geográficos do mercado de arte contemporânea ocidental (Europa e EUA)¹⁸. A aplicação destes critérios resultou na inclusão de 30 leilões, e um total de 2 603 lotes (que incluem todos os artistas nascidos a partir de 1925), que estão distribuídos da seguinte forma:

LEILOEIRA	LEILÕES	LOTES
Sotheby's	14	1 273
Christie's	16	1 330
TOTAL	30	2 603

Quadro 1.2. Distribuição de leilões e lotes por leiloeiras internacionais (2017)

Para permitir a comparação entre os leilões internacionais e os leilões nacionais, fez-se a conversão dos valores de martelo atingidos em leilão, quando estes tiveram lugar em leilões

¹⁶ Ver Anexo C. Quadros – 1. Top 5 das leiloeiras internacionais – por volume de vendas (2017)

¹⁷ Este foco prendeu-se não só com limitações de tempo, mas também com o facto de considerar que o foco em temas específicos poderia enviesar a análise.

¹⁸ Ver Anexo C. Quadros – 2. Top 5 de países por volume de vendas em leilões de arte contemporânea (2017)

realizados em Nova Iorque (onde os preços de martelo são apresentados em dólares americanos) e em Londres (onde os preços de martelo são apresentados em libras esterlinas). As taxas de câmbio usadas foram consultadas no website do Banco de Portugal a 27 de maio de 2018, e as mesmas taxas foram usadas em todas as conversões necessárias ao longo deste trabalho. Estas foram as seguintes:

Dólar (EUA) para Euro	1\$ = 0,86€
Libra (Reino Unido) para Euro	1£ = 1,14€

Quadro 1.3. Taxas de conversão (Banco de Portugal - 27 de maio de 2018)

Após a recolha dos dados das leiloeiras, estes foram alvo de duas vertentes de análise: por lotes e por artistas. A primeira focou-se no total dos lotes incluídos, analisando a proporção dos lotes referentes a obras de artistas homens e artistas mulheres. Na segunda vertente – análise por artistas – o foco recaiu sobre o número de artistas representados nos leilões, independentemente do número de obras em leilão, ou seja, do número de lotes. Foi também nesta vertente que foi incluída a análise ao volume de vendas, por artista e por sexo, o que permitiu uma análise não só da proporção de artistas homens e artistas mulheres, mas também da forma como esta se reflete no volume de vendas dos leilões.

1.1.2. Galerias de arte contemporânea

As galerias de arte contemporânea são agentes que circulam simultaneamente no campo cultural e económico do mundo da arte. Tendo um papel económico fundamental, vendendo as obras dos artistas que representam, têm também um papel sociocultural essencial, pois são estes os agentes que mostram e promovem o trabalho dos artistas. Existindo galerias com uma posição hierárquica de importância no mundo da arte muito distintas – desde as galerias de topo, que representam principalmente artistas consagrados, até galerias mais pequenas – estas são agentes

essenciais na valorização e disseminação cultural dos artistas, principalmente artistas em início de carreira.

Neste estudo foram incluídas galerias nacionais e internacionais. As galerias internacionais foram selecionadas com base na lista das 100 pessoas mais influentes no mundo da arte de 2017 do ArtReview. Foram incluídas as galerias dos dez galeristas mais influentes a nível internacional, e incluídos os artistas individuais representados por estas, tendo a lista de artistas sido feita com base nas informações disponibilizadas pelos websites de cada galeria. As galerias nacionais foram escolhidas com base no Mapa das Artes de 2017 e na lista de associados da Associação Portuguesa de Galerias de Arte (APGA). De entre estas, foram selecionadas vinte galerias de arte contemporânea, distribuídas geograficamente pelo país: quinze galerias localizam-se em Lisboa, três no Porto, uma em Braga e uma em Ponta Delgada. A seleção das galerias teve em consideração os anos de atividade (foram incluídas galerias mais antigas, com focos mais “tradicionais” dentro da realidade da arte contemporânea em Portugal, e galerias mais recentes), e, dentro do possível, a sua importância relativa no mundo da arte contemporânea português.

A análise dos dados consistiu na separação dos artistas por sexo e por data de nascimento. Seguindo o segundo critério geral definido no início deste capítulo, a análise foi feita com base em dois níveis, de acordo com a data de nascimento dos artistas – artistas nascidos a partir de 1945 e artistas nascidos a partir de 1980. Esta foi aplicada de forma igual às galerias nacionais e internacionais.

1.1.3. Coleções de arte contemporânea

A seleção das coleções a incluir foi feita, principalmente, com base na sua importância relativa no mundo da arte contemporânea em Portugal. Foram incluídas coleções públicas e privadas, sendo que, não estando todas acessíveis ao público geral, as mesmas encontram-se ao encargo de diferentes instituições, como é o caso da coleção António Cachola, que sendo uma coleção privada, encontra-se em depósito no Museu de Arte Contemporânea de Elvas (MACE). As sete coleções incluídas neste estudo são: a coleção do Museu de Arte Contemporânea do Chiado (MNAC); a coleção da Fundação EDP; a coleção da Fundação de Serralves; a Coleção de Arte

Moderna (CAM) da Fundação Calouste Gulbenkian; a coleção do Museu Coleção Berardo; a coleção António Cachola, em depósito do MACE; a coleção da Caixa Geral de Depósitos - Culturgest. Para as sete coleções, a recolha dos dados consistiu no levantamento dos artistas nascidos a partir de 1945 que integram as coleções, seguindo a metodologia usada pelo Artprice.

A análise da presença de artistas mulheres foi feita separadamente para cada coleção, e posteriormente para o conjunto de todos os artistas representados. Foi feita com base no sexo dos artistas e na sua data de nascimento, tal como nos conjuntos de dados apresentados anteriormente. Em conjunto, as sete coleções incluídas integram 907 artistas contemporâneos¹⁹. O quadro seguinte mostra o número de artistas considerados para este estudo, de acordo com os critérios apresentados, presentes em cada coleção:

COLEÇÃO	NÚMERO DE ARTISTAS
MNAC	20
Fundação EDP	251
Fundação de Serralves	269
CAM – Fundação Calouste Gulbenkian	285
Museu Coleção Berardo	180
Coleção António Cachola	128
Caixa Geral de Depósitos - Culturgest	262

Quadro 1.4. Distribuição do número de artistas por coleções de arte contemporânea em Portugal (2018)

¹⁹ O número apresentado para o total dos artistas no conjunto das sete coleções conta cada artista apenas uma vez. Artistas que estejam representados em mais do que uma coleção são apenas considerados uma vez quando se analisa o conjunto total, de forma a permitir uma visão não enviesada do conjunto total dos artistas. Por este motivo, o número dos artistas no conjunto das coleções não corresponde à soma dos números apresentados para cada coleção separadamente.

1.1.4. Exposições

A nível nacional, a seleção das exposições foi feita com base na seleção de coleções de arte contemporânea que foram incluídas no estudo. Desta forma, foram selecionadas as sete instituições ligadas a estas coleções, sendo estas: o MNAC, a Fundação de Serralves, o MAAT, a Culturgest, o CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, o Museu Coleção Berardo e o MACE. A nível internacional, selecionei cinco museus de arte contemporânea, tendo incluído apenas os polos que estão localizados nos EUA, no Reino Unido e em França (os três países apontados no relatório do Artprice de 2017 como os principais centros de arte contemporânea no mundo da arte ocidental). As instituições selecionadas foram: o Centre Pompidou, o Museum of Modern Art (MoMA), o Palais de Tokyo, a Tate e o Solomon R. Guggenheim Museum.

Para todas as instituições incluídas foi contabilizado o número total de exposições que tiveram início em 2017. De entre essas, foram incluídas as exposições de artistas individuais, tendo a análise sido feita com base no sexo dos artistas e na sua data de nascimento – foram incluídos todos os artistas nascidos a partir de 1945. Desta forma, foram selecionadas para análise neste estudo um total de 72 exposições individuais - 32 exposições nacionais e 40 internacionais.

1.2. Dados qualitativos: entrevistas

A vertente qualitativa consiste na análise ao conteúdo das entrevistas feitas no âmbito deste estudo. Foram realizadas sete entrevistas a sete pessoas com diferentes papéis no mundo da arte português. Foram entrevistados Andrea Baginski, James Steele e Miguel Nabinho, três diretores de galerias de arte contemporânea portuguesas; Susana Mendes Silva, uma artista portuguesa em atividade desde a década de 1990; Inês Grosso, curadora no MAAT; Pedro Lapa, curador, investigador e professor de arte contemporânea; Márcia Oliveira, investigadora na Universidade do Minho. Cada guião de entrevista foi adaptado ao papel e percurso profissional de cada agente no mundo da arte português²⁰. Apesar disso, foram abordadas temáticas comuns em todas as entrevistas, como forma de obter diferentes perspetivas sobre os mesmos temas. As perguntas foram feitas focando-se não só nas perspetivas profissionais dos entrevistados, mas também nas

²⁰ Ver Anexo A. Guiões de entrevista

suas opiniões e experiências pessoais. Foram por isso feitas perguntas sobre a posição das mulheres artistas no mundo da arte em Portugal, qual a opinião sobre o seu desenvolvimento ao longo dos últimos anos, sobre a perspectiva do mundo da arte relativamente ao sucesso de algumas artistas em particular. Das sete entrevistas realizadas, três foram feitas presencialmente, gravadas e posteriormente transcritas. Estas tiveram durações muito distintas, tendo uma durado cerca de 11 minutos, outra cerca de 20 minutos e a terceira cerca de 45 minutos. Para as restantes quatro entrevistas, por ter sido impossível terem lugar presencialmente, foram enviados os guiões aos entrevistados, que posteriormente enviaram as respostas: três por escrito e a quarta numa gravação áudio, que foi posteriormente transcrita. As entrevistas foram depois analisadas, e as opiniões dos agentes entrevistados enquadrados com os resultados da análise aos dados quantitativos e com a teoria apresentada na primeira parte deste trabalho.

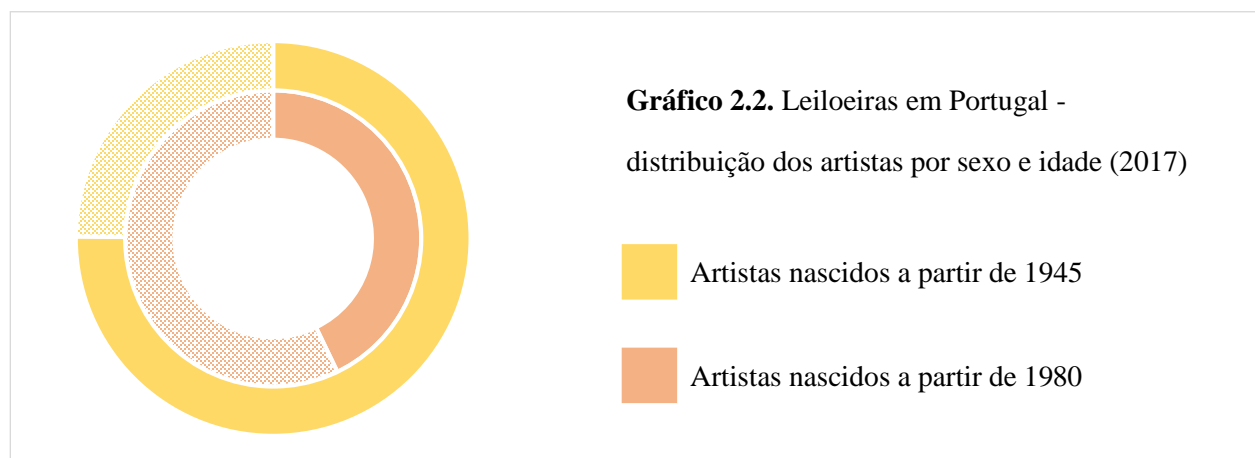
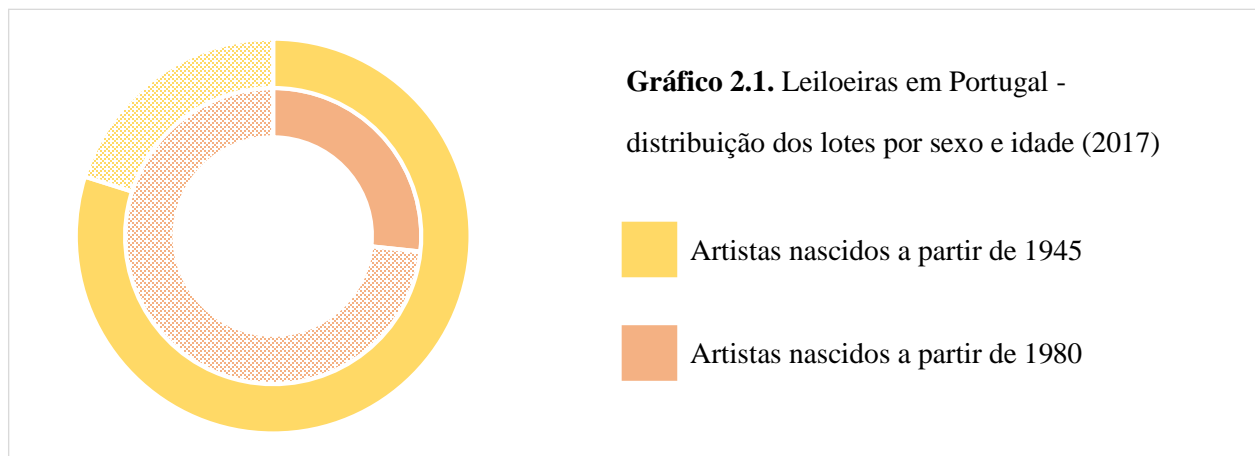
2. ANÁLISE GLOBAL DOS DADOS QUANTITATIVOS

2.1. Leiloeiras

2.1.1. Leiloeiras em Portugal

A análise dos dados das leiloeiras foi, como já foi referido anteriormente, separada em duas vertentes: por lotes e por artistas. A primeira consistiu na análise conjunta dos lotes de todos os leilões analisados e na contabilização dos lotes de artistas homens e mulheres. Para as leiloeiras portuguesas esta análise incluiu 735 lotes de artistas contemporâneos, dos quais 587 eram obras de artistas homens e 148 eram obras de artistas mulheres – ou seja, no total dos lotes de artistas contemporâneos apresentados em 2017, apenas 20% eram de artistas mulheres. O número de lotes regista uma redução considerável quando se incluem apenas artistas nascidos a partir de 1980 – no total, foram apenas registados 15 lotes. Com a geração mais nova, as mulheres passam a constituir a maioria – 11 mulheres e 4 homens (Gráfico 2.1.).

A segunda vertente de análise recaiu sobre os artistas. Após a compilação dos lotes de todos os leilões, foi contabilizado o número de artistas que tiveram obras em leilão em 2017. No caso das leiloeiras portuguesas, num total de 310 artistas, 25% (77 artistas) eram mulheres. Este valor sobe para 57% quando se incluem apenas os artistas mais jovens, seguindo a tendência verificada na análise por lotes: apenas 7 artistas em leilão nasceram após 1980, e destes, 4 eram mulheres (Gráfico 2.2.)²¹.

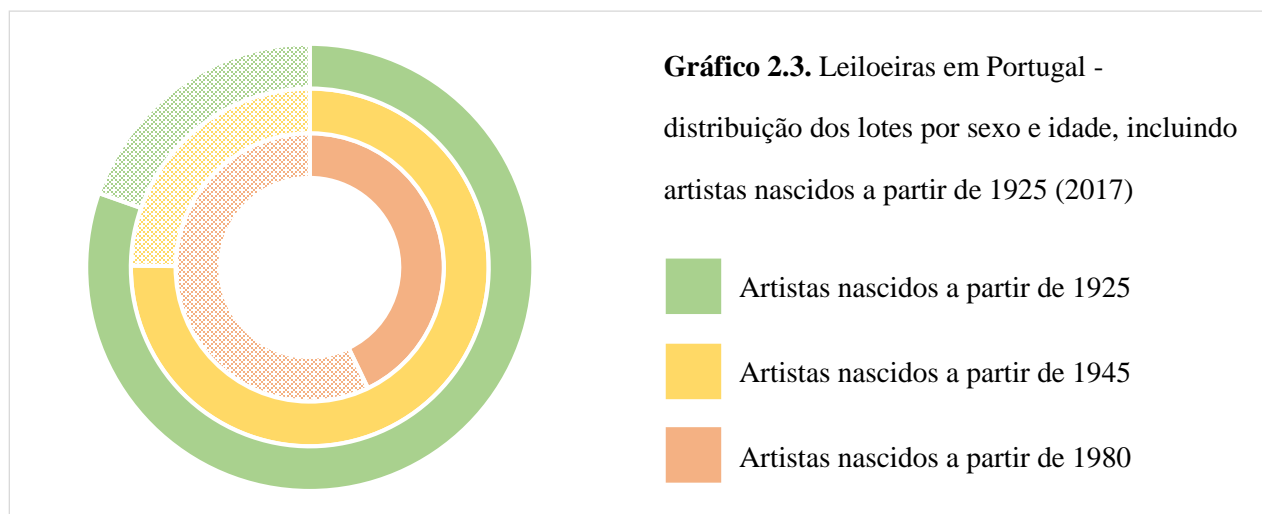


O aumento da importância das mulheres verifica-se também na análise do volume de vendas por artista – o volume de vendas de artistas mulheres sobe de 13% para 75% quando se retira os artistas nascidos entre 1945 e 1980, incluindo apenas as gerações mais jovens. No entanto, devido

²¹ Nos gráficos circulares apresentados, cada círculo corresponde a uma divisão por data de nascimento. Cada círculo está depois dividido em duas secções, sendo os homens representados pela secção em cor sólida e as mulheres representadas pela secção em cor com padrão. Isto aplica-se a todos os gráficos circulares apresentados neste trabalho.

ao número reduzido de lotes de artistas mais jovens, estes valores são menos significativos. O volume de vendas total dos artistas nascidos a partir de 1980 foi apenas de 3 150 € (sendo que este totalizou 1 221 810 € para os artistas contemporâneos), fazendo com que a diferença entre homens e mulheres seja menos significativa.

De salientar, no entanto, são as alterações nos números de artistas de cada sexo e no volume de vendas total quando se incluem artistas nascidos a partir de 1925. Ao incluir as gerações anteriores, o número de artistas que apareceram em leilão em 2017 sobe para 510 – 410 homens e 100 mulheres – dos quais 20% são mulheres. Este valor é inferior à percentagem de artistas mulheres no total de artistas nascidos a partir de 1945 em 5 pontos percentuais. Esta tendência para a paridade observada nos valores apresentados, que se regista à medida que excluímos sucessivamente os artistas de gerações mais velhas, pode ser observada no gráfico 2.3.



No entanto, quando incluímos os artistas mais velhos na análise ao volume de vendas, esta tendência de aumento da importância das artistas mulheres não se verifica. Na realidade, o volume de vendas total das mulheres sofre uma descida de 6 pontos percentuais, passando de 19% para 13% quando passamos de artistas nascidos a partir de 1925 para apenas artistas contemporâneos. A redução na proporção das mulheres artistas da geração para velha para as artistas contemporâneas, nascidas após 1945, é também visível analisando o 1% superior dos artistas de acordo com o seu

volume de vendas²². Incluindo todos os artistas nascidos a partir de 1925, o grupo que representa o 1% superior é constituído por cinco artistas: Júlio Pomar (417 940 €), Manuel Cargaleiro (165 670 €), Paula Rego (162 260 €), Miquel Barceló (140 000 €), e Menez (139 200 €). Em conjunto, estes artistas alcançaram um volume de vendas no valor de 1 025 070 €, representando cerca de 34% de volume de vendas total em leilões nacionais em 2017. As duas mulheres, Paula Rego (nascida em 1935) e Menez (nascida em 1926), totalizaram 301 460 €, o que representa cerca de 30% do volume de vendas dos cinco artistas mencionados, e cerca de 10% do total. Ao incluirmos apenas os artistas nascidos a partir de 1945, o 1% superior dos artistas passa a ser constituído por apenas 3 nomes: Miquel Barceló (140 000 €); José Pedro Croft (91 150 €); Katharina Groosse (71 500 €). Estes três artistas representam agora cerca de 25% do volume de vendas total, e o peso da única mulher do grupo no volume de vendas conjunto desce para 24% - uma descida de 6 pontos percentuais da situação anterior – e para 6% do total de todos os artistas contemporâneos.

A perda de importância das mulheres está em linha com o que nos indica o “paradoxo português”, de acordo com o qual os artistas portugueses com maior reconhecimento internacional são mulheres. De acordo com Isabel Carlos, os nomes mais conhecidos internacionalmente da arte portuguesa do século XX são mulheres, nomeadamente, Maria Helena Vieira da Silva e Paula Rego (Carlos *in* Rato, 2005b)²³, apesar de as mulheres constituírem uma minoria no mundo da arte. Isso reflete-se nos números apresentados previamente, com o peso das mulheres no volume de vendas a ser mais significativo nas gerações mais velhas, onde se inclui Paula Rego. Estas conseguem rivalizar, a nível de preços, com os seus colegas homens – com exceção, em 2017, de Júlio Pomar, que ultrapassou em mais de 250 000 € a receita totalizada por Manuel Cargaleiro, o segundo artista

²² Ver Anexo C. Quadros – 3. Leiloeiras portuguesas – 1% superior dos artistas nascidos a partir de 1925 (por volume de vendas)

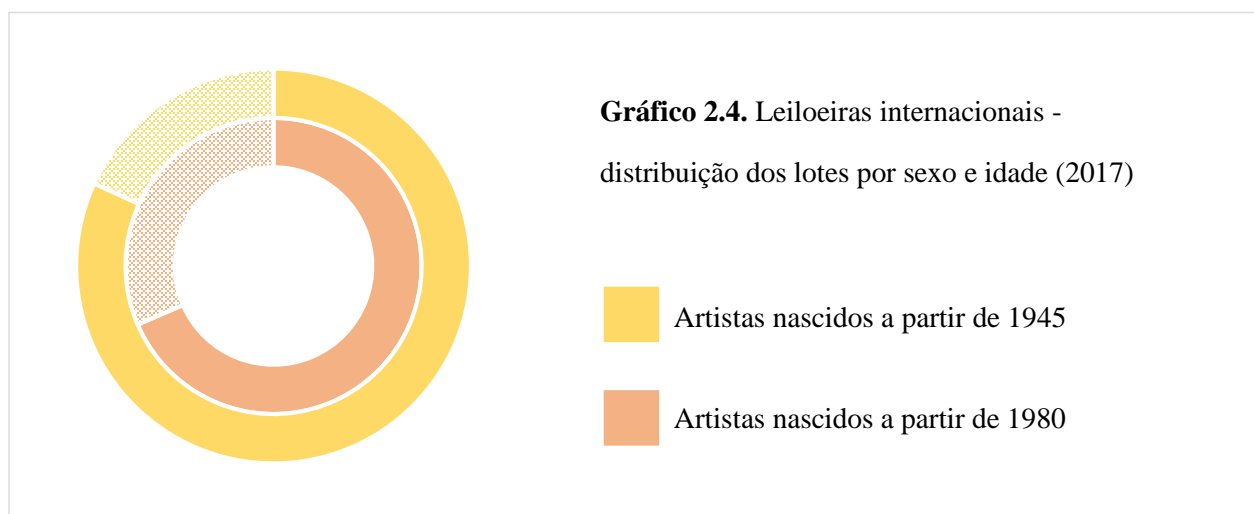
Ver Anexo C. Quadros – 4. Leiloeiras portuguesas – 1% superior dos artistas nascidos a partir de 1945 (por receita)

²³ Também Filipa Lowndes Vicente nos aponta esta situação distinta e paradoxal, onde os alguns dos nomes da arte portuguesa mais conhecidos internacionalmente são mulheres – Josefa de Óbidos, Vieira da Silva e Paula Rego. Salaria que, ao contrário da maioria dos países, onde é necessário proceder a uma “escavação arqueológica” para se encontrarem nomes de mulheres artistas, em Portugal os nomes destas artistas surgem quase imediatamente, estando entre os mais reconhecidos na arte portuguesa. (Vicente, 2012: 223-224)

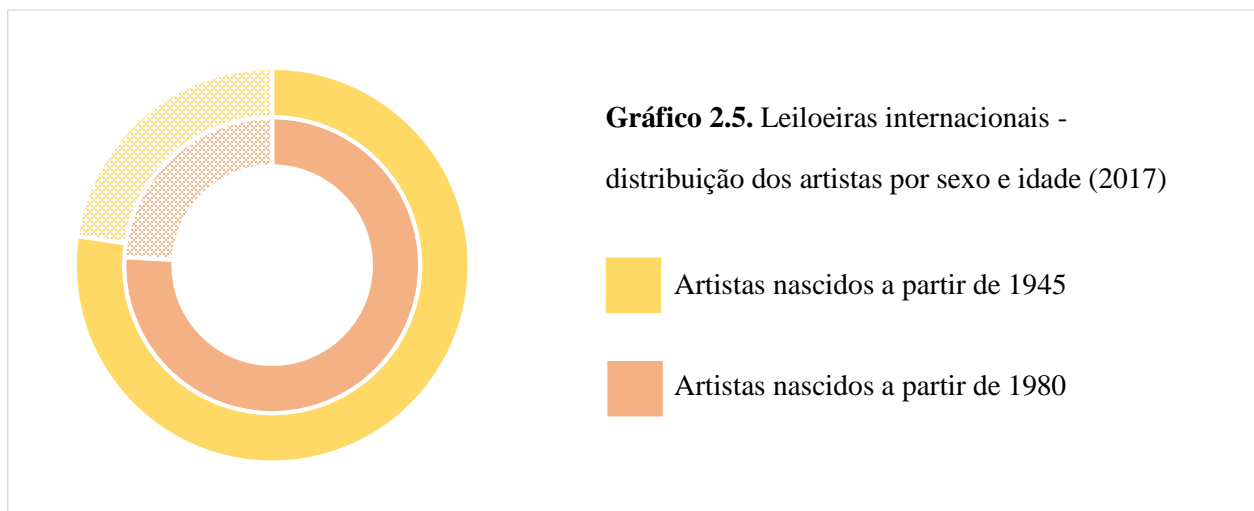
com o volume de vendas mais alto –, o que não se verifica quando incluímos apenas os artistas contemporâneos. Também podemos observar este fenómeno analisando os dez artistas com volumes de vendas mais altos. Ao incluímos apenas artistas contemporâneos (nascidos a partir de 1945), existe apenas uma mulher, que aparece em terceiro lugar, e nove homens. No entanto, quando incluímos as gerações mais velhas, a lista dos 10 artistas com maior volume de vendas passa a incluir três mulheres – Paula Rego, Menez e Katharina Groosse - em terceiro, quinto e oitavo lugar.²⁴

2.1.2. Leiloeiras internacionais

Na análise às leiloeiras internacionais foram recolhidos os dados referentes a 1 445 lotes de obras de artistas contemporâneos leiloadas em 2017. Destes, apenas 262 correspondiam a obras de artistas mulheres, ou seja, 18% do total dos lotes. Este valor sobe para 32% quando incluímos apenas artistas mais jovens, sendo que 17 lotes, num total de 54, eram de artistas mulheres. A análise por artistas regista também um crescimento da proporção das mulheres na geração mais jovem. Ao contrário do que se verifica na análise por lotes, este crescimento é praticamente irrisório – de 23% de artistas mulheres no total dos artistas contemporâneos (96 mulheres entre 424 artistas), sobe apenas 1 ponto percentual quando incluímos apenas artistas nascidos após 1980 – em 29, apenas 7 são mulheres.



²⁴ Ver Anexo C. Quadros – 5. Leiloeiras portuguesas – Top 10 dos artistas (por volume de vendas)



A proporção de artistas mulheres contemporâneas é ainda mais reduzida quando fazemos a análise pelo volume de vendas dos artistas: no total do volume de vendas alcançado em leilão em 2017, as mulheres representam apenas 7% deste. No entanto, as mulheres passam a representar 74% do volume de vendas total dos artistas nascidos após 1980, sendo superior ao volume de vendas alcançado pelos artistas homens em mais de 3 milhões de euros. Isto deve-se unicamente à artista Njideka Akunyili Crosby, já mencionada no subcapítulo “*Facts and Figures*” da primeira parte deste trabalho. Tendo tido um ano notável em leilão, o volume de vendas desta artista totalizou 5 333 640 € em 2017, superando todos os outros artistas nascidos após 1980. De facto, esta artista representou 69% do volume de vendas total de todos os artistas nascidos após 1980, e 86% do volume de vendas conjunto do 1% superior dos artistas por volume de vendas desta geração²⁵ (os outros dois, ambos homens, foram Oscar Murrillo, com um volume de vendas de 469 675 €, e Alex Israel, com um volume de vendas de 398 675 €).

Apesar da receita notável da artista Njideka Akunyili Crosby, esta ficou aquém do topo dos artistas contemporâneos internacionais. Quando analisamos o 1% superior, por volume de vendas, de todos os artistas nascidos a partir de 1945, estes são todos homens, que alcançaram volumes de vendas em muito superiores aos de Njideka Akunyili Crosby: Jean-Michel Basquiat (245 382 845

²⁵ Ver Anexo C. Quadros – 6. Leiloeiras internacionais – 1% superior dos artistas nascidos a partir de 1980 (por volume de vendas)

€), Peter Doig (41 597 635 €) Mark Grotjahn (32 088 910 €) e Christopher Wool (29 778 600 €)²⁶. Estes artistas, todos nascidos antes de 1980, apresentam volumes de vendas superiores a qualquer dos artistas nascidos nas gerações seguintes, sendo que os cinco representam 51% do volume de vendas total de todos os artistas contemporâneos.

Se, como na análise às leiloeiras nacionais, incluirmos a geração anterior, nascida entre 1925 e 1945, as alterações são pouco significativas, e estão em linha com a realidade nacional no que se refere aos lotes e aos artistas: num total de 2 603 lotes, a proporção de lotes de obras de artistas mulheres é de 15% (3 pontos percentuais abaixo da percentagem de mulheres no total dos lotes de artistas contemporâneos). Quando fazemos a análise por artistas, num total de 700 artistas nascidos a partir de 1925, 19% são mulheres, ou seja, menos 4 pontos percentuais que a proporção de mulheres no total dos artistas contemporâneos. Os valores das leiloeiras internacionais, apesar de ligeiramente inferiores aos das nacionais, seguem a mesma tendência, registando crescimentos quase idênticos a nível de pontos percentuais. A grande diferença nesta análise é a evolução do volume de vendas. Apesar dos valores absolutos serem consideravelmente maiores (o volume de vendas total, quando incluímos as gerações mais velhas, alcançou os 1 467 566 720 €), a proporção do volume de vendas totalizado por artistas mulheres nascidas a partir de 1925 é igual à proporção das artistas contemporâneas: 7% do total. Esta situação é consideravelmente diferente da situação portuguesa, na qual se registou uma descida da proporção do volume de vendas alcançado por mulheres artistas. Esta descida não se verifica ao mesmo nível nas leiloeiras internacionais, pois a nível internacional os artistas com maior reconhecimento continuam a ser principalmente homens. Apesar de existirem artistas mulheres de grande importância, tanto a nível artístico como a nível de mercado, os artistas que dominam o mercado continuam a ser homens. Entre os artistas contemporâneos, em 2017, o artista com maior destaque foi, como já referi, Jean-Michel Basquiat, que alcançou um volume de vendas superior a 200 milhões de euros. Se, como na análise às leiloeiras nacionais, nos focarmos nos dez artistas com volume de vendas mais altos, são apenas homens, tanto para artistas nascidos a partir de 1925 como a partir de 1945. A primeira artista

²⁶ Ver Anexo C. Quadros – 7. Leiloeiras internacionais – 1% superior dos artistas nascidos a partir de 1945 (por volume de vendas)

contemporânea aparece apenas em 15º, com Cecily Brown a alcançar um volume de vendas 9 124 495 €, seguida de Marlene Dumas em 17º lugar, com 6 766 355 €. Quando incluímos os artistas mais velhos, a primeira mulher aparece em 14º - Joan Mitchell, com um volume de vendas no valor de 17 648 168 € -, seguida de Yayoi Kusama em 20º lugar, com um volume de vendas de 15 214 390 €. Só aparecem artistas mulheres no top 10 dos artistas quando consideramos apenas artistas nascidos a partir de 1980, com Njideka Akunyili Crosby em primeiro lugar, seguida de Shara Hughes e Tauba Auerbach em 6º e 7º lugares, respetivamente²⁷.

2.2. Galerias de arte contemporânea

A nível nacional, foram incluídas neste estudo 20 galerias de arte contemporânea, distribuídas pelo país. No total, estas galerias representam 307 artistas contemporâneos - 203 homens e 104 mulheres. Ou seja, se considerarmos todos os artistas representados por estas galerias, nascidos a partir de 1945, cerca de um terço (34%) são mulheres. Este valor torna-se mais equilibrado quando consideramos apenas artistas nascidos a partir de 1980 – num total de 72 artistas, 42 são homens e 30 são mulheres, correspondendo a 58% e 42%, respetivamente.

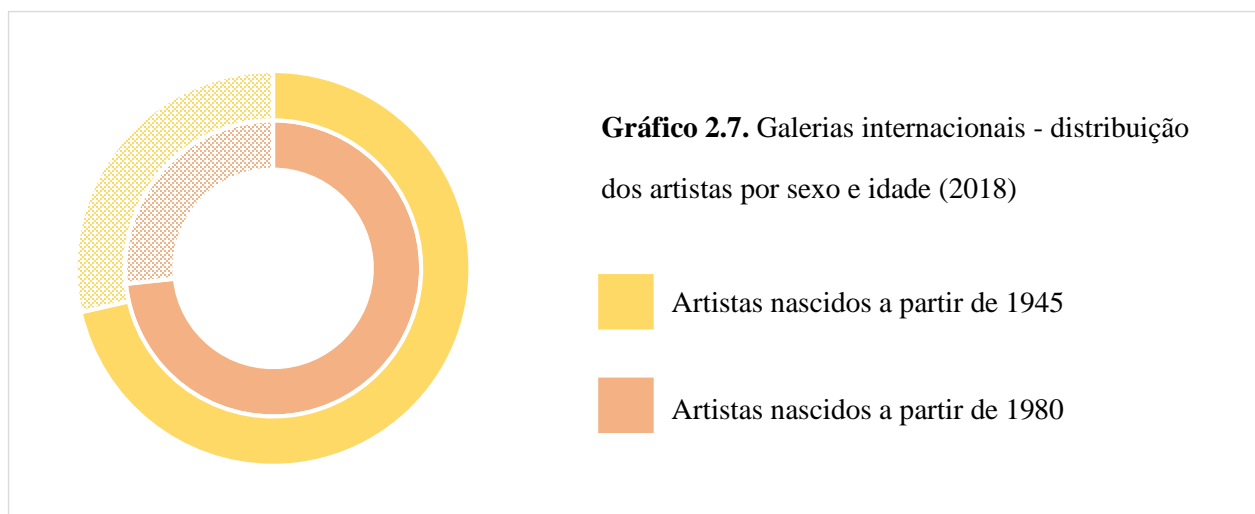
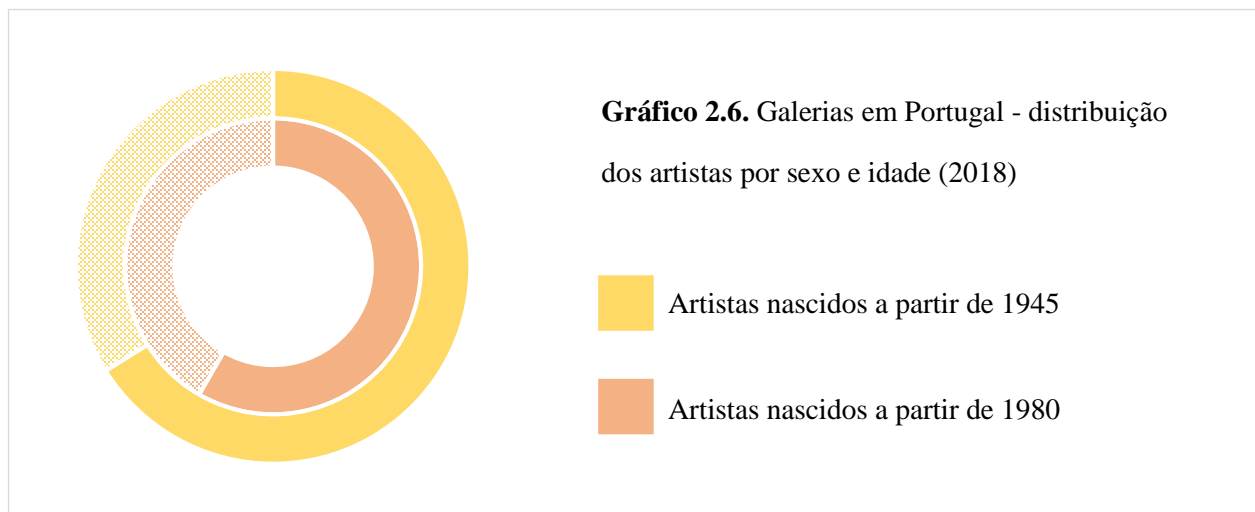
Esta tendência não se verifica nas galerias internacionais. No total, as dez galerias seleccionadas representam 371 artistas contemporâneos, dos quais 265 são homens e 106 são mulheres. Ou seja, a nível internacional, a percentagem de artistas mulheres no total dos artistas representados pelas galerias incluídas fica nos 29% - inferior à percentagem nas galerias nacionais por 5 pontos percentuais. Este valor desce 2 pontos percentuais quando se incluem apenas as gerações mais novas, ou seja, artistas nascidos a partir de 1980. Nesta amostra, as mulheres passam a representar 27% do total dos artistas representados – de um total de 30 artistas, apenas 8 são mulheres.

Nos gráficos 2.6. e 2.7. é possível observar estas tendências contraditórias²⁸. Estes, que representam a distribuição percentual por sexo e idade dos artistas contemporâneos representados

²⁷ Ver Anexo C. Quadros – 8. Leiloeiras internacionais – Top 10 dos artistas (por volume de vendas)

²⁸ Tendo em conta as tendências já apresentadas, ao considerarmos apenas a geração nascida a partir de 1980, o expectável seria registar-se um aumento na percentagem de mulheres artistas representadas pelas galerias.

em galerias nacionais (gráfico 2.6.) e internacionais (gráfico 2.7.), demonstram que incluir apenas artistas nascidos a partir de 1980 (que corresponde ao círculo interior, em ambos os gráficos) leva a um aumento da proporção de mulheres no caso nacional e a uma redução no caso internacional.

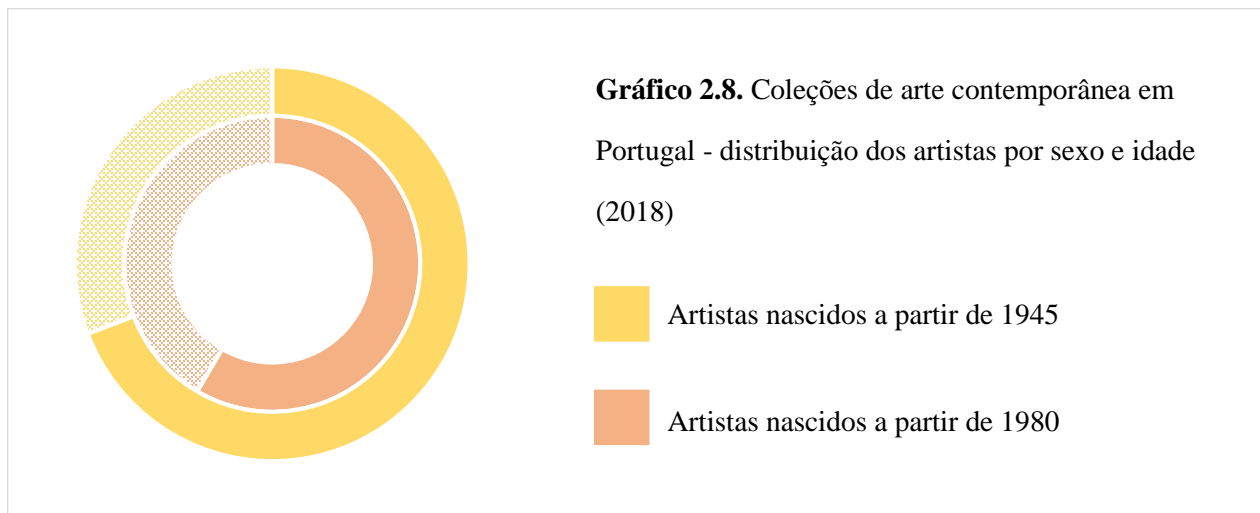


2.3. Coleções de arte contemporânea

Para este estudo foram analisadas sete coleções de arte contemporânea portuguesas, já mencionadas anteriormente na descrição da metodologia usada. As sete coleções são bastante diferentes, apesar de todas partilharem o objetivo de serem representativas do panorama da arte contemporânea. No entanto, enquanto algumas se focam quase exclusivamente na arte portuguesa, como é o caso da coleção do MNAC ou da coleção da Fundação EDP, outras abrangem um espectro de artistas mais internacional, como a coleção do Museu Coleção Berardo ou da Fundação de

Serralves. Existem também variações no que toca ao período temporal no qual cada coleção se foca. A coleção António Cachola, por exemplo, foca-se exclusivamente em artistas mais jovens - o artista mais velho (incluído neste estudo) da coleção nasceu em 1947. As coleções do Museu Coleção Berardo ou do MNAC, por outro lado, incluem artistas nascidos a partir da segunda metade do século XIX, visto o seu foco temporal não se limitar apenas à arte contemporânea. Estas questões pesam não só no número final de artistas de cada coleção incluídos neste estudo, mas também na paridade de género que estas apresentam.

No conjunto das coleções incluídas, encontram-se representados 907 artistas contemporâneos, ou seja, artistas nascidos a partir de 1945. Destes, 628 são homens e 279 são mulheres – as mulheres representam 31% do total dos artistas. Estes valores tornam-se muito mais equilibrados quando incluimos apenas artistas mais jovens, nascidos a partir de 1980. A percentagem de artistas mulheres regista um aumento de 11 pontos percentuais, passando estas a representar 42% do total.

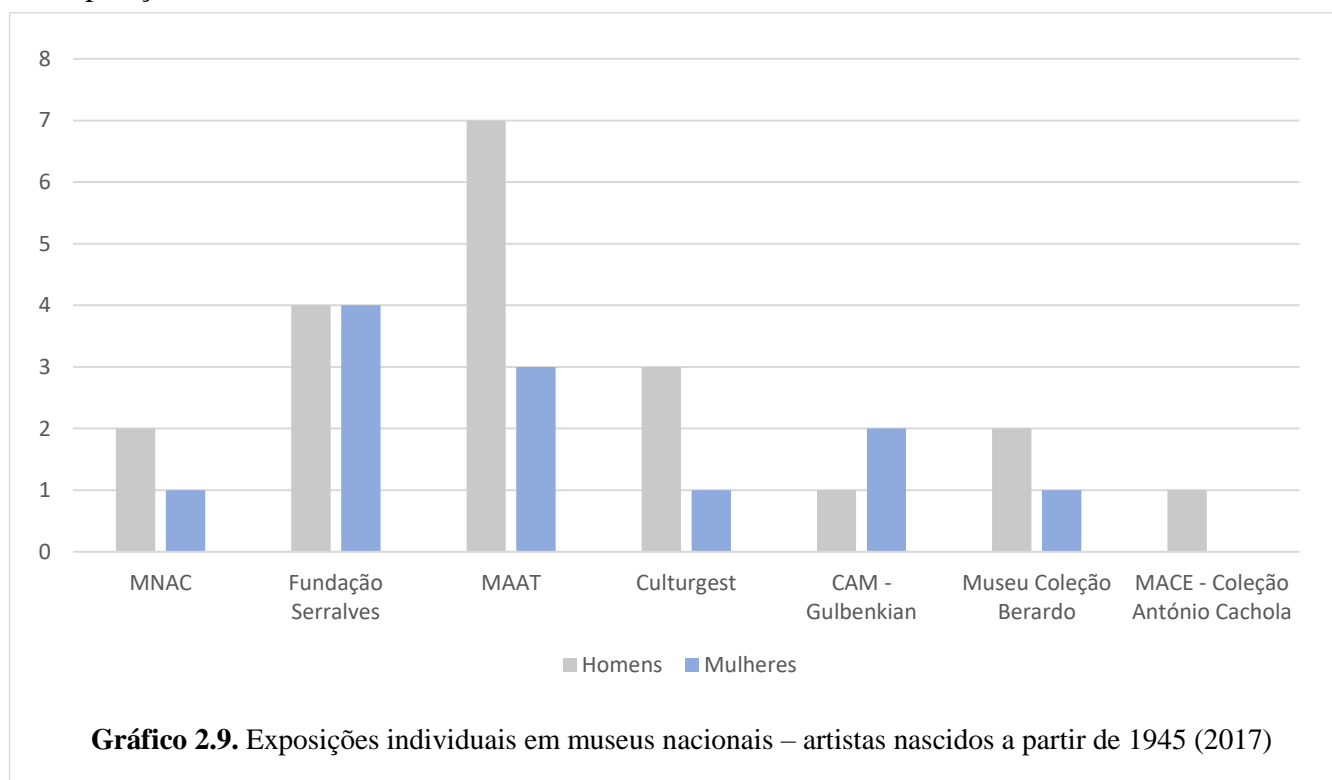


Analisando cada coleção separadamente, nenhuma ultrapassa os 35% de mulheres no total dos artistas contemporâneos. De facto, apenas as coleções da Fundação EDP, da Caixa Geral de Depósitos e a coleção António Cachola ultrapassam os 30% de artistas contemporâneos mulheres, com esta última a apresentar a percentagem mais alta: 34%. Quando incluimos apenas os artistas mais jovens, o número de artistas reduz-se consideravelmente em quase todas as coleções, e em mais do que uma deixam de aparecer quaisquer mulheres. Isto ocorre nas coleções do MNAC, da

CGD e do Museu Coleção Berardo, que em conjunto têm apenas 4 artistas nascidos após 1980 - todos homens. No entanto, as coleções da Fundação EDP e António Cachola apresentam percentagens muito mais elevadas de artistas mulheres nascidas após 1980, apresentando percentagens mais equilibradas: 43% e 45%, respetivamente. A coleção da Fundação de Serralves é a única que apresenta uma paridade de 50/50 com os artistas mais jovens – com 8 artistas nascidos a partir de 1980, 4 são homens e 4 são mulheres.

2.4. Exposições

Tanto nas instituições nacionais como internacionais, em 2017, mais de metade das exposições individuais foram de artistas homens. Em Portugal, as exposições individuais de artistas mulheres corresponderam a 37,5% - num total de 32 exposições, 12 foram de artistas mulheres. O Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian foi o único museu nacional que teve mais exposições de artistas mulheres do que homens durante o ano passado – num total de 3 exposições individuais, 2 foram de mulheres e apenas 1 foi de um artista homem. A Fundação de Serralves foi a única instituição que teve o mesmo número de artistas homens e mulheres com exposições individuais em 2017.



No caso do MNAC e do Museu Coleção Berardo, as exposições individuais por artistas mulheres representaram cerca de um terço do total (33% em ambos os casos). O MAAT também esteve próximo destes valores, apresentando 3 exposições de artistas mulheres num total de 10 exposições individuais. A Culturgest foi a instituição com menos exposições de artistas mulheres em 2017 – com exceção do MACE, que apenas teve uma exposição no ano em questão, do artista Rui Serra – com apenas 1 exposição de uma mulher num total de 3 exposições individuais.

Quando incluímos apenas artistas mais jovens, o cenário global melhora. Em 2017, realizaram-se 7 exposições de artistas nascidos a partir de 1980. – 4 na Fundação de Serralves, 1 na Culturgest, 1 no Centro de Arte Moderna da Gulbenkian e 1 no Museu Coleção Berardo. De entre estes, o destaque vai para a Fundação de Serralves, que teve duas exposições de homens e duas de mulheres.²⁹

A nível internacional, o cenário foi muito mais igualitário. Globalmente, realizaram-se 40 exposições individuais de artistas contemporâneos nas instituições selecionadas, sendo que 21 foram de artistas homens e 19 de artistas mulheres – correspondendo a 52,5% e 47,5%, respetivamente. O Palais de Tokyo, em Paris, o MoMA e o Solomon R. Guggenheim Museum, em Nova Iorque, foram os museus que apresentaram um maior equilíbrio, sendo que o MoMA inverteu a tendência esperada, apresentando mais exposições de mulheres do que de homens – num total de 11 exposições, 6 foram de artistas mulheres. Também a Tate apresentou um número superior de exposições de mulheres artistas, representando 63% do total das exposições individuais de 2017.

²⁹ Ver Anexo C. Quadros – 9. Exposições individuais em instituições nacionais (2017) – por data de nascimento dos artistas

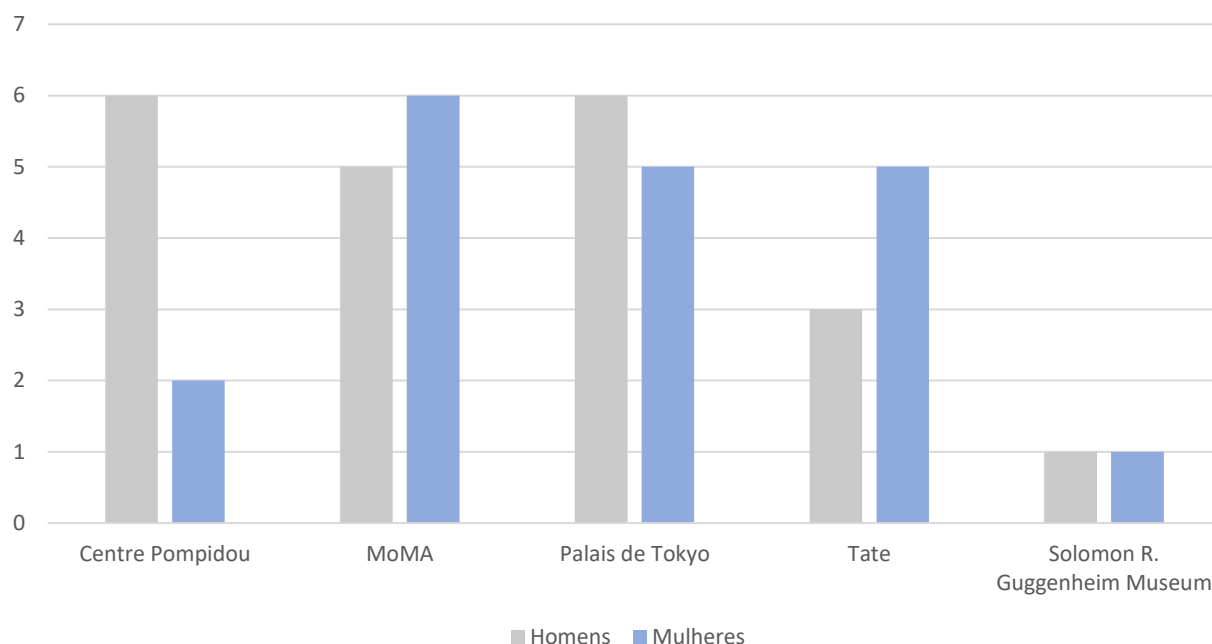


Gráfico 2.10. Exposições individuais em museus internacionais – artistas nascidos a partir de 1945 (2017)

Tal como no caso nacional, regista-se uma melhoria no equilíbrio da representação de artistas homens e mulheres em exposições nas instituições internacionais quando incluímos apenas artistas mais jovens. De facto, a nível internacional, regista-se uma distribuição igualitária - num total de 10 exposições de artistas nascidos após 1980, 5 foram de homens e 5 de mulheres.³⁰

3. OPINIÕES E PERSPETIVAS: ANÁLISE ÀS ENTREVISTAS

A vertente qualitativa deste estudo consiste principalmente, como foi referido na descrição da metodologia, na análise ao conteúdo das entrevistas realizadas no âmbito do mesmo. A seleção das pessoas a entrevistar foi feita no sentido de apresentar várias perspetivas, tendo em consideração os diferentes percursos e atividades profissionais de cada agente entrevistado. As respostas foram posteriormente analisadas, sendo que este capítulo se destina a apresentar as principais conclusões e opiniões expressas nas mesmas.

³⁰ Ver Anexo C. Quadros – 10. Exposições individuais em instituições internacionais (2017) – por data de nascimento dos artistas

De uma forma geral, todos os guiões incluíam uma pergunta sobre se o entrevistado achava que as mulheres que fossem ou quisessem ser artistas em Portugal se encontravam numa posição de desvantagem por serem mulheres. Também foi pedido aos entrevistados que dessem a sua opinião sobre quais os motivos para a existência atual de discriminação com base no sexo dos artistas, bem como se achavam que a situação estava a melhorar, entre outras perguntas específicas ao papel de cada interveniente entrevistado.

Pedro Lapa, curador, investigador e professor de arte contemporânea na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL) considera que houve, nas últimas décadas, uma alteração significativa destas situações, e que as mulheres deixaram de ser alvo de exclusões explícitas, ou implícitas, com base no sexo. No entanto, salienta que a discriminação das mulheres no mundo da arte era uma realidade, e que estas questões não estão isoladas dos enquadramentos culturais, sociais e políticos onde se inserem. Os processos de alteração e consciencialização que têm vindo a ter lugar na sociedade, e no mundo da arte, são mais lentos, o que pode levar a que ainda existam manifestações menos explícitas de discriminação. Pedro Lapa considera ainda que os processos de exclusão existentes são fruto não de questões ligadas ao sexo dos artistas, mas sim à pertença, ou não, a certos grupos de influência existentes no mundo da arte. Focando-se no exemplo de Júlia Ventura, artista portuguesa nascida em 1952, Pedro Lapa desenvolve a questão do poder de influência de certos grupos, e de como os mesmos contribuem para o sucesso artístico de um artista, independentemente do seu sexo. Pedro Lapa considera que o desconhecimento do trabalho de Júlia Ventura, que desenvolveu a sua carreira durante muitos anos fora de Portugal, se deve não ao facto de esta ser mulher, mas sim ao facto de ela não ter pertencido a nenhum dos grupos dominantes do mundo da arte em Portugal, deixando-a numa posição de maior fragilidade perante o mundo e mercado de arte. No fim da entrevista, Pedro Lapa salienta o papel da geração de 1960, e de artistas como Paula Rego, Lourdes Castro e Ana Vieira, na alteração do panorama nacional em questões de discriminação de sexo que, não se querendo vincular a uma posição feminista, trouxeram uma transformação à realidade portuguesa.

Uma outra perspetiva é apresentada por Inês Grosso, curadora e responsável pela gestão internacional e de programas no MAAT – Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, em Lisboa.

Falando de acordo com a sua experiência profissional como curadora, considera que atualmente ainda é mais difícil navegar o mundo da arte como mulher do que como homem. A resistência, afirma, vem por vezes dos próprios artistas, de equipas e fornecedores externos aos museus (como equipas de montagem ou transporte), mas também das equipas internas dos museus. No entanto, esta resistência não vem apenas dos homens das equipas – afirma que sentiu em várias situações que as mulheres sentem como mais legítimo o poder nos homens, o que dificulta a subida de mulheres a cargos de liderança. Inês Grosso salienta também a importância do papel que as coleções de arte têm na luta contra desigualdades, devido à responsabilidade que estas têm em termos culturais, sociais e educativos, e que, como tal, os colecionadores devem ter atenção a aspetos como a representação de mulheres, servindo de exemplo para o mundo da arte e para a sociedade. Considera ainda que a discriminação tem lugar no dia-a-dia - é aí que as mulheres se deparam com dificuldades, e é no dia-a-dia que se tem de lutar contra a discriminação. No entanto, acha que começa a assistir-se a um equilíbrio, mas salienta que este tem de acontecer com alguma naturalidade.

Susana Mendes Silva, artista portuguesa, também considera que as mulheres continuam a ser alvo de discriminação, começando a entrevista chamando a atenção para a discrepância entre o número de mulheres que entram para os cursos de Belas-Artes e aquelas que conseguem ter visibilidade quando acabam a formação. No entanto, afirma que, como artista, nunca sentiu a necessidade de se aproximar ou afastar do feminismo, afirmando que o seu trabalho como artista e a sua posição ética como pessoa inevitavelmente se cruzam – cruzando as suas posições perante questões, por exemplo, feministas, com o trabalho que desenvolve. Considera que há uns anos o público não entendia a componente de radicalidade e crítica feminista do seu trabalho, mas que esta estava presente, e de uma forma que considera muito natural. Quando questionada sobre se considera que se tem registado melhorias na discriminação das mulheres, Susana Mendes Silva considera que a sociedade tem caminhado no sentido de uma maior igualdade.

Os três galeristas entrevistados – Andrea Baginski, Miguel Nabinho e James Steele – concordam que as mulheres enfrentam maiores dificuldades em encontrar representação, devido a uma cultura que perpetua a discriminação de sexo em Portugal. Andrea Baginski considera que

existe uma “*herança de desigualdade*” de um lobby patriarcal vigente até aos anos 90, o que deixou várias artistas sem acompanhamento nem reconhecimento. Miguel Nabinho considera que já não existe segregação dentro do sistema, mas que as estruturas de poder estão feitas para privilegiar os homens, levando a situações de discriminação. James Steele, por outro lado, acredita que, atualmente, as mulheres ainda precisam de lutar contra a hierarquia conservadora e dominada por homens que controla o mundo da arte, e que a maior dificuldade em encontrar representação se prende com isso. Acrescenta ainda que é necessário questionar os motivos pelos quais os diferentes agentes do mundo da arte continuam a incluir menos mulheres, de forma a tentar mudar a forma como as decisões são tomadas no futuro – “*By not questioning them, it is the same as not acting*”, afirma James Steele. Quando inquiridos sobre se consideram que existe uma tendência para uma maior igualdade entre sexos no mundo da arte, todos responderam que sim. Andrea Baginski salientou o aparecimento recente de grupos de investigação e práticas curatoriais que desenvolvem projetos ligados a questões feministas e ao ativismo social, criando um novo campo de ação e reconhecimento e oferecendo às mulheres um maior apoio e reconhecimento. James Steele, no entanto, afirma que é importante estar atento e questionar os motivos dos agentes e instituições do mundo da arte, sendo que apenas com esse questionamento constante se irá assistir a uma mudança.

Os galeristas foram também questionados acerca do processo de seleção dos artistas a representar pelas respetivas galerias. Apesar de terem dado respostas bastante diferentes, todas tinham como base do processo de seleção uma relação, de alguma forma, entre o galerista – e o trabalho que este desenvolve na sua galeria – e o artista. Miguel Nabinho, em particular, salientou o papel de agentes como universidades, escolas de arte, diretores de museus e curadores no processo de seleção. Esta seleção, segundo Miguel Nabinho, é feita com base nas perspetivas destes agentes sobre quais são os artistas mais pertinentes que estão a entrar nos circuitos, e que podem ser potencialmente representados pela galeria. Esta resposta de Miguel Nabinho demonstra a forma como o mundo da arte – aqui na forma dos agentes mencionados – influencia os artistas que entram no circuito das galerias. Sendo este, por seu lado, influenciado pelas condicionantes sociais vigentes na sociedade em geral – como a discriminação entre sexos, mas também outro tipo de

desigualdades - acaba por enviesar a seleção de artistas, ao incluir ou excluir os mesmos com base nessas condicionantes.

A entrevista a Márcia Oliveira partiu de um ponto diferente das restantes. Tendo todas as outras entrevistas tido como base o percurso profissional e o papel no mundo da arte português de cada entrevistado, o guião de entrevista de Márcia Oliveira foi feito tendo como principal base a sua tese de doutoramento, intitulada *Arte e feminismo em Portugal no contexto pós-Revolução*, e nas opiniões e conclusões expressas pela autora na mesma. Isto deveu-se ao facto desta dissertação ter sido um trabalho basilar no desenvolvimento deste estudo, constituindo uma importante ferramenta na compreensão da relação entre o feminismo e a arte em Portugal no fim do século XX. Márcia Oliveira considera que a discriminação no mundo da arte em Portugal era “*indesmentível*” no período estudado na sua dissertação, mas que havia uma perceção de que a mesma não existia. Quando inquirida sobre se achava que a representação das mulheres no mundo da arte se tem tornado mais equilibrada, Márcia Oliveira afirmou que se tem assistido a uma grande mudança, principalmente no que toca ao acesso ao ensino artístico e a uma influência crescente do contexto internacional na realidade nacional. A expansão da importância das questões do feminismo e da arte na sociedade levou a que mais instituições as tivessem em consideração nas suas políticas de exposição e aquisição.

Na primeira pergunta feita a Márcia Oliveira - sobre os motivos que a levaram a estudar as questões do feminismo e da arte em Portugal – a autora fala de como um olhar mais atento sobre a obra de Paula Rego a levou a ver a diferença como um conceito essencial no trabalho dessa artista, partindo daí para as questões de diferença sexual. A autora refere a obra de Paula Rego como algo que a levou a perceber que as questões de género e do feminismo na arte são de grande importância, o que, juntamente com a sua experiência pessoal anterior, a levou à conclusão de que as relações entre o feminismo e a arte em Portugal necessitavam de ser estudadas. Márcia Oliveira afirma que sentiu “*de certa forma como missão provar que o feminismo existia sim na arte portuguesa, apesar da inexistência de um movimento feminista organizado neste contexto.*”. A questão da negação do feminismo por parte da sociedade e comunidade artística em Portugal é posteriormente referida e analisada frequentemente no seu trabalho, o que me levou a considerar essa uma questão

importante. Quando inquirida sobre se achava que tem havido, até hoje, uma rejeição em Portugal do rótulo “feminismo” por parte das artistas, Márcia Oliveira refere que este não é exclusivo na realidade nacional, pois “*durante muito tempo foi visto como um sinónimo de arte menor ou de má qualidade*”. No entanto, salienta que em Portugal existia uma perceção de que não existia discriminação contra as mulheres. Na pergunta seguinte, sobre os motivos da discrepância entre os dados estatísticos (de acordo com os quais as mulheres são, ainda hoje, uma minoria) e a perceção das artistas portuguesas sobre a existência de discriminação, a autora salienta, entre outros aspetos (como o facto da maioria das artistas portuguesas pertencerem a uma classe burguesa), que as artistas sentiam a necessidade de se afastar de uma posição política feminista, considerando que isso poderia contribuir para uma maior discriminação.

Por fim, uma pergunta comum a várias entrevistas foi sobre a questão do “paradoxo português”, e se os entrevistados consideravam que o facto de os artistas portugueses com maior reconhecimento a nível internacional serem mulheres criava uma ideia de uma maior presença de mulheres no mundo da arte. As opiniões foram contraditórias: Márcia Oliveira considera que sim, que cria uma perceção de equidade entre homens e mulheres no mundo da arte em Portugal que não existe, levando a que as questões do feminismo e de género na arte portuguesa sejam descartadas como “*falsas questões*”. Por outro lado, Inês Grosso considera que tal não ocorre, afirmando que não só os artistas contemporâneos portugueses mais conhecidos são homens (nomeando Pedro Cabrita Reis e Julião Sarmento), mas que acha que o olhar internacional sobre a arte portuguesa não se preocupa com questões de género e representação. Susana Mendes Silva e Pedro Lapa são menos assertivos nas suas opiniões sobre esta questão. Susana Mendes Silva considera que são exemplos muito particulares, e duvida que Paula Rego e Vieira da Silva tivessem tido o mesmo percurso ou reconhecimento se tivessem ficado em Portugal. Pedro Lapa, por outro lado, nomeia várias artistas portuguesas que considera grandes artistas, entre as quais Paula Rego e Vieira da Silva, mas também Helena Almeida, Lourdes Castro, e mais recentemente, Júlia Ventura, Ângela Ferreira, Filipa César e Leonor Antunes. Salienta que, apesar da excelência demonstrada de algumas destas artistas, algumas não atingiram maior reconhecimento

internacional porque se afastaram propositadamente do circuito artístico (dando como exemplo Lourdes Castro).

CONCLUSÃO

No desenvolvimento deste trabalho pretendeu-se olhar para a realidade do mundo da arte contemporânea em Portugal através de um prisma novo e informado pela teoria que tem dominado as discussões sobre a presença da mulher no mundo da arte durante as últimas décadas. Partindo de uma noção de que a discriminação das mulheres era ainda uma realidade no mundo da arte português, que nasceu de trabalhos e reflexões académicas anteriores, este trabalho pretendeu não só entender as relações entre o feminismo e a arte, como também tentar apresentar uma imagem atualizada do mundo da arte contemporânea em Portugal que permitisse analisar o lugar da mulher neste. A primeira parte deste trabalho permitiu apresentar os contextos histórico, artístico e académico no qual se desenvolveram as questões do feminismo no ocidente e em Portugal, permitindo entender de que forma o feminismo influenciou e foi influenciado pelo panorama e pelos acontecimentos que marcaram a segunda metade do século XX. Este foi um período no qual se assistiu a mudanças sociais profundas, alterando radicalmente o panorama artístico. O aparecimento de novos conceitos de “arte”, de novas noções de quem são os artistas e de que forma podemos e devemos olhar para a arte criaram um novo paradigma no mundo da arte. O advento de novas possibilidades no campo artístico, com novas formas de produção e novas leituras sobre a arte produzida no passado e no presente, pôs o foco de atenção sobre agentes que anteriormente tinham sido relegados para um campo menor ou esquecido. Este foco não só abriu portas para o feminismo, como também existiu graças ao feminismo – foi graças à nova perspetiva criada pelo feminismo que o desenvolvimento do pós-modernismo foi possível, tanto a nível de aceitação de novos meios de produção, como ao nível da aceitação de novas experiências e pontos de vista.

Com a primeira parte deste trabalho pretendi também demonstrar que as narrativas que dominam a história da arte podem e devem ser questionadas, pois estas são desenvolvidas dentro de um contexto social patriarcal que influencia a escolha dos artistas a incluir ou a excluir. Griselda Pollock salientou a importância de questionar o cânone da história da arte, e de fazer releituras desconstrutivas deste, bem como da disciplina que o estabelece. Este aspeto é essencial, pois entender que a instituição do cânone é racial e sexualmente exclusiva permite entender que aquilo

que hoje podemos ver e consumir nas diferentes instituições do mundo da arte é fruto dessa exclusão. Esta não se prende apenas com as escolhas feitas pelas instituições e os agentes, que selecionam quem integra o cânone, mas também com o ambiente social, político e institucionalmente opressivo para mulheres que aspirassem ser artistas, como nos apontou Linda Nochlin no seu artigo “Why Have There Been no Great Women Artists?”. A divisão sexual de trabalho na sociedade, que, como afirma Pierre Bourdieu, atribui às mulheres uma posição subalterna, tornava quase impossível que estas explorassem outras opções profissionais, como ser artistas. As artistas que conseguiram ter sucesso, especialmente até ao início do século XX, tinham como fator comum uma forte ligação a figuras masculinas fortes no panorama artístico da época – Artemisia Gentileschi e Josefa de Óbidos eram ambas filhas de pais artistas, que impulsionaram as suas carreiras artísticas; Mary Cassat e Berthe Morisot eram ambas muito próximas de figuras proeminentes do movimento impressionista em Paris, como Degas e Manet.

Ao termos presentes as condicionantes a que as mulheres artistas foram, e são, sujeitas, bem como a forma como as narrativas que selecionam os artistas e as obras de arte que integram o cânone têm contribuído para a perpetuação de desigualdades, é possível concluir que os homens têm sido amplamente favorecidos no mundo da arte, e que as mulheres têm sido sistematicamente relegadas para um papel secundário e menor neste. O feminismo chamou a atenção para estas discriminações, e nas últimas décadas tem-se assistido a um aumento da consciencialização das instituições e dos agentes do mundo da arte sobre os diferentes tipos de desigualdades existentes, e a uma tentativa de mitigar as mesmas. No entanto, tanto a nível de presença estatística como a nível de reconhecimento, o equilíbrio encontra-se longe – como se conclui nos artigos mencionados durante este trabalho, como por exemplo o artigo de Maura Riley³¹, o relatório do Artprice sobre o mercado leiloeiro de arte contemporânea de 2017³², ou, referente à realidade nacional, o artigo de Mariana Duarte³³.

³¹ “Taking the Measure of Sexism: Facts, Figures and Fixes”, publicado a 26 de maio de 2015

³² “The Contemporary Art Market Report 2017”

³³ “Quão desigual é o mundo da arte?”, publicado a 25 de fevereiro de 2017

A perpetuação das desigualdades entre homens e mulheres é também evidente nos resultados estatísticos deste estudo. Os dados recolhidos sobre a realidade ocidental em 2017/2018 – referentes ao posicionamento das artistas mulheres em leilões, galerias e exposições em instituições localizadas em Londres, Nova Iorque e Paris – mostram que a presença de mulheres na arte contemporânea continua a ser inferior à dos homens. No mercado leiloeiro internacional, as mulheres representam apenas 23% dos artistas contemporâneos que apareceram em leilão em 2017, e apenas 7% do volume de vendas. Também nas galerias continuam a ser uma minoria, representando cerca de um terço dos artistas com representação em galerias internacionais. As percentagens mais equilibradas surgem apenas nas exposições individuais, com as mulheres a representarem 47,5% destas. Este valor mais paritário está certamente relacionado com os aumentos de consciencialização por parte das instituições, que demonstraram esforços no sentido de mostrar mais mulheres artistas durante 2017. O MoMA, que em 2017 teve 6 exposições de artistas mulheres num total de 11 exposições individuais, inaugurou no ano passado a exposição *Making Space: Women Artists and Postwar Abstraction*, onde mostrou obras de mais de 50 artistas mulheres, produzidas entre o fim da Segunda Guerra Mundial e a década de 1960. Esta exposição pretende refletir “*the Museum’s ongoing efforts to improve its representation of women artists*”, e é um exemplo do aumento de consciencialização que se tem registado nas instituições do mundo da arte.

Olhando para o panorama nacional, este não é muito diferente do que se observa a nível internacional, mas tem características únicas que devem ser tidas em consideração. A produção artística e o meio académico da segunda metade do século XX foram marcados por uma transição tardia para a democracia, constringindo o desenvolvimento do feminismo português na arte. A produção artística de artistas mulheres que teve lugar no período do pós-Revolução, como nos apontou Márcia Oliveira (2013), foi marcado por um posicionamento feminista implícito, determinado por um meio artístico conservador e intranseguro. Por outro lado, como foi salientado por Inês Grosso, Miguel Nabinho ou Pedro Lapa durante as entrevistas, existem grandes nomes do panorama artístico português do século XX que são mulheres. Também Filipa Lowndes Vicente nos aponta esse paradoxo, afirmando que em Portugal, ao contrário da maioria dos países, alguns

dos artistas mais reconhecidos, e que fazem inegavelmente parte do cânone da história da arte portuguesa dos séculos XX e XXI, são mulheres – Paula Rego e Vieira da Silva (Vicente, 2012: 224). No entanto, quando olhamos para os dados estatísticos, concluímos que as mulheres continuam a representar a minoria no mundo da arte português: a proporção de mulheres nunca ultrapassa os 35% dos artistas contemporâneos em nenhum dos conjuntos de dados estudados. O paradoxo português surge com a inclusão dos artistas mais velhos nos dados leiloeiros, em que a presença de artistas como Paula Rego fazem aumentar consideravelmente a receita das mulheres, mesmo havendo menos artistas mulheres (algo que não se verifica nas leiloeiras internacionais).

Apesar de ainda se verificar a existência de desigualdade entre homens e mulheres, os dados também mostram que as gerações mais jovens de artistas vivem uma situação de maior equilíbrio. As mulheres nascidas a partir de 1980 já têm, de forma geral, uma presença mais significativa em leilões, nas galerias, nas coleções e nas exposições individuais, tanto a nível nacional como internacional. Este é também um ponto no qual todos os agentes entrevistados concordam – existe uma tendência para uma maior igualdade no mundo da arte português. Salientando uma maior facilidade em integrar artistas jovens no circuito artístico, o número de artistas mulheres jovens que têm tido sucesso na carreira artística, a democratização e expansão do acesso ao ensino artístico, entre outros, todos afirmam que a melhoria da posição das mulheres é notória. No entanto, há que salientar que o percurso das mulheres artistas continua a ser mais desafiante do que o dos homens. Com uma percentagem superior de mulheres nas instituições de ensino artístico, estas continuam a deparar-se com mais obstáculos a uma carreira bem-sucedida, levando a que mais mulheres desistam de se tornar artistas.

Uma das principais conclusões que foi possível retirar deste trabalho é que, inegavelmente, se verifica uma presença cada vez mais igualitária de artistas mulheres no mundo da arte contemporânea. No entanto, ao observar a existência desta tendência para uma igualdade a nível estatístico, impõe-se a questão de qual o significado desta igualdade a nível da qualidade dos artistas e das obras incluídas – tanto de homens artistas como de mulheres artistas. Ao refutar a atribuição do génio (quase) unicamente aos homens, a teoria feminista abriu portas à inclusão de artistas de novos grupos nos circuitos do mundo da arte. Foram aceites novas perspetivas, novos

tipos de arte, tornando o mundo da arte cada vez mais inclusivo. O aumento da consciencialização sobre estas questões, que leva a que os agentes do mundo da arte tenham em consideração a existência de desigualdades, permite o desenvolvimento de mecanismos para lutar contra essas mesmas desigualdades. Isto tem resultado num esforço de inclusão de artistas mulheres (e de outros grupos minoritários) nestes circuitos – tendência observada na componente estatística deste trabalho e suportada pelas opiniões de vários dos entrevistados – nos quais até recentemente seriam ignoradas. No entanto, como foi apontado por Linda Nochlin ou Griselda Pollock, a inclusão de mulheres *token* nas narrativas da história da arte – e por extensão, nos circuitos do mundo da arte – não consiste numa verdadeira solução para o problema. Da mesma forma, a inclusão de artistas mulheres *token* em coleções, exposições e outros circuitos, apesar de contribuir para a projeção das artistas, não deve ser feita de forma inconsciente e apenas por motivos de cariz estatístico. Recai sobre os diversos agentes do mundo da arte a responsabilidade de, de forma consciente e responsável, tornar os seus circuitos mais inclusivos e igualitários, ao ter em consideração a persistência das desigualdades presentes na sociedade. Contudo, a resolução deste problema é complexa e difícil, pois só será alcançada com uma verdadeira mudança de mentalidades e paradigmas sociais.

O desenvolvimento deste trabalho não se deu sem limitações, restringindo também a extensão das suas conclusões. O período temporal de recolha dos dados, referentes apenas ao ano de 2017 (e nalguns casos, ao início de 2018), não permite uma análise sobre a evolução dos mesmos ao longo dos últimos anos, o que ofereceria uma visão mais completa e informativa da presença que a mulher tem tido no mundo da arte. A recolha de dados poderia também ter sido mais abrangente e demonstrativa da realidade dos panoramas artísticos nacional e ocidental, o que teria permitido não só uma melhor comparação entre os mesmos, mas também conclusões mais ricas e completas. Apesar destas, e outras, limitações, considero que este trabalho pode ser um contributo para o estudo da desigualdade entre sexos no mundo da arte português, pois oferece uma visão alargada da realidade nacional informada pela teoria feminista. Uma análise mais profunda às motivações por trás das escolhas das instituições, trabalhando de forma mais articulada com os galeristas, os curadores, os diretores de museus e outros agentes do mundo da arte, permitiria

conclusões mais ricas e completas sobre as causas da perpetuação destas desigualdades em Portugal. Análises futuras ficariam também mais ricas considerando perspetivas interseccionais que tenham em consideração não só as desigualdades entre sexos, mas também questões de raça, classe, orientação sexual e outras. Considero, e espero, que este estudo possa ser uma porta aberta a outros estudos sobre as questões do feminismo e do género na arte em Portugal.

BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Ana Luísa e Ana Gabriela Macedo (orgs.) (2005). *Dicionário da Crítica Feminista*, Porto, Edições Afrontamento.
- BECKER, Howard (2008). *Art Worlds*, Califórnia, University of California Press (Edição original, 1982).
- BLOOM, Harold (2011). *O Cânone Ocidental. Os grandes livros e os escritores essenciais de todos os tempos*, s.l, Círculo de Leitores (Edição original, 1994).
- BOURDIEU, Pierre (2013). *A dominação masculina*, Lisboa (Edição original, 1998).
- BROUDE, Norma e Mary D. Garrard (1994). “Introduction: Feminism and art in the twentieth century”, em Norma Broude e Mary D. Garrard (ed.), *The power of feminist art: the American movement of the 1970's, history and impact*, Harry N. Abrams, Nova Iorque, pp. 10-29.
- BUFFENSTEIN, Alyssa (2016). “‘Gallery Tally’ Exhibit in LA Visualizes Challenges for Female Artists”, data de edição: 8 de março de 2016, consultado a 31 de maio de 2018.
Disponível em: <https://news.artnet.com/exhibitions/gallery-tally-misogyny-art-world-los-angeles-contemporary-exhibitions-micol-hebron-443024>
- CARROLL, Noël (ed.) (2000). *Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin.
- CHADWICK, Whitney (2015). *Women, art and society*, Londres (5ª edição) (Edição original, 1990).
- CHICÓ, Sílvia (1977). Introdução do catálogo de exposição, *Artistas Portuguesas*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes.
- CHICÓ, Sílvia (1999). “Anos 70. Antes e após o 25 de Abril de 1974”, em Fernando Pernes (coord.), *Panorama Arte Portuguesa no Século XX*, Fundação de Serralves, Porto, pp. 255-279.
- COHEN, Alina (2018). “How Miriam Schapiro’s Feminist Work Transcended the Line between Art and Craft”, data de edição: 29 de março de 2018, consultado a 26 de maio de 2018.

Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-miriam-schapiros-feminist-work-transcended-art-craft>

COTTINGHAM, Laura (1994). “The feminist continuum: art after 1970”, em Norma Broude e Mary D. Garrard (ed.), *“The power of feminist art: the American movement of the 1970’s, history and impact”*, Harry N. Abrams, Nova Iorque, pp. 276-287.

CRAWFORD, Stephanie (2016). “A re(re)(re)-telling of the narrative of Womanhouse, or in the beginning there was a woman with a hammer”, data de edição: 16 de fevereiro de 2016, consultado a 27 de Fevereiro de 2018.

Disponível em: <http://www.womanhouse.net/related-content/2016/2/16/a-re-re-retelling-of-the-narrative-of-womanhouse-or-in-the-beginning-there-was-a-woman-with-a-hammer>

DANTO, Arthur (1964). “The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, vol. 61, n. 19, pp. 571-584.

DAVIES, Penelope J. E. *et.al* (2010). *A Nova História da Arte de Janson. A tradição ocidental*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (9ª edição).

DICKIE, George (1997). *The Art Circle. A theory of art*, Illinois, Chicago Spectrum Press.

DICKIE, George (2000), “The Institutional Theory of Art”, em Noël Carroll (ed.), *Theories of Art Today*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press.

DUARTE, Mariana (2017). “Quão desigual é o mundo da arte?”, data de edição: 25 de fevereiro de 2017, consultado a 16 de maio de 2017.

Disponível em <https://www.publico.pt/2017/02/25/culturaipsilon/noticia/quao-desigual-e-o-mundo-da-arte-1762646>

FERREE, Myra Marx e Lisa Wade (2015). *Gender: Ideas, Interactions, Institutions*, W. W. Norton & Co, s.l.

HEINICH, Nathalie (2014). *Le paradigme de l’art contemporain. Structures d’une révolution artistique*”, Éditions Gallimard, s.l.

HORNE, Victoria e Lara Perry (2017a). Introdução em Victoria Horne e Lara Perry (ed.), *Feminism and art history now. Radical critiques of theory and practice*, Nova Iorque, I. B. Tauris & Co, pp. 1-23.

- HORNE, Victoria e Amy Tobin (2017b). “An Unfinished Revolution in Art Historiography, or How to Write a Feminist Art History”, em Victoria Horne e Lara Perry (ed.), *Feminism and art history now. Radical critiques of theory and practice*, Nove Iorque, I. B. Tauris & Co, pp. 31-40.
- HUMM, Maggie (1999). *The Dictionary of Feminist Theory*, Inglaterra, Prentice Hall (1ª edição. 1989).
- LECHTE, John (1995). *Fifty key contemporary thinkers. From structuralism to postmodernity*, Nova Iorque, Routledge (1ª edição, 1994).
- LIPPARD, Lucy (1980). “Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s”, *Art Journal*, vo. 40, nº 1/2, pp. 362-365.
- MELO, Alexandre (2012). *Sistema da Arte Contemporânea*, Lisboa, Sistema Solar.
- NOCHLIN, Linda (1971). “Why Have There Been No Great Women Artists?”, em Hilary Robinson (ed.) (2015). *Feminism-Art-Theory. An Anthology 1968-2014*, Reino Unido, John Wiley & Sons (2ª edição), pp. 134-149.
- NOCHLIN, Linda (1999). *Representing Women*, Londres, Thames and Hudson.
- NOCHLIN, Linda (2006). “«Why Have There Been No Great Women Artists? » Thirty Years After”, em Carol Armstrong e Catherine de Zegher (ed.), *Women Artists at the Millenium*, Cambridge. MIT Press Books, pp. 21-32.
- NOCHLIN, Linda e Maura Reilly (2007). Prefácio do catálogo em Maura Reilly e Linda Nochlin (ed.), *Global Feminisms. New directions in contemporary art*, Brooklyn, Brooklyn Museum, pp. 11-13.
- OLIVEIRA, Márcia (2013). *Arte e feminismo em Portugal no contexto pós-Revolução*, Dissertação de Doutoramento em Ciências da Literatura, na especialidade de Literatura Comparada, Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho.
- PILCHER, Jane e Imelda Whelehan (2017). *Key Concepts in Gender Studies*, s.l, Sage (1º edição, 2007).
- PIMENTEL, Irene Flunser (2007). “O Estado Novo, as mulheres e o feminismo”, em Lígia Amâncio, Manuela Tavares, Teresa Joaquim e Teresa Sousa de Almeida (orgs.), *O longo*

- caminho das mulheres. Feminismo – 80 anos depois*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, pp. 90-107.
- POLLOCK, Griselda (1983). “Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians”, em Hilary Robinson (ed.) (2015), *Feminism-Art-Theory. An anthology 1968-2014*, Reino Unido, John Wiley & Sons (2ª edição), pp. 149-158.
- POLLOCK, Griselda (1996). “A política da teoria: gerações e geografias na teoria feminista e na história das histórias de arte”, em Ana Gabriela Macedo (org.) (2002), *Género, Identidade e Desejo. Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*, Lisboa, Edições Cotovia, pp. 191-220
- POLLOCK, Griselda (2003). *Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art*, Nova Iorque, Routledge (edição original, 1988).
- POLLOCK, Griselda (2006). *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Nova Iorque, Routledge (1ª edição, 1999).
- RATO, Vanessa (2005a). “Mulheres na arte. Elas são quatro vezes menos que eles nas coleções portuguesas”, data de edição: 11 de setembro de 2005, consultado a 20 de junho de 2018.
Disponível em: <https://www.publico.pt/2005/09/11/jornal/mulheres-na-arte-elas-sao-quatro-vezes-menos-que-eles-nas-colecoes-portuguesas-38221>
- RATO, Vanessa (2005b). “O paradoxo português”, data de edição: 11 de setembro de 2005, consultado a 4 de agosto de 2018.
Disponível em: <https://www.publico.pt/2005/09/11/jornal/o-paradoxo-portugues-38224>
- REILLY, Maura (2015). “Taking the Measure of Sexism: Facts, Figures and Fixes”, data de edição: 26 de maio de 2015, consultado a 2 de fevereiro de 2018.
Disponível em: <http://www.artnews.com/2015/05/26/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes/>
- RICHARDSON, Diane (2008). "Conceptualizing Gender", em Diane Richardson e Victoria Robinson (ed.), *Introducing Gender and Women's Studies*, s.l, Palgrave Macmillan (1ª edição 1993), pp. 3-19.
- ROBERTSON, Iain (2005). "The international art market", em Iain Robertson (ed.), *Understanding international art markets and management*, Abingdon, Routledge, pp. 13-36.

- RODRIGUES, Claudia Simenta (2015). “Exposição Artistas Portuguesas e o Papel da Mulher na Arte da Pós-Revolução”, *Convocarte*, nº1, pp. 283-302.
- Sem Autor (2016). *(En)Gendered (In)Equity: The Gallery Tally Poster Project*, consultado a 31 de maio de 2018.
- Disponível em: <http://welcometolace.org/event/engendered-inequity-the-gallery-tally-poster-project/#>
- SIMÕES, Pedro (2016). *O Mercado da Arte Contemporânea em Portugal (2005-2013)*, Dissertação de Doutoramento em História, na especialidade de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.
- TAVARES, Manuela (2000). *Movimentos de Mulheres em Portugal – Décadas de 70 e 80*, Lisboa, Livros Horizonte.
- TAVARES, Paula (2006). “Breve cartografia das correntes desconstrutivas feministas na produção artística da segunda metade do século XX”, *Margens e Confluências*, nº 11-12, pp. 37-45.
- The Museum of Modern Art (2017). *MoMA to present more than 100 works by 50 women artists exploring international abstraction in the postwar era*, [Press release], 27 de Março
- VICENTE, Ana (2007). "O pensamento feminista na primeira metade do século XX e os obstáculos à sua afirmação", em Lúcia Amâncio, Manuela Tavares, Teresa Joaquim e Teresa Sousa de Almeida (orgs.), *O longo caminho das mulheres. Feminismos - 80 anos depois*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, pp. 59-73.
- VICENTE, Filipa Lowndes (2012). *A arte sem história. Mulheres e cultura artística (séculos XVI – XX)*, Lisboa, BABEL.

Webgrafia

2017 Power100 - ArtReview

Consultado a 14 de maio de 2018

Disponível em: https://artreview.com/power_100/

ARTIS - Instituto de História da Arte. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: Pedro Lapa

Consultado a 16 de junho de 2018

Disponível em: <http://www.artis.letras.ulisboa.pt/docente,7,119,586,detalhe.aspx>

Artprice, The Contemporary Art Market Report 2017

Consultado a 2 de junho de 2018

Disponível em: <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2017>

Balcony - Contemporary Art Gallery

Última consulta a 21 de abril de 2018

Disponível em: <https://balcony.pt/>

Cabral Moncada Leilões

Última consulta a 30 de abril de 2018

Disponível em: <https://www.cml.pt/en/home>

Carlos Carvalho - Arte Contemporânea

Última consulta a 5 de fevereiro de 2018

Disponível em: <http://www.carloscarvalho-ac.com/welcome>

Caroline Pagès Galeria

Última consulta a 5 de fevereiro de 2018

Disponível em: <http://www.carolinepages.com/>

Centre Pompidou

Última consulta a 31 de julho de 2018

Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/en>

Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho: Márcia Cristina Almeida Oliveira

Consultado a 16 de junho de 2018

Disponível em: <http://welcometolace.org/event/engendered-inequity-the-gallery-tally-poster-project/#>

Christie's

Última consulta a 31 de julho de 2018

Disponível em: https://www.christies.com/?sc_lang=en&lid=1

Coleção António Cachola – Museu de Arte Contemporânea de Elvas (MACE)

Última consulta a 31 de julho de 2018

Disponível em: http://www.col-antoniocachola.com/?page_id=2337&lang=pt

Coleção de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian

Última consulta a 30 de julho de 2018

Disponível em: https://gulbenkian.pt/museu/fcg_entity/colecao-moderna/?post_type=artist

Cristina Guerra Contemporary Art

Última consulta a a 16 de fevereiro de 2018

Disponível em: <http://www.cristinaguerra.com/index.php>

David Zwirner

Última consulta a 17 de maio de 2018

Disponível em: <https://www.davidzwirner.com/>

Fundação de Serralves

Última consulta a 30 de junho de 2018

Disponível em: <https://www.serralves.pt/pt/museu/a-colecao/obras-por-artista/>

Fundação EDP – Coleção de Arte

Última consulta a 30 de junho de 2018

Disponível em: <https://www.fundacaoedp.pt/pt/conteudo/colecao-de-arte>

Gagosian

Última consulta a 17 de maio de 2018

Disponível em: <https://www.gagosian.com/>

Galeria 111

Última consulta a 17 de março de 2018

Disponível em: <https://111.pt/>

Galeria 3+1

Última consulta a 2 de fevereiro de 2018

Disponível em: <http://www.3m1arte.com/>

Galeria Baginski

Última consulta a 5 de fevereiro de 2018

Disponível em: <http://www.baginski.com.pt/>

Galeria Belo Galsterer

Última consulta a 30 de abril de 2018

Disponível em: <http://www.belogalsterer.com/quemsomos.html>

Galeria Filomena Soares

Última consulta a 17 de março de 2018

Disponível em: <http://gfilomenasoares.com/>

Galeria Fonseca Macedo

Última consulta a 30 de abril de 2018

Disponível em: <http://fonsecamacedo.com/exposicoes/>

Galeria Graça Brandão

Última consulta a 21 de abril de 2018

Disponível em: <http://www.galeriagracobrandao.com/web/pt/artistas/>

Galeria Madragoa

Última consulta a 21 de abril de 2018

Disponível em: <http://www.galeriamadragoa.pt/>

Galeria Mário Sequeira

Última consulta a 30 de abril de 2018

Disponível em: <http://www.mariosequeira.com/>

Galeria Miguel Nabinho

Última consulta a 30 de abril de 2018

Disponível em: <https://miguelnabinho.com/Home>

Galeria Módulo

Última consulta a 21 de abril de 2018

Disponível em: <http://www.modulo.com.pt/>

Galeria Nuno Centeno

Última consulta a 30 de abril de 2018

Disponível em: <http://www.nunocenteno.com/>

Galeria Pedro Oliveira

Última consulta a 30 de abril de 2018

Disponível em: <http://www.galeriapedrooliveira.com/>

Galeria S. Mamede

Última consulta a 21 de abril de 2018

Disponível em: <https://www.saomamede.com/>

Galeria Vera Cortês

Última consulta a 21 de abril de 2018

Disponível em: <http://www.veracortes.com/>

Galerie Buchholz

Última consulta a 17 de maio de 2018

Disponível em: <http://www.galeriebuchholz.de/>

Gallery Tally: A Call for Gender Equity in the Arts

Consultado a 31 de maio de 2018

Disponível em: <http://gallerytally.tumblr.com/>

Gavin Brown's Enterprise

Última consulta a 17 de maio de 2018

Disponível em: <https://gavinbrown.biz/>

Guerrilla Girls: About

Consultado a 8 de março de 2018

Disponível em: <https://www.guerrillagirls.com/our-story/>

Hauser & Wirth

Última consulta a 17 de maio de 2018

Disponível em: <https://www.hauserwirth.com/>

Independent Curators International Collaborators: Inês Grosso

Consultado a 5 de julho de 2018

Disponível em: <http://curatorsintl.org/collaborators/ines-grosso>

Kubik Gallery

Última consulta a 30 de abril de 2018

Disponível em: <https://www.kubikgallery.com/>

Leiloeira S. Domingos

Última consulta a 31 de maio de 2018

Disponível em: <http://leiloeirasaodomingos.pt/>

Lisson Gallery

Última consulta a 17 de maio de 2018

Disponível em: <https://www.lissongallery.com/>

Marian Goodman

Última consulta a 17 de maio de 2018

Disponível em: <https://www.mariangoodman.com/>

Marques dos Santos Leilões

Última consulta a 31 de maio de 2018

Disponível em: <https://www.mdsleiloes.com/>

Museu Coleção Berardo

Última consulta a 30 de junho de 2018

Disponível em: <http://pt.museuberardo.pt/colecao/artistas>

Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC)

Última consulta a 30 de junho de 2018

Disponível em: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/colecao>

Museum of Modern Art (MoMA)

Última consulta a 31 de julho de 2018

Disponível em: <https://www.moma.org/>

Pace Gallery

Última consulta a 17 de maio de 2018

Disponível em: <https://www.pacegallery.com/>

Palácio do Correio Velho

Última consulta a 31 de maio de 2018

Disponível em: <https://www.pcv.pt/>

Palais de Tokyo

Última consulta a 31 de julho de 2018

Disponível em: <https://www.palaisdetokyo.com/en>

Pipi Colonial: About

Consultado a 30 de junho de 2018

Disponível em: <https://pipicolonial.wordpress.com/>

Sadie Coles HQ

Última consulta a 17 de maio de 2018

Disponível em: <https://www.sadiecoles.com/exhibitions/current/>

Solomon R. Guggenheim Museum

Última consulta a 31 de julho de 2018

Disponível em: <https://www.guggenheim.org/>

Sotheby's

Última consulta a 31 de julho de 2018

Disponível em: <http://www.sothebys.com/en.html>

Spruth Magers

Última consulta a 17 de maio de 2018

Disponível em: <http://www.spruethmagers.com/home>

Susana Mendes Silva: Biografia

Consultado a 16 de junho de 2018

Disponível em: <http://www.susanamendessilva.com/Biography.aspx?TYPE=2>

Tate

Última consulta a 31 de julho de 2018

Disponível em: <https://www.tate.org.uk/>

Veritas Art Auctioneers

Última consulta a 31 de maio de 2018

Disponível em: <https://veritas.art/>

ANEXOS

ÍNDICE

Anexo A. Guiões de entrevista	5
Andrea Baginski	5
Inês Grosso	6
James Steele.....	7
Márcia Oliveira.....	8
Miguel Nabinho.....	9
Pedro Lapa.....	10
Susana Mendes Silva.....	11
Anexo B. Entrevistas	13
Andrea Baginski	13
Inês Grosso	15
James Steele.....	19
Márcia Oliveira.....	21
Miguel Nabinho.....	25
Pedro lapa	27
Susana Mendes Silva.....	34
Anexo C. Quadros	39
1. Top 5 das leiloeiras internacionais – por volume de vendas (2017)	39
2. Top 5 de países por volume de vendas em leilões de arte contemporânea (2017).40	
3. Leiloeiras portuguesas – 1% superior dos artistas nascidos a partir de 1925 (por volume de vendas).....	41
4. Leiloeiras portuguesas – 1% superior dos artistas nascidos a partir de 1945 (por volume de vendas).....	41
5. Leiloeiras portuguesas – Top 10 dos artistas (por volume de vendas).....	42

6. Leiloeiras internacionais – 1% superior dos artistas nascidos a partir de 1980 (por volume de vendas).....	43
7. Leiloeiras internacionais – 1% superior dos artistas nascidos a partir de 1945 (por volume de vendas).....	43
8. Leiloeiras internacionais – Top10 dos artistas (por volume de vendas)	44
9. Exposições individuais em instituições nacionais (2017) – por data de nascimento dos artistas	45
10. Exposições individuais em instituições internacionais (2017) – por data de nascimento dos artistas	46
Anexo D. Imagens	47
1. “The Academicians of the Royal Academy” (1771 – 72), Johann Zoffany.....	47
2. “The Dinner Party” (1974 – 1979), Judy Chicago	48
3. “The Dining Room”, em Womanhouse (1972), Beth Bachenheimer, Sherry Brody, Karen LeCoq, Robin Mitchell, Miriam Schapiro, Faith Wilding.....	49
4. “Lipstick Bathroom”, em Womanhouse (1972), Camille Grey	50
5. “Aprons in the Kitchen”, em Womanhouse (1972), Susan Frazier.....	51
6. “Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?” (1985), Guerrilla Girls	52

ANEXO A. GUIÕES DE ENTREVISTA

Andrea Baginski

Diretora da Galeria Baginski. A galeria, localizada em Lisboa, abriu em 2009, após um projeto prévio dedicado à fotografia contemporânea. A galeria encerrou em setembro de 2018¹.

1. No meu estudo, inclui 20 galerias portuguesas, entre as quais a Galeria Baginski. De acordo com a lista disponível no site da galeria, esta representa 14 artistas individuais. Como é que é feita a seleção dos artistas a representar pela galeria?
2. Do total dos 14 artistas representados pela galeria, 9 são homens e 5 são mulheres. Na sua opinião profissional, considera que as mulheres têm maior dificuldade em encontrar representação? Porquê?
3. No total das galerias incluídas neste estudo, 33% dos artistas representados eram mulheres. Este valor aumenta quando para 42% quando se incluem apenas artistas nascidos a partir de 1980.
 - a. Acha que as mulheres que sejam ou queiram ser artistas se encontram numa posição de desvantagem no mundo da arte em Portugal?
 - b. Acha que existe tendência para uma maior igualdade no mercado/mundo da arte português?

¹ Fonte: <https://www.publico.pt/2018/09/07/culturaipilon/noticia/galeria-baginski-encerra-em-lisboa-ao-fim-de-uma-decada-dedicada-a-arte-1843415>, publicado a 7 de setembro de 2018.

Inês Grosso

Curadora e responsável pela Gestão Internacional e Programas do MAAT – Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, em Lisboa. Licenciada em História de Arte pela Universidade do Porto e Mestre em Estudos Curatoriais pela Universidade de Lisboa, trabalhou durante vários anos no Instituto Inhotim, em Minas Gerais, no Brasil, onde foi responsável por várias exposições temporárias e da coleção permanente do instituto, e foi curadora de várias ações, performances e exposições.

1. Pelas suas experiências como curadora, tanto a nível internacional (no Instituto Inhotim, no Brasil) como a nível nacional (no MAAT), acha que as mulheres que sejam ou queiram ser artistas em Portugal se encontram numa posição de desvantagem devido ao facto de serem mulheres?
2. No meu estudo inclui várias coleções de arte contemporânea portuguesas. De forma consistente, as mulheres constituem uma percentagem bastante menor (cerca de 25%, sendo que este valor aumenta se considerarmos apenas artistas mais jovens) do que os homens. Na sua opinião, quais as principais razões para esta desigualdade?
3. Acha que o facto dos artistas portugueses com mais reconhecimento internacional (Paula Rego, Vieira da Silva e Joana Vasconcelos) serem mulheres cria uma ideia de uma maior presença de mulheres no mundo da arte em Portugal?
4. Na maioria dos dados que recolhi, tanto a nível de coleções como de leiloeiras e galerias, nota-se uma maior presença de mulheres quando se inclui apenas artistas mais jovens, o que está em linha com dados de leilões internacionais. Acha que têm havido uma melhoria na posição das mulheres artistas no mundo da arte em Portugal, o que pode significar uma maior igualdade?

James Steele

Diretor da Galeria 3 + 1. A galeria, localizada em Lisboa, abriu em 2007.

1. No meu estudo, inclui 20 galerias portuguesas, entre as quais a Galeria 3+1. De acordo com a lista disponível no site da galeria, esta representa 14 artistas individuais. Como é que é feita a seleção dos artistas a representar pela galeria?
2. Na sua opinião profissional, considera que as mulheres têm maior dificuldade em encontrar representação? Porquê?
3. A Galeria 3+1 representa mais mulheres do que homens, mas por norma acontece o oposto – no total das galerias incluídas neste estudo, 33% dos artistas representados eram mulheres. Este valor aumenta quando para 42% quando se incluem apenas artistas nascidos a partir de 1980.
 - a. Acha que as mulheres que sejam ou queiram ser artistas se encontram numa posição de desvantagem no mundo da arte em Portugal?
 - b. Acha que existe tendência para uma maior igualdade no mercado/mundo da arte português?

Márcia Oliveira

Investigadora na Universidade do Minho, encontrando-se atualmente a desenvolver o seu projeto de pós-doutoramento, com o tema “The making of art: tracing feminist processes through 20th century artist’s books”. Tem como áreas de interesse a problematização do feminismo no território das artes plásticas. Tem um doutoramento em Ciências da Literatura, especialidade em Literatura Comparada pela Universidade do Minho com a tese “*Arte e Feminismo em Portugal no contexto pós-Revolução*”, aprovada em 2013.

1. O que a levou a interessar-se pelas questões do feminismo na arte em Portugal?
2. Na conclusão da sua dissertação, afirma que “*as obras das artistas portuguesas desta época manifestam (...) uma posição feminista implícita e não explícita*”, e que isso se deve a circunstancialismos culturais e políticos². Acha que tem havido, até hoje, uma rejeição em Portugal por parte das artistas mulheres do rótulo “feminismo”? Porquê?
3. Várias artistas, especialmente aquelas que trabalharam no período do pós-Revolução e chegaram mesmo a participar em exposições e conferências sobre as mulheres na arte, consideram que o facto de serem mulheres não influencia a sua produção, nem que é um motivo de discriminação. No entanto, os dados estatísticos apontam para a existência de uma discriminação de mulheres no mundo da arte portuguesa. Porque é que acha que existe esta discrepância entre os dados e as perspetivas das artistas mulheres?
4. Acha que o facto dos artistas portugueses com mais reconhecimento internacional a nível de mercado (Paula Rego, Vieira da Silva e Joana Vasconcelos) serem mulheres – o “paradoxo português - cria uma ideia de uma maior presença de mulheres no mundo da arte em Portugal?
5. Considera que a representação de artistas mulheres no mundo da arte se tem tornado mais equilibrada? Principalmente no que toca à visibilidade de artistas mais jovens.

² “*Arte e Feminismo em Portugal no contexto pós-Revolução*”, página 301

Miguel Nabinho

Diretor da Galeria Miguel Nabinho. A galeria, localizada em Lisboa, abriu em 2000, tendo inaugurado o seu atual espaço, na zona de Campo de Ourique, em 2003.

1. No meu estudo, inclui 20 galerias portuguesas, entre as quais a Galeria Miguel Nabinho. De acordo com a lista disponível no site da galeria, esta representa 18 artistas individuais. Como é que é feita a seleção dos artistas a representar pela galeria?
2. Entre os 18 artistas representados, 13 são homens e 5 são mulheres. Na sua opinião profissional, considera que as mulheres têm maior dificuldade em encontrar representação? Porquê?
3. No total das galerias incluídas neste estudo, 33% dos artistas representados eram mulheres. Este valor aumenta quando para 42% quando se incluem apenas artistas nascidos a partir de 1980.
 - a. Acha que as mulheres que sejam ou queiram ser artistas se encontram numa posição de desvantagem no mundo da arte em Portugal?
 - b. Acha que existe tendência para uma maior igualdade no mercado/mundo da arte português?

Pedro Lapa

Professor auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Foi diretor artístico do Museu Coleção Berardo entre 2011 e 2017, diretor do Museu Nacional de Arte Contemporânea entre 1998 e 2009 e curador da Ellipse Foundation. É autor de várias publicações sobre arte moderna e contemporânea e comissariou diversas exposições a nível internacional.

1. Pelas suas experiências como curador, investigador e membro das direções de instituições como o MNAC e o Museu Coleção Berardo, acha que as mulheres que sejam ou queiram ser artistas em Portugal se encontram numa posição de desvantagem devido ao facto de serem mulheres?
2. No meu estudo inclui várias coleções de arte contemporânea portuguesas. De forma consistente, as mulheres constituem uma percentagem bastante menor (cerca de 25%, sendo que este valor aumenta se considerarmos apenas artistas mais jovens) do que os homens. Na sua opinião, quais as principais razões para esta desigualdade?
3. Acha que o facto dos artistas portugueses com mais reconhecimento internacional (Paula Rego, Vieira da Silva e Joana Vasconcelos) serem mulheres cria uma ideia de uma maior presença de mulheres no mundo da arte em Portugal?
4. Na maioria dos dados que recolhi, tanto a nível de coleções como de leiloeiras e galerias, nota-se uma maior presença de mulheres quando se inclui apenas artistas mais jovens, o que está em linha com dados de leilões internacionais. Acha que têm havido uma melhoria na posição das mulheres artistas no mundo da arte em Portugal, o que pode significar uma maior igualdade?

Susana Mendes Silva

Artista plástica e performer, desde a década de 1990. Estudou Escultura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e frequentou o programa de doutoramento em Artes Visuais no Goldsmiths College, em Londres.

1. Estatisticamente, as mulheres encontram-se em minoria – estão menos representadas em galerias, coleções de arte, exposições e no mercado. De uma forma geral, achas que as mulheres que sejam ou queiram ser artistas se encontram numa posição de desvantagem no mundo da arte em Portugal por serem mulheres?
2. Alguma vez sentiste a necessidade de, como artista, te associar ou afastar do feminismo como movimento, ou como rótulo?
3. Quais é que achas que são os motivos pelos quais tantas artistas em Portugal, nas décadas de 70/80 (quando o feminismo ganhava força na Europa e nos EUA), se tenham afastado declaradamente do movimento feminista?
4. Tendo começado a trabalhar na década de 1990, achas que a situação das mulheres no mundo da arte em Portugal mudou?
5. Pessoalmente, como artista, alguma vez sentiste que foste alvo de algum tipo de discriminação por seres mulher?

ANEXO B. ENTREVISTAS

Andrea Baginski

Entrevista realizada no dia 5 de julho de 2018. Devido à impossibilidade de uma entrevista presencial, as respostas foram enviadas por escrito.

1. No meu estudo, inclui 20 galerias portuguesas, entre as quais a Galeria Baginski. De acordo com a lista disponível no site da galeria, esta representa 14 artistas individuais. Como é que é feita a seleção dos artistas a representar pela galeria?

AB: O projeto da Galeria Baginski estabelece-se em 2009, com a transição do espaço no Príncipe Real para Marvila, e foca-se essencialmente em artistas portugueses e da América Latina. Esta seleção está relacionada com a minha origem (Brasileira) e, naturalmente, procura estabelecer uma reflexão em torno de questões relacionadas com a dependência cultural e identitária entre a Península Ibérica e a América latina, cujas manifestações culturais e artísticas possuem um passado que é comum. Ao mesmo tempo, há a tentativa de juntar artistas jovens (essencialmente no contexto nacional) e de artistas *mid-career*/estabelecidos internacionais.

2. Do total dos 14 artistas representados pela galeria, 9 são homens e 5 são mulheres. Na sua opinião profissional, considera que as mulheres têm maior dificuldade em encontrar representação? Porquê?

AB: No caso da Galeria Baginski, a proporção entre homens e mulheres não é intencional: é assumido que há mulheres e homens igualmente capazes e procura-se sempre artistas de diferentes áreas nos dois géneros. É de assinalar que, nos últimos dois anos, das três novas representações, duas são mulheres – Ana Guedes e Mariana Gomes.

Mas considero que efetivamente existe uma maior dificuldade para as mulheres no mundo da arte, essencialmente porque houve um lobby do patriarcado até aos anos 90 que deu preferência à representação masculina, e por causa disso ainda há muitas mulheres dessa geração (refiro-me aos anos 60,70,80) que não foram acompanhadas nem valorizadas. Há, portanto, uma herança de

desigualdade. Acho que a partir destes últimos anos (ou seja, desde a entrada no segundo milénio), esse desequilíbrio tem-se diluído, apesar de existir uma representação masculina superior. É, pois, necessário um período de transição que exige ainda alguma maturação até se equilibrar as duas partes.

3. No total das galerias incluídas neste estudo, 33% dos artistas representados eram mulheres. Este valor aumenta quando para 42% quando se incluem apenas artistas nascidos a partir de 1980.

a. Acha que as mulheres que sejam ou queiram ser artistas se encontram numa posição de desvantagem no mundo da arte em Portugal?

b. Acha que existe tendência para uma maior igualdade no mercado/mundo da arte português?

AB: Como respondi na pergunta anterior, creio que houve um período até ao início dos anos 90 onde havia uma desvantagem explícita, que tinha a ver com essa falta de acompanhamento e reconhecimento de artistas femininas em Portugal.

Têm cada vez mais aparecido no contexto nacional grupos de investigação e de práticas curatoriais que desenvolvem projetos não só feministas, mas também de ativismo social e de igualdade de género – existe por isso um novo campo de ação e de reconhecimento que permite às mulheres um maior apoio e maior reconhecimento. Portanto, particularmente nas artistas jovens, há atualmente uma maior facilidade em serem integradas no circuito artístico.

Inês Grosso

Entrevista realizada presencialmente a 13 de julho de 2018. As perguntas 1.a e 2.a, que não estavam no guião da entrevista, surgiram das respostas dadas durante a entrevista. Tendo considerado as perguntas e as respostas relevantes, as mesmas foram incluídas na transcrição apresentada.

1. Pelas suas experiências como curadora, tanto a nível internacional no Instituto Inhotim, no Brasil, como a nível nacional agora no MAAT, acha que as mulheres que sejam ou queiram ser artistas em Portugal se encontram numa posição de desvantagem devido ao facto de serem mulheres?

IG: Não sei. Outro dia estava a conversar com um curador sobre isso, sobre de que forma é que devemos ou não ter em consideração as quotas. E aquilo que posso dizer é que quando se está a organizar uma exposição, e se dá conta que o número de mulheres artistas é reduzido, ou que existe um enorme desequilíbrio, é obrigação do curador não ficar indiferente a isso. O que quero dizer é que me parece fundamental ter esse e outros critérios em consideração quando se selecciona um grupo de artistas para uma determinada exposição ou projeto.

Mas, sim, isso é sintomático da desvantagem que referes. Em todo o caso, como sabes, eu não sou artista, sou curadora, e tenho a certeza que uma artista mulher te poderá explicar e aprofundar aspetos que eu não posso. Falando como curadora, é, sem dúvida, mais difícil ser mulher. Olhando para os museus nacionais e internacionais, ou para uma série de instituições de arte contemporânea, e é notório que poucas mulheres ocupam posições de chefia.

a. Como curadora, sentiste que tiveste mais dificuldade por seres mulher?

IG: Sim, claro. Sentimos que é mais difícil até com os próprios artistas, ou quando começamos a assumir algum cargo de maior responsabilidade. Muitas mulheres, infelizmente, preferem ter um homem como chefe. Senti em várias situações que as mulheres sentem que é mais legítimo o poder num homem que numa mulher. Isso é lamentável. Por outro lado, mesmo por exemplo para uma produtora ou registrar de um museu também é difícil coordenar uma equipa de manutenção ou de montagem composta maioritariamente por homens. Trabalhar em projetos de

grande escala obrigada muitas vezes à contratação de empresas e fornecedores de áreas totalmente distintas e que também são muitas vezes compostas por homens e essas montagens tendem a ser mais difíceis de coordenar e administrar precisamente por sermos mulheres.

Ainda há muitas portas que se fecham. Várias aliás, sobretudo quando ainda estamos nos 30 e não te dão tanta credibilidade, não te têm tanto respeito ou não te respeitam como autoridade, em termos de liderança ou conhecimento. Ainda assim, não acho, por exemplo, que se me candidatar a um prémio de curadoria vou estar em desvantagem por ser mulher. Acho que as dificuldades estão no dia-a-dia. A minha luta é diária, e é no dia-a-dia que tento fazer a diferença.

2. No meu estudo incluí várias coleções de arte contemporânea portuguesas. De forma consistente, as mulheres constituem uma percentagem bastante menor (cerca de 25%, sendo que este valor aumenta se considerarmos apenas artistas mais jovens) do que os homens. Na sua opinião, quais as principais razões para esta desigualdade?

IG: Tiveram menos acesso. Se pensarmos, a ditadura em Portugal não terminou assim há tanto tempo, e, nessa altura, o que se esperava da mulher, era que ficasse em casa a tomar conta dos filhos. Basta ver a forma como a mulher era retratada nos manuais escolares, nos anúncios de televisão, etc. Mas acho que isso está a mudar, embora essa mudança ainda demore algum tempo. Naquela altura, consequência da situação sociopolítica e da mentalidade conservadora, a percentagem de mulheres a aceder à formação académica era menor... ser artista nem se fala. Por outro lado, é tão vulnerável e difícil ser artista. É um caminho penoso e de muito trabalho, sempre à mercê do mercado, especialmente quando começam...imagina há umas décadas atrás...

Pensando no exemplo da Grada Kilomba: não posso dizer que foi a primeira artista afrodescendente na coleção [da Fundação EDP], mas foi a primeira artista negra. Porquê? Onde é que estão os outros? Mulheres e negros, devido a um processo histórico, ainda são minoria e continuam a sofrer discriminação e preconceito. O mesmo em relação à comunidade LGBT. Tenho a certeza que, por exemplo, a exposição do João Pedro Vale e do Nuno Alexandre Ferreira que inaugurou há uns dias na Galeria da Cristina Guerra, se fosse em NY seria percebida e recebida de outra forma. Aqui, as pessoas não percebem a exposição, não percebem que o tema é muito mais

do que “gay”. A exposição é também sobre aliança da repressão política com a repressão sexual, censura do prazer, etc. Acho que ainda há um caminho a percorrer no que toca à mentalidade, e só com o tempo é que as coisas podem ou irão mudar.

a. E achas que as coleções e as instituições devem fazer um esforço ativo em incluir minorias, de forma a acabar ou a diminuir as desigualdades?

IG: Sim, acho que sim. A partir do momento em que um determinado colecionador decide começar a mostrar a sua coleção de forma regular e a frequentar por exemplo debates e palestras para discutir em público o papel e missão do colecionador, ele passa a ter alguma responsabilidade em termos sociais, culturais e educativos. É essencial que tenha também atenção a aspetos como a representação de mulheres artistas na própria coleção e que sirva também de exemplo para o mundo da arte e para a sociedade.

3. Acha que o facto dos artistas portugueses com mais reconhecimento internacional (Paula Rego, Vieira da Silva e Joana Vasconcelos) serem mulheres cria uma ideia de uma maior presença de mulheres no mundo da arte em Portugal?

IG: Não. Para já, a grande figura da arte portuguesa ou pelo menos os artistas mais conhecidos em termos internacionais é o Cabrita Reis. O Cabrita Reis e o Julião Sarmento. Em relação à Paula Rego, acho que muitas pessoas nem sabem que ela é portuguesa. A Vieira da Silva, de facto, consta nos núcleos históricos de museus importantes, mas não sei se tem o reconhecimento internacional que merece. E nem sei até que ponto é que quem olha para a arte portuguesa, a nível internacional, está preocupada com as questões de género e respetiva representação.

4. Na maioria dos dados que recolhi, tanto a nível de coleções como de leiloeiras e galerias, nota-se uma maior presença de mulheres quando se inclui apenas artistas mais jovens, o que está em linha com dados de leilões internacionais. Acha que têm havido uma melhoria na posição das mulheres artistas no mundo da arte em Portugal, o que pode significar uma maior igualdade?

IG: Acho que sim, existe atualmente em Portugal um grande número de artistas mulheres que são absolutamente excepcionais. A Luísa Cunha, a Helena Almeida, Leonor Antunes, Ana Jotta, Ângela Ferreira, Joana Vasconcelos... Internacionalmente nem se fala, Dominique Gonzalez-Foerster, Nan Goldin, Kara Walker, Isa Genzken, Mona Hatoum, Cindy Sherman, Sarah Lucas, Tracey Emin, Yayoi Kusama, Rita Mcbride, etc.

Acho que começa a haver um equilíbrio, mas também acho que as coisas têm de acontecer com naturalidade. Mais do que ativistas, as pessoas têm de fazer mais no dia-a-dia. Eu não sou uma ativista, mas não posso tolerar discriminação de género e luto contra isso todos os dias.

James Steele

Entrevista realizada no dia 4 de julho de 2018. Devido à impossibilidade de uma entrevista presencial, as respostas foram enviadas por escrito.

1. No meu estudo, incluí 20 galerias portuguesas, entre as quais a Galeria 3+1. De acordo com a lista disponível no site da galeria, esta representa 14 artistas individuais. Como é que é feita a seleção dos artistas a representar pela galeria?

JS: The process of selecting artists represented by the gallery differs from artist to artist. Generally, it is a process of us (the gallery) following an artist for 2-3 years before deciding to work with them. As it is a collaboration between us (the gallery) and the artist there also has to exist a level of trust from each side, before both the gallery and the artist commit to the representation.

2. Na sua opinião profissional, considera que as mulheres têm maior dificuldade em encontrar representação? Porquê?

JS: For us (the gallery), the answer is no, as we tend to represent more female than male artists. I believe that female artists have a difficult time finding representation because they are fighting against a conservative hierarchy and male dominated art industry in Portugal (and not only in Portugal – the situation is endemic worldwide). It is slowly changing but has a long way to go. I believe that by questioning the motives of several curators and Institutions why they do not include women in their curatorial practice is a way for them to consider and potentially change the way they approach their own practice in the future. By not questioning them, it is the same as not acting.

3. A Galeria 3+1 representa mais mulheres do que homens, mas por norma acontece o oposto – no total das galerias incluídas neste estudo, 33% dos artistas representados eram mulheres. Este valor aumenta quando para 42% quando se incluem apenas artistas nascidos a partir de 1980.

a. Acha que as mulheres que sejam ou queiram ser artistas se encontram numa posição de desvantagem no mundo da arte em Portugal?

JS: Yes, absolutely, as mentioned above they are fighting against people in powerful positions in the art scene who continually select the same artists and give power to the same ones. These figures will not probably not change their perspective, however the newer generations of curators, gallerists and people involved in the art scene are gradually changing this, by not adhering to the “old school” club.

b. Acha que existe tendência para uma maior igualdade no mercado/mundo da arte português?

JS: Yes. I think it is important as mentioned for all people associated with the art scene to be mindful of this and constantly question the motives of galleries, artists, institutions, museums, curators etc. as it is the only way things will change.

Márcia Oliveira

Entrevista realizada no dia 14 de agosto de 2018. Devido à impossibilidade de uma entrevista presencial, as respostas foram enviadas por escrito.

1. O que a levou a interessar-se pelas questões do feminismo na arte em Portugal?

MO: Na sequência do mestrado em Filosofia Estética que fiz na Universidade Nova (2008) fiz uma tese sobre Paula Rego partindo das considerações sobre o devir e a diferença em Gilles Deleuze. Esta tese, que muito deveu a um contacto direto com a artista aquando da sua exposição no Museu de Arte de Contemporânea de Serralves em 2005, levou-me a olhar a obra de Rego mais atentamente, procurando pistas de leitura que se afastavam um pouco das mais difundidas. Esse olhar atento, que surgiu da necessidade de tentar perceber a inquietação que a obra provocava em mim, levou-me por sua vez a entender que a diferença era um conceito central na obra, e daí até às considerações acerca da diferença sexual foi um pequeno passo. Apercebi-me, através de Paula Rego, da importância das questões de género e do feminismo na expressão artística; essa percepção muito aguda juntou-se à observação empírica de alguns pormenores do circuito artístico ao longo do meu percurso inicial enquanto jornalista – comentários de galeristas, curadores, artistas, etc – que denunciavam que esta era uma questão central na arte portuguesa, ainda que muito pouco estudada, e ainda que o feminismo seja negado e/ou sonogado pelos principais agentes artísticos. Percebi assim que urgia estudar estas relações – entre arte e feminismo em Portugal – e também senti de certa forma como missão provar que o feminismo existia sim na arte portuguesa, apesar da inexistência de um movimento feminista organizado neste contexto.

2. Na conclusão da sua dissertação, afirma que “as obras das artistas portuguesas desta época manifestam (...) uma posição feminista implícita e não explícita”, e que isso se deve a circunstancialismos culturais e políticos. Acha que tem havido, até hoje, uma rejeição em Portugal por parte das artistas mulheres do rótulo “feminismo”? Porquê?

MO: Uma das principais conclusões do meu estudo foi que de facto essa negação tem sempre existido, embora recentemente comece a identificar claras mudanças nesta questão em

particular, apesar de o feminismo estar presente na obra de muitas artistas que não se consideram feministas. A negação do ‘rótulo’, no entanto, não é um exclusivo do contexto português, uma vez que durante muito tempo foi visto como sinónimo de arte menor ou de má qualidade. Havia também em Portugal uma perceção de que não havia discriminação no mundo das artes por parte de muitas artistas, ainda que essa discriminação seja indesmentível se olharmos para fatores como, por exemplo, a prevalência de artistas homens não só nos museus e galerias mas também nas próprias escolas de arte (refiro-me, obviamente, ao período que estudei e não ao momento atual).

3. Várias artistas, especialmente aquelas que trabalharam no período do pós-Revolução e chegaram mesmo a participar em exposições e conferências sobre as mulheres na arte, consideram que o facto de serem mulheres não influencia a sua produção, nem que é um motivo de discriminação. No entanto, os dados estatísticos apontam para a existência de uma discriminação de mulheres no mundo da arte portuguesa. Porque é que acha que existe esta discrepância entre os dados e as perspetivas das artistas mulheres?

MO: Essa foi uma das conclusões mais desconcertantes a que cheguei, e julgo que está relacionado com a situação que referi anteriormente. Quanto maior a discriminação, maior a necessidade as artistas tinham de se afastarem de uma posição política (feminismo) que pudesse aumentar ainda mais essa discriminação por ser considerado um fator de minorização da arte e si por parte do sistema e dos seus agentes. No entanto, nem toda a politização da arte era malvista, pelo contrário... O feminismo e a sua ‘má-fama’, para além de a arte portuguesa ser, pelo menos até ao final da década de setenta, ainda muito mais próxima de uma matriz francesa do que de uma matriz anglo-saxónica, ajudam a explicar este quadro. Por outro lado, e a juntar à profunda misoginia do regime salazarista, julgo que há um outro fator importante – a classe social. Nas décadas de 1960-70, as artistas portuguesas eram oriundas sobretudo da burguesia e julgo que esse contexto social também servia como entrave a uma aberta discussão da temática do feminismo.

4. Acha que o facto dos artistas portugueses com mais reconhecimento internacional a nível de mercado (Paula Rego, Vieira da Silva e Joana Vasconcelos) serem mulheres – o “paradoxo português - cria uma ideia de uma maior presença de mulheres no mundo da arte em Portugal?

MO: Sim. Acho que cria uma ‘falsa sensação’ de equidade entre homens e mulheres na arte portuguesa o que, infelizmente e também paradoxalmente, fez, e de certa forma continua a fazer, com que a importância do feminismo e das questões de género na arte portuguesa seja sonogada e descartada como uma ‘falsa questão’.

5. Considera que a representação de artistas mulheres no mundo da arte se tem tornado mais equilibrada? Principalmente no que toca à visibilidade de artistas mais jovens.

MO: Tem havido sem dúvida uma grande mudança ao longo das últimas duas décadas (diria que sobretudo a partir do início deste século) que se deve não só ao facto de o acesso ao ensino artístico estar amplamente mais democratizado, mas também a um contexto internacional que necessariamente tem influenciado o que por cá se passa. Se antes da década de 1970 o sistema artístico nacional era bastante imune ao que se passava além-fronteiras (um dos fatores que justifica a pouca expressão do movimento feminista em Portugal), hoje em dia essa permeabilidade e linha de influência são absolutamente inevitáveis. A expansão da importância da temática na arte e na sociedade em geral têm sido determinantes para que várias instituições comecem agora a considerar que é importante ter estas questões em linha de conta nas políticas de exposição e aquisição (cito, por exemplo, Penelope Curtis, na Gulbenkian, e João Ribas em Serralves). No entanto, é importante perceber o que se passa ao nível das galerias e no circuito alternativo, já que o museu representa, digamos, o ‘fim da linha’ em matéria de visibilidade de um artista. Como se tem processado a evolução da representatividade das artistas na base da pirâmide é mais difícil de equacionar, sobretudo se pensarmos mais em termos qualitativos e menos em termos quantitativos, já que as galerias se regem por princípios e objetivos bem distintos daqueles dos museus. Deixo a questão em aberto: o que leva uma galeria a expor e representar muito mais homens do que mulheres? Que fatores de valorização da obra de jovens artistas por parte dos galeristas influenciam estas decisões?

As relações do mercado da arte com o feminismo e com o género estão ainda por ser amplamente estudadas.

Miguel Nabinho

Entrevista realizada no dia 18 de junho de 2018, sendo que as respostas foram enviadas num ficheiro de som, e posteriormente transcritas.

1. No meu estudo, incluí 20 galerias portuguesas, entre as quais a Galeria Miguel Nabinho. De acordo com a lista disponível no site da galeria, esta representa 18 artistas individuais. Como é que é feita a seleção dos artistas a representar pela galeria?

MN: A seleção, normalmente, é feita através dos contactos que nós temos com as universidades, com as escolas de arte, com os nossos contactos com os diretores de museus, com os curadores independentes, e vamos tentando, junto deles, procurar saber quais são os artistas que são mais pertinentes dos que estão a sair das escolas. Ao contrário do que se julga, não é uma avaliação crítica do trabalho dos artistas, porque eu acho que não é o trabalho dos galeristas fazer isso, mas sim uma análise da capacidade que eles têm de depois se desenvolver no sistema das artes plásticas. Claro que nós não pomos só artistas jovens, temos também artistas já consagrados, e aí é tentar ter coerência entre os artistas. As nossas escolhas são feitas de forma a que os galeristas se sintam confortáveis com os artistas que representam e que os artistas se sintam confortáveis com os artistas que têm ao seu lado. É evidente que a parte comercial também é importante. Temos de ter artistas mais caros, com os quais ganhamos mais dinheiro, e artistas mais baratos, mas são estes os dois principais critérios.

2. Entre os 18 artistas representados, 13 são homens e 5 são mulheres. Na sua opinião profissional, considera que as mulheres têm maior dificuldade em encontrar representação? Porquê?

MN: Penso que têm mais dificuldade, como em todas as áreas. As artes plásticas não são uma exceção. Basta ver a quantidade de artistas representados nos museus, são maioritariamente homens. Ainda para mais, nós em Portugal temos uma serie de artistas muito conhecidas, nacional e internacionalmente, que são mulheres: a Paula Rego, que é um caso um bocadinho à parte, a Helena Almeida, a Ana Jotta, a Lourdes Castro, a Ângela Ferreira – uma série de artistas de muita qualidade que são do sexo feminino. Não consigo dar uma explicação, porque não acho que haja

segregação dentro do sistema, nem em relação às mulheres, nem em relação aos homossexuais, ou a pessoas de outras raças, não penso que haja. Mas acho que a cultura vigente, em Portugal e no mundo, acaba por privilegiar sempre os homens, porque todas as estruturas de poder estão feitas para privilegiar os homens. Por isso concordo que haja cotas, porque acho que é a única maneira de conseguir partir de forma relativamente rápida essas estruturas de poder que estão completamente instituídas. Nós dizermos só ‘eu não só contra os negros’ ou ‘não sou contra as mulheres’ é muito curto. É preciso fazer mesmo qualquer coisa para que não se demore 200 anos a chegar a uma situação de maior paridade

3. No total das galerias incluídas neste estudo, 33% dos artistas representados eram mulheres. Este valor aumenta quando para 42% quando se incluem apenas artistas nascidos a partir de 1980.

a. Acha que as mulheres que sejam ou queiram ser artistas se encontram numa posição de desvantagem no mundo da arte em Portugal?

MN: Sim, acho que sim. Acho que já tenho isso respondido na pergunta anterior.

b. Acha que existe tendência para uma maior igualdade no mercado/mundo da arte português?

MN: Sim, acho que claramente existe uma tendência pelo o desenvolvimento das mentalidades. As pessoas cada vez são mais paritárias e tem mais preocupações em relação a igualdade de género ou de raça ou sexual, ou seja, o que for. Uma pessoa de 30 anos, genericamente, é muito mais aberta a estas questões do que uma pessoa de 50. Depois a outra coisa que também é muito importante é o acesso à educação. As mulheres passaram, nos últimos 40 anos, a ter um acesso generalizado à educação e até, pelo que tenho visto, a ter uma melhor performance nas escolas do que os homens. Isso também tem feito com que, o sucesso em termos profissionais, seja na arte seja noutra área qualquer, tenha aparecido com muito mais facilidade.

Pedro lapa

Entrevista realizada presencialmente a 4 de junho de 2018. As perguntas 1.a e 1.b, que não estavam no guião da entrevista, surgiram das respostas dadas durante a entrevista. Tendo considerado as perguntas e as respostas relevantes, as mesmas foram incluídas na transcrição apresentada.

1. Pelas suas experiências como curador, investigador e membro das direções de instituições como o MNAC e o Museu Coleção Berardo, acha que as mulheres que sejam ou queiram ser artistas em Portugal se encontram numa posição de desvantagem devido ao facto de serem mulheres?

PL: Historicamente as mulheres estiveram em desvantagem em Portugal, e em particular no mundo artístico, e isso foi notório durante muitos anos. Nas últimas décadas houve uma alteração significativa, e as mulheres deixaram de estar numa posição subalterna, nesta área, para estarem de pleno direito. Eu creio que se olharmos para a situação exclusivamente nas questões de representação artística, já não existe, à partida, qualquer exclusão explícita, ou mesmo implícita, feita por uma diferença de sexo. Agora, não nos esqueçamos que estas questões não estão completamente isoladas dos enquadramentos culturais, no sentido mais amplo, sociais e políticos. A sociedade portuguesa tem evoluído seriamente nesse sentido, tem-se feito esforços de consciencialização, mas esses processos, numa escala social, são mais lentos e terão, porventura, ainda algumas manifestações menos explícitas.

a. Na minha pesquisa, não tenho encontrado grande expressão feminista no mundo da arte em Portugal, e mesmo as artistas dessa geração se tentam distanciar um bocadinho desse rótulo. Porque é que acha que isso acontece?

PL: Penso que está a falar da segunda vaga do feminismo. Penso que artistas que podíamos agrupar ou relacionar com os anos 70 (Alternativa Zero), dessa geração, de um modo geral, não quiseram reivindicar (no geral, há um caso à parte) uma posição feminista porque quiseram que o seu trabalho fosse visto como arte independentemente de serem mulheres ou homens, e que fosse

justamente julgado como arte e não por uma questão de sexo. Creio que a única exceção foi a Clara Menéres, que afirmou uma postura mais assumidamente feminista na prática artística, nos anos 70.

Existe o caso de uma artista - que me é especialmente grata - cujo o trabalho começa no final da década de 70 e vem até aos nossos dias, que é a Júlia Ventura, e que constitui, na minha perspetiva, um dos casos mais escandalosos de exclusão pelo meio artístico. Mas não penso que hoje em dia essa exclusão se deva a uma posição por parte da artista que tenha alguns diálogos com aspetos feministas. Penso que a exclusão da Júlia Ventura tem que ver com outras situações e com lógicas de grupo. Em Portugal as coisas funcionam por grupos de força, e entre grupos. Num meio pequeno, e relativamente provinciano, estas estruturas foram instituídas no princípio dos anos 80, e ainda são muito significativas. Foram muito centralistas, sendo depois regularizadas, e hoje são mais complexas e divididas, mas as redes de influência de determinados grupos têm sido muito fortes. Esta questão que estou a falar é uma estrutura mafiosa, mas isto não é diferente de outros sítios – Nova Iorque, Los Angeles, Berlim. A diferença é que essas são situações mais complexas, mais diversificadas, o que permite um crescendo das franjas. Essas franjas têm depois uma circulação mais liberta, o que torna a situação um pouco melhor. Aqui é mais opressivo nesse sentido.

A Júlia Ventura é uma artista que deixou de viver em Portugal nos anos 80, só recomeçou na década de 90. Esteve cá, depois na Holanda, e só mais recentemente é que vive mais tempo em Portugal. O facto de estar na Holanda, muito afastada, motivou um maior desconhecimento do seu trabalho, mas depois disso, nos anos 90, ela continuou a ser uma artista muito ostracizada, muito improvável. É uma artista de grande qualidade, com uma aceitação internacional muito significativa, mas cá em Portugal, o facto não pertencer aos grupos dominantes – que nos anos 90 se reuniam a volta do Julião Sarmiento ou do Pedro Cabrita Reis – deixou a Júlia Ventura numa circunstância muito fragilizada. Recordo que em '96, a Aurora Garcia realizou uma exposição de artistas portugueses no Reina Sofia, intitulada “En La Piel del Touro” e quis concentrar-se nos grandes nomes novos, como o Julião Sarmiento ou o Rui Chafes, e escolheu também a Júlia Ventura, e isso caiu que nem uma bomba. E é incompreensível, porque a Júlia Ventura, comparada com estes artistas, é uma artista com um trabalho de uma complexidade muito grande. Sobre ela

escreveram grandes estudiosos, como Carol Armstrong ou Christian Bernard. Ela tem um trabalho muito elaborado. Eu fiz a exposição dela nos anos 90, uma retrospectiva do trabalho dela dos anos 80, e uma vez mais foi muito criticada.

Estou a contar-lhe isto tão em pormenor, que chega a este nível tão pueril e prosaico, para tentar vincular a perspectiva de que me parece que o problema não era tanto o facto da Júlia Ventura ser mulher, mas muito mais a pertença a um grupo, independentemente de ela ser mulher ou não. Se ela pertencesse a grupo, esse grupo tê-la-ia apoiado, certamente. Penso que a exclusão não se fez por ela ser mulher, mas por outros motivos que levaram, e continuam a levar, à exclusão de muita gente. Agora, é verdade que para mim é extremamente curioso assistir ao facto de recentemente existir uma vontade de estudar estas questões de género na arte - que se expandiu vertiginosamente, são muitos os alunos que fazem teses sobre a questão - e eu continuo a ver a Júlia Ventura como uma artista que cada vez mais as gerações desconhecem.

b. A JV esteve entre as artistas com que me deparei na minha pesquisa, que estiveram um bocadinho fora da sua geração, e que me pareceu que fazia algum trabalho não assumidamente feminista, mas com algumas influências e relações. Também é o caso da Ana Vieira. São artistas cujos trabalhos podem ter leituras feministas.

PL: A Júlia Ventura não é assumidamente feminista, mas tem relações. A Ana Vieira muito menos, e é muito mais convocada para o efeito. A Ana Vieira faz parte das artistas que não queriam que o trabalho dela fosse julgado pela questão do sexo. Mas o trabalho dela pode ter leituras feministas, tal como o da Helena Almeida.

A Júlia Ventura é um artista de afirmação na década de 80. Na década de 90, começam a aparecer muitas mais artistas, e muitas delas a tocar diretamente em questões que têm a ver com a sexualidade, género. De forma assumidamente mais feministas ou não, tocam nessas questões – a Patrícia Garrido, a Rosa Almeida. O destino do trabalho dessas artistas foi aquele que elas lhe quiseram dar. A partir daí o número de artistas começou a crescer, tanto no feminino como no masculino, e a tendência para a maior equilíbrio começou a crescer. A exposição “Disseminações”, na Culturgest, era uma exposição que tinha como função apresentar uma nova geração, a geração

do ano 2000, uma exposição de perspectiva. Eu nunca fiz exposições a contar números de artistas, muito menos mulheres/homens, mas acho que o número de raparigas e rapazes era muito igual, muito próximo. O que eu fiz foi uma tentativa de me armar em oráculo – algo que os curadores gostam de fazer, de dizer “estes é que vão ser” – e o que queria era fazer apostas em nomes e trabalhos que me parecia ter possibilidades de crescer. Portanto, deparei-me com um número muito idêntico.

2. Incluí seis coleções de arte contemporânea no meu estudo. No total dos artistas das seis coleções, apenas 25% eram mulheres, sendo que este número sobe para 30% quando se inclui apenas artistas nascidos a partir de 1945 e para 37% quando se inclui apenas artistas nascidos após 1980. Na sua opinião, quais são as principais razões para esta desigualdade nas coleções de arte contemporânea portuguesas?

PL: Penso que hoje em dia, no mundo da arte ocidental – estamos a falar da América do Norte, da Europa -, já não existem exclusões específicas. Podem ocorrer situações pontuais, ainda remanescentes em termos sociais. Claro que se formos para outro sitio, como para o Norte de África, a situação muda, e há grandes questões.

Hoje podemos dizer que, depois desta abrangência, se criaram grupos específicos, até com orientações de sexualidade, muito específicos, e que dominam as coisas de forma, por vezes, muito exclusivistas. Por exemplo, dos anos 90 para cá, o mundo gay, no mundo da arte contemporânea, tem um poder muito organizado, e construído com uma lógica muito auto defensiva e muitas vezes completamente exclusivista, com defesas contínuas. Era bom começar-se a falar disso de forma mais franca. Durante séculos foram violentamente ostracizados, mas hoje, por vezes realizam uma ostracização aos artistas heterossexuais de uma forma muito violenta. Existem certos circuitos de afirmação de artistas que aceitam preferencialmente artistas gays, onde há uma solidariedade genuína e própria, mas para lá dessa solidariedade existem outras coisas. Existe uma rede solidária, mas acho que as vezes é mais do que solidariedade, acho tem outros fins. E hoje em dia, isso começa-se a proliferar e a criar redes e grupos.

Não vejo uma exclusão tão significativo do mundo da arte feminina hoje em dia. Zanguei-me muito com as Guerrilla Girls com uma exposição que estavam a fazer. Pediram-me depoimentos, mas o modelo estatístico que estavam a utilizar era do mais panfletário que existia, por isso recusei-me a responder. Acho que, a partir de um certo ponto, essas situações começam a funcionar para alimentar uma máquina. Há imensos assuntos feministas com que nos temos de preocupar, sem dúvida. É só irmos para o continente africano, para a Arábia Saudita, o médio oriente – temos vários sítios onde a barbaridade é de facto um caso extremo. Com isto não quero estar a manifestar um excesso de otimismo e uma displicência, que fecho os olhos a situações que ocorrem. Estou aqui a separar o mundo da arte da sociedade em geral. Por exemplo, estatísticas em Espanha indicam que são mortas pelos companheiros/maridos imensas mulheres. São problemas profundos, e podem perfeitamente ser uma motivação para um trabalho de um artista ou uma artista. Não estou a excluir essa ligação. Agora, acho que no sistema em si não existe. O sistema aqui tem várias mulheres a fazer critica, a dirigir museus, a fazer curadoria. Claro que elas podem reproduzir ideologicamente uma posição que não é a da defesa de sexo, mas penso que as coisas estão diferentes.

3. Acha que o facto dos artistas portugueses com mais reconhecimento internacional (Paula Rego, Vieira da Silva e Joana Vasconcelos) serem mulheres cria uma ideia de uma maior presença de mulheres no mundo da arte em Portugal?

PL: Houve uma altura, nos anos 90, que pensei fazer uma exposição – as nossas melhores artistas são mulheres. Realmente, a Vieira da Silva é uma artista fabulosa, fantástica, e cujo o trabalho se desenvolve num contexto internacional. Só não é mais nacional porque inicialmente não havia contexto para o entender, quando ela expôs nos anos 30 – fez duas exposições individuais em '35 e '36, e expôs em grupo. É uma artista portuguesa e francesa. Tal como a Paula Rego – que é portuguesa e inglesa – não podemos dizer que é exclusivamente portuguesa. São grandes artistas, e que mostram um interesse internacional e efetivos. São também bons exemplos a Helena Almeida e a Lourdes de Castro – que teve muito reconhecimento, mas quis sair voluntariamente do mundo da arte. Fartou-se, achou, como me dizia, que “tinha demasiados egos”. Mas a Lourdes era uma

artista muito querida e valorizada. Fiz uma exposição nos anos 90 com a Whitechapel, chamada “Live In Your Head” sobre arte conceptual e pós-conceptual, e todos os artistas me perguntavam pela Lourdes de Castro e pelo René Bertholo. Eles eram artistas conhecidíssimos, e nos livros de época a Lourdes aparece sempre. Mas não quiseram andar nesse sistema.

Nós temos uma série de artistas mulheres fantásticas – nos anos 80 a Júlia, nos anos 90 a Ângela Ferreira, que é uma das melhores artistas daquela geração. A geração dos anos 2000 tem a Filipa César, todo o grupo que para mim é quem mais tem desenvolvido um trabalho mais interessante, e internacional. A Leonor Antunes também, tem tido grande sucesso internacional.

4. Na maioria dos dados que recolhi, tanto a nível de coleções como de leiloeiras e galerias, nota-se uma maior presença de mulheres quando se inclui apenas artistas mais jovens, o que está em linha com dados de leilões internacionais. Acha que têm havido uma melhoria na posição das mulheres artistas no mundo da arte em Portugal, o que pode significar uma maior igualdade?

PL: Tem, acho que sim. O Almada Negreiros dizia sobre a Vieira da Silva “ela é uma rendeira, faz rendas”. Há o caso especial da Mily Possoz, que fez uma obra muito própria, logo no primeiro modernismo e com um nível excelente, mas o facto é que havia uma posição subalterna, e voluntariamente subalterna. Aquele lado da Sarah Afonso fazer uma arte meio naïf, um pouco feminina e dentro de um apelo a um criativo feminino sem com isso integrar alguma natureza de reflexão ou um posicionamento crítico. Era um lugar também já ideologicamente predeterminado e limitou-se a cumpri-lo, e isso aconteceu muito. Eu entendo que hoje em dia, nalgumas revisões que são feitas em termos de uma perspectiva de género, que se conta apenas o género. Mas muitas mulheres, no desenvolvimento das suas obras, reiteraram da forma mais vinculada uma posição ideológica patriarcal. Penso que isso tem um corte absoluto em Portugal com essa geração de ‘60, com a Paula, com a Lourdes Castro, com a Ana Vieira, com todas essas mulheres que aparecem e que são um corte definitivo com isso. Vão começando a alterar o panorama nacional. Mas tinham problemas. A Paula Rego conta histórias indescritíveis, de situações em que foi alvo de comentários obscenos e inapropriados. O contexto da época era esse, mas penso que essas artistas, não se

querendo vincular tão declaradamente a isso – penso que nessa geração, apenas a Clara Menéres o fez -, trouxeram uma transformação muito específica.

Susana Mendes Silva

Entrevista realizada presencialmente a 2 de julho de 2018. As perguntas 1.a e 4.a, que não estavam no guião da entrevista, surgiram das respostas dadas durante a entrevista. Tendo considerado as perguntas e as respostas relevantes, as mesmas foram incluídas na transcrição apresentada.

1. Estatisticamente, as mulheres encontram-se em minoria – estão menos representadas em galerias, coleções de arte, exposições e no mercado. De uma forma geral, achas que as mulheres que sejam ou queiram ser artistas se encontram numa posição de desvantagem no mundo da arte em Portugal por serem mulheres?

SMS: Olha, há uma coisa que é muito estranha, que é: o número de mulheres que entram para as Belas-Artes e o número de mulheres que depois têm visibilidade uma vez que acabem o curso. Nestas gerações mais novas, que agora tem vinte e muitos, trinta e poucos, de facto há poucas mulheres em comparação com os homens. Por outro lado, nas galerias comerciais, vendo por esse ponto de vista de artistas menos alternativos e mais comerciais, também basta olhar e são poucas, ou quase nenhuma, as que são metade/metade, e chegam a haver galerias que não têm nenhuma mulher artista portuguesa viva, o que me parece bastante revelador que há aqui uma situação qualquer um pouco estranha.

É muito giro aquele glossário de perguntas que as Pipi Colonial fizeram na Revista Contemporânea, fartei-me de rir com as respostas que elas dão. Fiz um levantamento para um projeto delas – o Preto Branco – que era o Pipi Mendes. Era eu, a Margarida Mendes, o José Maria Vieira Mendes e a Maria Mendes, e eu fiz um glossário à volta das palavras, e para uma delas fiz um levantamento por alto, dos números, e é incrível, parece-me incrível. E há toda uma naturalização, um discurso que muitas pessoas têm que é “porque elas isto” e “porque elas aquilo” – há sempre desculpa para tudo.

a. Achas que o facto da maioria dos artistas portugueses mais reconhecidos a nível internacional serem mulheres – a Paula Rego, a Vieira da Silva e a Joana Vasconcelos - cria uma percepção de que as coisas são mais igualitárias do que são na realidade?

SMS: Bem, estamos a falar de uma artista morta, uma artista que saiu de Portugal e nunca fez carreira em Portugal, e a Joana Vasconcelos que joga um bocadinho num campeonato diferente daqueles artistas que me parece que nós estamos a falar. É das poucas pessoas que gere uma carreira como quem gere uma empresa, e que tem uma abordagem bastante diferente. Portanto, tendo esses três exemplos, não sei. Mas tendo em conta a Paula Rego e a Vieira da Silva, ambas fizeram carreira fora de Portugal. Portanto, isso quer dizer bastantes coisas, se elas tivessem cá ficado duvido que tivessem tido a mesma carreira.

2. Alguma vez sentiste a necessidade de, como artista, te associar ou afastar do feminismo como movimento, ou como rótulo?

SMS: Eu nunca me afastei nem nunca me associei. Para mim sempre foi muito normal fazer o meu trabalho enquanto artista que tem uma posição no mundo, que nasceu mulher em Portugal, que vive aqui – embora tenha vivido três anos em Londres, mas fui para lá por causa do meu doutoramento. Portanto, o que aconteceu foi mais antes, ou seja, como o meu trabalho não era panfletário, e muitas pessoas, há uns anos atrás, entendiam o feminismo assim como uma coisa mais radical, achavam sempre que o meu trabalho era muito “feminino”, e não percebiam o seu lado de radicalidade e de crítica feminista que contém. Agora, uma coisa é ser panfletária e outra coisa é que o trabalho seja informado por essas questões. No entanto, sempre que me chamaram para participar, ou dar a cara, por qualquer tipo de momento, como por o exemplo para o referendo para a interrupção voluntária da gravidez, o casamento homossexual – todas essas questões que as vezes são um bocado fraturantes, se for preciso dar a cara eu dou, não tenho problema nenhum. Mas há sempre duas dimensões: o meu trabalho como artista e eu enquanto pessoa. Essas duas cruzam-se enquanto ser ético, enquanto pessoa que tem determinadas preocupações e uma posição no mundo. Ou seja, nunca foi uma questão de afastamento ou aproximação, mas foi sempre uma coisa muito natural porque não podia ser de outra maneira.

3. Quais é que achas que são os motivos pelos quais tantas artistas em Portugal, nas décadas de 70/80 (quando o feminismo ganhava força na Europa e nos EUA), se tenham afastado declaradamente do movimento feminista?

SMS: Não sei, acho que só elas é que podem saber, eu na altura era muito pequenina. Mas há artistas, como a Clara Menéres, que é da mesma geração que a Emília Nadal, que sempre teve uma posição assumidamente feminista. Quanto às outras, não sei, se calhar achavam que o feminismo era um bicho de sete cabeças, em vez de ser um modelo para uma sociedade igualitária, ou não se queriam ver associadas a certas e determinadas coisas... Não faço ideia.

4. Tendo começado a trabalhar na década de 1990, achas que a situação das mulheres no mundo da arte em Portugal mudou?

SMS: Eu comecei a trabalhar em '96, e desde daí até agora acho que há imensas coisas que melhoraram, mas mais na sociedade do que na arte. No meio da arte acho que já devíamos ter evoluído mais do que evoluímos, porque me parece que há sempre umas gerações em que isto anda mais depressa e outras em que parece voltar um bocadinho atrás, e que tem a ver com questões de visibilidade e oportunidades para mostrar o trabalho, e não desaparecer enquanto artista, porque continuar a ser artista é sempre um trabalho de resistência, parece-me a mim. Mas ainda assim, se olharmos para a sociedade como ela é hoje em relação a '96, acho que caminhamos no sentido de ter uma sociedade mais igualitária.

a. E achas que isso se reflete na forma como o mundo da arte trata estas questões?

SMS: Acho que se reflete mais depressa nas artistas que estão fora do país, e que têm o reconhecimento que lhes é devido, do que propriamente nas que estão cá a tentar, e que estão cá a tempo inteiro. Também há trabalhos que são mais visíveis, outros são menos visíveis, mas muitas vezes se compararmos com artistas homens que tem trabalhos semelhantes, a falta de oportunidade de ter uma galeria ou de estar numa determinada exposição, porque não pertences ao *boys club*, porque não saís tanto, ou não saís com aquelas pessoas - às vezes é um bocadinho complicado.

5. Pessoalmente, como artista, alguma vez sentiste que foste alvo de algum tipo de discriminação por seres mulher?

SMS: No âmbito da arte, acho que as pessoas não são muito diretas, e se o fazem é nas costas. Mas já ouvi comentários, e acham sempre que as mulheres são mais fraquinhas – o comentário do ‘mais fraquinha’. Mesmo assim acho eu não sou daquelas que se pode queixar mais, mas sim, houve situações pontuais. Agora, situações diretas, de me confrontarem diretamente, raramente. Mais situações mais subtis, certas coisas que acabas por perceber mais tarde.

ANEXO C. QUADROS

1. Top 5 das leiloeiras internacionais – por volume de vendas (2017)

Rank	Leiloeira	Volume de vendas total (€)	Lotes vendidos	Melhor resultado (€)
1	Sotheby's	465 821 713 €	1 978	95 019 250 €
2	Christie's	362 360 400 €	2 271	30 072 050 €
3	Phillips	164 604 749 €	1 753	24 776 600 €
4	Poly International Auction	71 148 052 €	702	11 623 824 €
5	China Guardian Auctions	29 473 347 €	450	6 234 458 €

Fonte:

"The Contemporary Art Market Report 2017", Artprice

Data de consulta: 26 de maio de 2018

Disponível em: <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2017>

2. Top 5 de países por volume de vendas em leilões de arte contemporânea (2017)

Rank	País	Volume de vendas em leilão (€)	Quota de mercado
1	EUA	593 850 030 €	43,80%
2	China	317 876 021 €	23,50%
3	Reino Unido	299 634 407 €	22,10%
4	França	32 609 208 €	2,40%
5	Alemanha	13 216 821 €	1,00%

Fonte:

"The Contemporary Art Market Report 2017", Artprice

Data de consulta: 26 de maio de 2018

Disponível em: <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2017>

3. Leiloeiras portuguesas – 1% superior dos artistas nascidos a partir de 1925 (por volume de vendas)

Artistas nascidos a partir de 1925					
Sexo	Artistas	Volume de vendas	Volume de vendas total por sexo	Peso do volume de vendas no 1% superior dos artistas	Peso no volume de vendas total
Homens	Júlio Pomar	€ 417 940	€ 723 610	71%	24%
	Manuel Cargaleiro	€ 165 670			
	Miquel Barceló	€ 140 000			
Mulheres	Menez	€ 139 200	€ 301 460	29%	10%
	Paula Rego	€ 162 260			
Total	€		1 025 070	100%	34%

4. Leiloeiras portuguesas – 1% superior dos artistas nascidos a partir de 1945 (por volume de vendas)

Artistas nascidos a partir de 1945					
Sexo	Artistas	Volume de vendas	Volume de vendas total por sexo	Peso do volume de vendas no 1% superior dos artistas	Peso no volume de vendas total
Homens	José Pedro Croft	€ 92 150	€ 232 150	76%	19%
	Miquel Barceló	€ 140 000			
Mulheres	Katharina Groosse	€ 71 500	€ 71 500	24%	6%
Total	€		303 650	100%	25%

5. Leiloeiras portuguesas – Top 10 dos artistas (por volume de vendas)

TOP 10					
A partir de 1925			A partir de 1945		
Júlio Pomar (1926)	M	417 940 €	Miquel Barceló (1947)	M	€ 140 000
Manuel Cargaleiro (1927)	M	165 670 €	José Pedro Croft (1957)	M	€ 92 150
Paula Rego (1935)	F	162 260 €	Katharina Grosse (1961)	F	€ 71 500
Miquel Barceló (1947)	M	140 000 €	Pedro Cabrita Reis (1956)	M	€ 68 800
Menez (1926)	F	139 200 €	Julião Sarmiento (1948)	M	€ 67 250
José Pedro Croft (1957)	M	92 150 €	Vik Muniz (1961)	M	€ 50 000
José de Guimarães (1939)	M	73 550 €	Pedro Casqueiro (1959)	M	€ 43 000
Katharina Grosse (1961)	F	71 500 €	João Penalva (1949)	M	€ 32 600
Ângelo de Sousa (1938)	M	70 140 €	José Loureiro (1961)	M	€ 31 000
Pedro Cabrita Reis (1956)	M	68 800 €	Peter Zimmermann (1956)	M	€ 30 000
Volume de vendas total do top 10		1 401 210 €	Volume de vendas total do top 10		€ 626 300
Volume de vendas do top 10 em % do volume de vendas total		46%	Volume de vendas do top 10 em % do volume de vendas total		51%

6. Leiloeiras internacionais – 1% superior dos artistas nascidos a partir de 1980 (por volume de vendas)

Artistas nascidos a partir de 1980					
Sexo	Artistas	Volume de vendas	Volume de vendas total por sexo	Peso no volume de vendas do 1% superior dos artistas	Peso no volume de vendas total
Homens	Oscar Murrillo	€ 469 675	€ 868 350	14%	11%
	Alex Israel	€ 398 675			
Mulheres	Njideka Akunyili Crosby	€ 5 333 640	€ 5 333 640	86%	69%
Total			€ 6 201 990	100%	81%

7. Leiloeiras internacionais – 1% superior dos artistas nascidos a partir de 1945 (por volume de vendas)

Artistas nascidos a partir de 1945					
Sexo	Artistas	Volume de vendas	Volume de vendas total por sexo	Peso no volume de vendas do 1% superior dos artistas	Peso no volume de vendas total
Homens	Jean-Michel Basquiat	€ 254 382 845	€ 357 847 990	100,0%	51%
	Peter Doig	€ 41 597 635			
	Mark Grotjahn	€ 32 088 910			
	Christopher Wool	€ 29 778 600			
Total			€ 357 847 990	100%	51%

8. Leiloeiras internacionais – Top10 dos artistas (por volume de vendas)

TOP10									
A partir de 1925			A partir de 1945			A partir de 1980			
Jean-Michel Basquiat (1960)	M	€ 254 382 845	Jean-Michel Basquiat (1960)	M	€ 254 382 845	Njideka Akunyili Crosby (1983)	F	€ 5 333 640	
Andy Warhol (1928)	M	€ 181 180 885	Peter Doig (1959)	M	€ 41 597 635	Oscar Murillo (1986)	M	€ 469 675	
Cy Twombly (1928)	M	€ 139 634 095	Mark Grotjahn (1968)	M	€ 32 088 910	Alex Israel (1982)	M	€ 398 895	
Gerhard Richter (1932)	M	€ 80 313 411	Christopher Wool (1955)	M	€ 29 778 600	Adam Pendleton (1984)	M	€ 371 625	
Peter Doig (1959)	M	€ 41 597 635	Rudolf Stingel (1956)	M	€ 27 910 300	Harold Ancart (1980)	M	€ 344 475	
Mark Grotjahn (1968)	M	€ 32 088 910	Keith Haring (1958)	M	€ 18 657 940	Shara Hughes (1981)	F	€ 184 250	
Christopher Wool (1955)	M	€ 29 778 600	Richard Prince (1949)	M	€ 17 054 295	Tauba Auerbach (1981)	F	€ 72 025	
David Hockney (1937)	M	€ 28 111 858	Jeff Koons (1955)	M	€ 16 442 260	Cyprien Gaillard (1980)	M	€ 64 500	
Rudolf Stingel (1956)	M	€ 27 910 300	Anselm Kiefer (1945)	M	€ 16 201 168	Alex da Corte (1980)	M	€ 45 600	
Sigmar Polke (1941)	M	€ 24 666 735	Albert Oehlen (1954)	M	€ 14 908 493	Ibrahim Mahama (1987)	M	€ 45 600	
Volume de vendas total do top 10		€ 839 665 274	Receita total do TOP10		€ 469 022 446	Receita total do TOP10		€ 7 330 285	
Volume de vendas do top 10 em % do volume de vendas total		57%	Receita total do TOP10 em % da receita total		66%	Receita total do TOP10 em % da receita total		95%	

9. Exposições individuais em instituições nacionais (2017) – por data de nascimento dos artistas

ARTISTAS NASCIDOS A PARTIR DE 1945					
Instituição	Exposições individuais	Homens	Mulheres	Homens (%)	Mulheres (%)
MNAC	3	2	1	67%	33%
Fundação de Serralves	8	4	4	50%	50%
MAAT	10	7	3	70%	30%
Culturgest	4	3	1	75%	25%
CAM - Gulbenkian	3	1	2	33%	67%
Museu Coleção Berardo	3	2	1	67%	33%
MACE - Coleção António Cachola	1	1	0	100%	0%
TOTAL	32	20	12	62,5%	37,5%

ARTISTAS NASCIDOS A PARTIR DE 1980					
Instituição	Exposições individuais	Homens	Mulheres	Homens (%)	Mulheres (%)
MNAC	0	0	0	0%	0%
Fundação de Serralves	4	2	2	50%	50%
MAAT	0	0	0	0%	0%
Culturgest	1	1	0	100%	0%
CAM - Gulbenkian	1	0	1	0%	100%
Museu Coleção Berardo	1	1	0	100%	0%
MACE - Coleção António Cachola	0	0	0	0%	0%
TOTAL	7	4	3	57%	43%

10. Exposições individuais em instituições internacionais (2017) – por data de nascimento dos artistas

ARTISTAS NASCIDOS A PARTIR DE 1945					
Instituição	Exposições individuais	Homens	Mulheres	Homens (%)	Mulheres (%)
Centre Pompidou	8	6	2	75%	25%
MoMA	11	5	6	45%	55%
Palays de Tokyo	11	6	5	55%	45%
Tate	8	3	5	38%	63%
Solomon R. Guggenheim Museum	2	1	1	50%	50%
TOTAL	40	21	19	52,5%	47,5%

ARTISTAS NASCIDOS A PARTIR DE 1980					
Instituição	Exposições individuais	Homens	Mulheres	Homens (%)	Mulheres (%)
Centre Pompidou	0	0	0	0%	0%
MoMA	3	2	1	67%	33%
Palays de Tokyo	6	3	3	50%	50%
Tate	1	0	1	0%	100%
Solomon R. Guggenheim Museum	0	0	0	0%	0%
TOTAL	10	5	5	50%	50%

ANEXO D. IMAGENS

1. “*The Academicians of the Royal Academy*” (1771 – 72), Johann Zoffany



Óleo sobre tela, 101,1 x 147,5 cm

Fonte:

Royal Collection Trust

Data de consulta: 14 de março de 2018

Disponível em: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/400747/the-academicians-of-the-royal-academy>

2. “The Dinner Party” (1974 – 1979), Judy Chicago



Técnica mista, 14,63 x 14,63 m

Fonte:

Página da artista Judy Chicago

Data de consulta: 20 de agosto de 2018

Disponível em: <http://www.judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/>

3. *“The Dining Room”*, em *Womanhouse* (1972), Beth Bachenheimer, Sherry Brody, Karen LeCoq, Robin Mitchell, Miriam Schapiro, Faith Wilding



Fonte:

Womanhouse – Works

Data de consulta. 20 de agosto de 2018

Disponível em: <http://www.womanhouse.net/works/>

4. *“Lipstick Bathroom”*, em *Womanhouse* (1972), Camille Grey



Fonte:

Womanhouse – Works

Data de consulta. 22 de agosto de 2018

Disponível em: <http://www.womanhouse.net/works/>

5. “Aprons in the Kitchen”, em Womanhouse (1972), Susan Frazier



Fonte:

Womanhouse – Works

Data de consulta. 22 de agosto de 2018

Disponível em: <http://www.womanhouse.net/works/>

6. “Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?” (1985), Guerrilla Girls



Serigrafia em papel, 28 x 71 cm

Fonte:

Coleção da Tate

Data de consulta: 8 de março de 20188

Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793>

INFORMAÇÃO PESSOAL

Mariana Marin Diniz Aires Ferreira

📍 Calçada das Lajes, lote 21, 8ºF, 1900-293 Lisboa (Portugal)

☎ (+351) 917 403 811

✉ mariana.diniz.ferreira@hotmail.com

Data de nascimento 22/03/1994 | Nacionalidade Portuguesa

EXPERIÊNCIA PROFISSIONAL

12/03/2018–11/12/2018

Estágio - Equipa de Produção

MAAT - Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, Lisboa (Portugal)

EDUCAÇÃO E FORMAÇÃO

09/2016–Presente

Mestrado em Mercados da Arte

ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa (Portugal)

09/2012–01/2016

Licenciatura em Economia

Instituto Superior de Economia e Gestão da Universidade de Lisboa, Lisboa (Portugal)

COMPETÊNCIAS PESSOAIS

Língua materna português

Línguas estrangeiras

	COMPREENDER		FALAR		ESCREVER
	Compreensão oral	Leitura	Interação oral	Produção oral	
inglês	C2	C2	C1	C1	C1

Níveis: A1 e A2: Utilizador básico - B1 e B2: Utilizador independente - C1 e C2: Utilizador avançado
Quadro Europeu Comum de Referência para as Línguas