

A crítica de arte feita por mulheres e seus desdobramentos institucionais

[*Art criticism made by women and its institutional ramifications*]

Talita Trizoli¹

Ana Paula Cavalcanti Simioni²

RESUMO • O presente dossiê aborda um tema pouco trabalhado no Brasil, a saber: a atuação das mulheres no campo da crítica de arte. Sob o prisma dos estudos de gênero, reunimos sete artigos que abordam, a partir de trajetórias, produções e casos distintos, as seguintes questões: houve mulheres exercendo a crítica de arte, as investigações estéticas e a história da arte entre o século XVIII e o final do XX? Se houve, quem foram? Por que pouco sabemos sobre elas? O que escreveram e onde escreveram? Que tipo de visões, valores e propostas defendiam? Havia algum tipo de especificidade em suas críticas e temáticas advindas de suas condições de gênero? • **PALAVRAS-CHAVE** • Crítica de arte; mulheres; instituições artísticas, gênero, feminismo. • **ABSTRACT** • This dossier

addresses a topic little studied in Brazil, namely: the role of women in the field of art criticism. From the perspective of gender studies, we have brought together seven articles that address the following questions from different trajectories, productions and cases: were there women practicing art criticism, aesthetic investigations and art history between the 18th century and the end of the XX? If so, who were these women? Why do we know so little about them? What did they write and where did they write? What type of visions, values and proposals did they defend? Was there any type of specificity in your criticisms and themes arising from your gender conditions? • **KEYWORDS** • Art criticism; women; artistic institutions, gender, feminism.

Recebido em 14 de março de 2024

Aprovado em 18 de março de 2024

TRIZOLI, Talita; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A crítica de arte feita por mulheres e seus desdobramentos institucionais. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 87, 2024, e10690.



DOI: 10.11606/2316901X.n87.2024.e10690

1 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

2 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

A quem cabe julgar a experiência estética? Como se determina a qualidade de uma obra? Qual grupo de agentes culturais está autorizado a estabelecer a entrada e/ou saída de determinada obra do jogo de consagração das artes? E quem pode afirmar o que é arte, e o que não é?

O bloco de perguntas acima sintetiza um conjunto de problemáticas fundadoras de diversas disciplinas que formam o sistema das artes, passando das especulações e análises do âmbito filosófico (como a disciplina estética, e a teoria do gosto), o campo da história e crítica de arte, até territórios mais recentes como sociologia da arte, museologia e políticas culturais, para citar apenas alguns. Importante notar que a paulatina profissionalização do campo implica a ampliação do conjunto de intermediários/mediadores envolvidos no processo de identificação, definição e consagração da arte (HEINICH, 2008; CAUQUELIN, 2005).

Entre inúmeras discussões empreendidas, publicações materializadas, cursos ofertados e congressos realizados para tentar solucionar tais indagações – ou pelo menos desdobrá-las para outras especulações – há uma característica que alinha parte significativa de seus agentes para além de semelhanças em termos formais ou conceituais. Trata-se de uma especificidade óbvia, mas também furtiva, que passa despercebida a olhos não atentos aos marcadores sociais³: o cânone da crítica é composto praticamente de homens, atuantes na Europa e nos Estados Unidos.

A lista de autores que se debruçaram ou contribuíram para o entendimento da experiência de fruição do fenômeno artístico pode se estender longamente – David Hume, (1711-1776), Denis Diderot (1713-1784), Immanuel Kant (1724-1804), Friedrich Schiller (1759-1805), Théophile Gautier (1811-1872), Charles Baudelaire (1821-1867), Roger Fry (1866-1934), John Dewey (1859-1952), Benedetto Croce (1866-1952), Walter Benjamin (1892-1940), Germain Bazin (1901-1990), Theodor W. Adorno (1903-1969),

3 O conceito de marcadores sociais concerne ao conjunto de características sociais que definem a singularidade dos indivíduos, sendo que tais singularidades abarcam aspectos coletivos, econômicos, físicos e psíquicos, e seguem em mutabilidade, ou seja, não são dados fixos, mas se entrelaçam na complexidade das relações. O uso do conceito constitui ferramenta primordial para as análises sociopolíticas e suas condições de negociação, dissenso e ruptura. Consultar, entre outros: Zamboni (2014); Collins; Bilge (2021).

Harold Rosenberg (1906-1978), Nelson Goodman (1906-1998), Clement Greenberg (1909-1994), Giulio Carlo Argan (1909-1992), Max Bense (1910-1990), Ernst Gombrich (1909-2001), Arthur Danto (1924-2013), Pierre Restany (1930-2003), Michael Fried (1939), Achille Bonito Oliva (1939), Timothy James Clark (1943), James Elkins (1954), entre outros.

Muitos desses nomes inclusive, são chamados de “pais fundadores”. Tal expressão foi utilizada por autores amplamente lidos, tais como Horst Waldemar Janson⁴ (1913-1982) ou Ernst Gombrich⁵, que chega a nomear um de seus ensaios com o título “‘The father of art history’: a reading of the *Lectures on aesthetics* of G. W. F. Hegel (1770-1831)”⁶. A historiadora da arte norte-americana Elizabeth Mansfield (1965) refere-se a tal questão de modo irônico:

Temos uma abundância de pais. Entre os mais citados estão Giorgio Vasari (muitas vezes chamado de “o pai da história da arte”); J. J. Winckelmann (mais ocupado que Vasari, é conhecido como “o pai da arqueologia” e também “o pai da história da arte moderna”); Georg Hegel (o “pai da história da arte” de Gombrich); e recentemente Bernard Smith recebeu o apelido de “pai da história da arte na Austrália”. Uma disciplina órfã, aparentemente, a história da arte fica sem mãe. (MANSFIELD, 2002, p. 1 – tradução nossa).

O papel do crítico (aqui empregado no masculino propositalmente) é, além do que já foi mencionado, o de estabelecer parâmetros de valor que estruturam o sistema das artes, seja no âmbito da criação e cristalização de critérios de validação, seja na construção de metodologias de trabalho e análise. No entanto, tal papel social modifica-se de acordo com a contingência de sua atuação. Se há o consenso de que o “nascimento” da crítica de arte (ou sua constituição como campo) ocorre com

4 “[...] Winckelmann é reconhecido como o fundador da história da arte como disciplina humanística. Diderot, ao contrário, exemplificou o crítico de arte que não é historiador da arte” (JANSON, 1973, p. 424 – tradução nossa).

5 “O papel de pai da história da arte que atribuí a Hegel é geralmente atribuído a Johann Joachim Winckelmann; mas parece-me que, em vez da *History of the art of antiquity*, de Winckelmann, de 1764, são as *Lectures on aesthetics* (1820-1829), de Hegel, que deveriam ser consideradas o documento fundador do estudo moderno da arte, uma vez que contêm a primeira tentativa alguma vez feita de examinar e sistematizar toda a história universal da arte, na verdade de todas as artes” (GOMBRICH, 1984, p. 51 – tradução nossa).

6 “‘Vamos agora louvar homens famosos e nossos pais que nos geraram.’ A injunção do Eclesiástico que é tantas vezes lida em funções comemorativas poderia ter servido de lema para este sétimo volume da minha coleção de ensaios publicados pela Phaidon Press. É verdade que ‘os pais que nos geraram’, a quem tive orgulho de prestar homenagem em diversas ocasiões, não são antepassados físicos, mas os nossos antepassados espirituais, a quem devemos as ideias e os valores que estão entrelaçados na estrutura da nossa vida intelectual” (GOMBRICH, p. 7 – tradução nossa).

Diderot e seus comentários sobre os Salões parisienses⁷, como aponta grande parte da historiografia (VENTURI, 2016; KERR, 2013; SCHLOSSER, 1984), é preciso clarificar que o enciclopedista condensa práticas já existentes em seu meio social, e que podem ser localizadas desde Xenócrates⁸ (396 a.C.-314 a.C.) e Xie He⁹ (século VI d.C.), passando por Jonathan Richardson o Velho¹⁰ (1667-1745) ou Jean-Baptiste Oudry¹¹ (1686-1755). Para tanto, parte-se do pressuposto de que a prática de uma protocritica de arte se dá no âmbito da discussão das qualidades de uma obra, ainda que não intencionando uma participação normativa na arena pública, como bem atesta Lionello Venturi, para quem a ideia de crítica está indubitavelmente atrelada à prática de julgamento:

Antes do século XVIII, a crítica de arte tinha que ser localizada nos tratados de arte e nas biografias dos artistas. O século XVIII, porém, proporcionou através de exposições, especialmente na França, a possibilidade de relatos críticos; isto é, a crítica de arte encontrou a sua forma natural. [...]

No referido século, a autonomia da arte foi reconhecida pela primeira vez graças a uma nova ciência filosófica, a filosofia da arte, chamada estética. Pela primeira vez, a própria crítica de arte encontrou a sua forma expressiva na crítica de exposições. Também pela primeira vez a história da arte foi concebida como um facto independente da vida dos artistas e assumiu o papel de história de uma atividade particular do espírito. (VENTURI, 2016, p. 176 – tradução nossa).

A publicação em periódicos e em panfletos esporádicos com anedotas sobre o meio artístico, ou mesmo a troca de correspondências, algumas inclusive anônimas devido à censura empreendida pela corte¹², constituem como conjunto a materialização do hábito de análise e julgamento dos eventos de caráter estético, e não apenas em um âmbito metafísico, de deslumbramento, mas principalmente como dado de lugar social. Vale lembrar que a profissionalização da categoria da crítica de arte ocorre com a institucionalização do sistema artístico, por meio do estabelecimento de Academias, e dos salões de arte¹³.

Nesse momento, o papel do crítico de arte consistia em atuar como um analista qualitativo da produção artística, exercendo seu julgamento frente a uma variada

7 “O nascimento da crítica de arte na Europa é concomitante com a criação de academias de pintura no século XVII e a realização regular dos seus Salões. A prática institucionalizou-se com Diderot, considerado o fundador da crítica de arte como gênero literário independente” (DELHORME, 2020 – tradução nossa).

8 Filósofo grego discípulo de Platão. Dividiu a prática filosófica em três categorias (física, ética, lógica), influenciando o conjunto de filosofia helênica posterior (DANCY, 2021).

9 Pintor e crítico de arte chinês, autor dos “Seis princípios” da pintura chinesa, sendo eles: criatividade, uso instrumental do pincel, mimese da matéria e de coloração, composição harmoniosa e valorização dos antigos mestres a partir da cópia (BRITANNICA, 2024b).

10 Pintor, colecionador e teórico britânico valorizado por seus retratos, autor de *An essay on the theory of painting* em 1715 (GIBSON-WOOD, 2008).

11 Pintor e gravador francês com larga influência na arte decorativa do século XVIII, conhecido por retratos e naturezas-mortas (MORTON, 2007).

12 A esse respeito ler: Kerr (2013, p. 30).

13 Consultar: Kerr (2013).

produção, ora incensando certas linguagens e temas, ora destituindo outras de seu lugar dentro do sistema artístico. Exercida por artistas, entusiastas, filósofos, seu caráter pressupunha um distanciamento analítico e de defesa moral da arte.

Tal aspecto da função social da crítica de arte se modifica no século XIX e especialmente na primeira metade do século XX, quando emerge a figura do crítico como “militante”, isto é, imbuído da missão de identificar e defender programas estéticos (em muitos casos também políticos). São os casos de Charles Baudelaire (1821-1867), John Ruskin (1919-1900), Guillaume Apollinaire e Clement Greenberg, todos emblemáticos de uma prática crítica altamente comprometida com projetos e sujeitos artísticos específicos¹⁴, algo não imune de tensões¹⁵.

Mais recentemente, vê-se surgir a figura híbrida do crítico-artista-curador-galerista. Trata-se de um agente multitarefas (SCHWENDENER, 2009) – ou etc. se considerarmos a versão local (BASBAUM, 2013) – em que sua atuação em diversos flancos do sistema artístico viabiliza a (sua) manutenção econômica em um sistema assentado em uma instabilidade e precariedade estrutural. Os textos produzidos por tais agentes nem sempre podem trazer uma crítica explícita ao sistema¹⁶. Nesse sentido, de acordo com o crítico estadunidense Raphael Rubinstein (2006 – tradução nossa):

O que aconteceu é que o poder que os críticos pareciam ter tido durante algumas décadas nos anos (19)50 e 60 começou a ser esvaziado, e parte dele foi para o mercado de arte. O mercado é tão poderoso, e acho que os negociantes de arte e colecionadores se tornaram tão sofisticados e tão atentos para pegar o que há de mais novo... [que] eles estão realmente encontrando artistas antes mesmo dos críticos.

As razões para essa mudança paradigmática dos papéis sociais são diversas:

14 A mais significativa fora, sem sombra de dúvida, a parceria entre Clement Greenberg com o casal de artistas Lee Krasner e Jackson Pollock (sendo que o projeto do trio tomou como foco a figura de Pollock como arauto da arte estadunidense de vanguarda). “Lee, eu e Jackson sentávamos à mesa da cozinha e conversávamos por horas – às vezes o dia todo. Jackson normalmente não falava muito – bebíamos muito café. Eu sei que isso parece parte de um mito. Ficaríamos sentados por horas e iríamos para a cama às três ou quatro da manhã... Pollock era um cara puro. Ele era. Não o estou idealizando. Era inconcebível para ele fazer algo porque isso o levaria a algum lugar. Quando ele estava bêbado, ele era intolerável. Quando ele estava sóbrio, ele era um cara puro e esse era o verdadeiro Pollock...” (GREENBERG, 1968 – tradução nossa).

15 Consideramos aqui o conflito entre Clement Greenberg e Harold Rosenberg a respeito do expressionismo abstrato e a pop arte.

16 “O julgamento do crítico é anulado pelo acesso organizacional do curador ao aparato da indústria cultural (por exemplo, as bienais internacionais e exposições coletivas) ou pelo acesso imediato do colecionador ao objeto no mercado ou em leilão [...] A crítica, como uma voz que tinha sido tradicionalmente independente tanto das instituições como dos mercados e que mediava os vários segmentos da esfera pública da cultura de vanguarda, foi obviamente a primeira coisa a desaparecer (e as funções tradicionais do museu foram as seguintes). Ambos os elementos da esfera pública da arte tornaram-se míticos e obsoletos, uma vez que ninguém realmente quer saber e ninguém mais precisa saber qual poderia ter sido o contexto, a história, as intenções e os desejos da prática artística” (BUCHLOH, Benjamin in BAKER et al., 2002, p. 202 – tradução nossa).

desenvolvimento do mercado de arte, modificações no perfil de veículos de comunicação, mudanças formais no entendimento da natureza do fenômeno artístico e sua funcionalidade. Mas também a dissolução de categoriais hierárquicas sobre a qualidade dos trabalhos, do perfil de sujeito que participa do jogo social das artes, além de influências político-econômicas no âmbito macro. Rosalind Krauss oferece algumas pistas a respeito, principalmente em relação ao aspecto econômico do mercado de arte:

Creio que os marchands costumavam sentir que a obra de arte não existia num vácuo discursivo, que a sua existência lhe foi dada em parte pelo discurso crítico e, portanto, havia necessidade de catálogos com ensaios sérios de críticos. Essa necessidade, percebida tanto por parte do artista como do marchand, parece ter diminuído nos últimos dez anos, a tal ponto que a instituição desses catálogos desapareceu em grande parte. E o que parece ter substituído isso é simplesmente o fato de o artista fazer exposições regularmente em uma galeria consagrada, e isso basta. Essa noção de que existe uma espécie de espaço discursivo dentro do qual o artista deve ser colocado para que a obra assuma certo tipo de importância também praticamente desapareceu nas revistas de arte consagradas. (KRAUS, Rosalind in BAKER et al., 2002, p. 202 – tradução nossa).

Saudosismos à parte, entendemos que, como todo campo social, também o artístico é perpassado por lógicas hegemônicas e contra-hegemônicas, que trazem consigo a presença de outros agentes em sua constituição e funcionamento, e que performatizam subjetividades outras, dissidentes, minoritárias – aspecto esse que delimita parte do dissabor nessa mudança de eixo do papel e perfil da crítica de arte.

Vale notar que esses “novos” agentes, na maioria das vezes, permanecem em uma involuntária atuação de bastidores, ou mesmo eclipsadas pelos jogos de manutenção do *status quo*. Dependendo do contexto, essa posição pode ser ocupada por mulheres, bem como por corpos dissidentes, racializados, com menor prestígio social ou recursos econômicos, ou advindos de países periféricos. Resta saber se esses novos sujeitos trazem consigo novas pautas e linguagens para o sistema, ou seja, se defendem valores e linguagens distintas, e/ou pautas diversas daquelas até então vistas como universais ou universalizantes.

A historiografia da arte feminista vem apontando, desde a década de 1970, mecanismos de exclusão e invisibilidade que atingiram fortemente as artistas mulheres em determinados períodos históricos. Nochlin por exemplo, ao pontuar que a ausência de mulheres artistas consagradas no século XIX não ocorre devido a uma suposta falta de talento, mas sim de acesso às academias de arte, que monopolizavam o acesso aos sistemas artísticos, lança luz em um ponto crucial desse jogo de formação, inserção e consagração no meio das artes. Como afirma a autora:

O problema não reside tanto no conceito de algumas feministas sobre o que é a feminilidade, mas sim na sua concepção errada – partilhada com o público em geral – do que é a arte: com a ideia ingênua de que a arte é uma expressão direta da experiência emocional individual, uma tradução da vida pessoal em termos visuais. A arte quase

nunca é isso, a grande arte nunca é. A produção artística envolve uma linguagem de forma autoconsistente, mais ou menos dependente ou livre de determinadas convenções, esquemas ou sistemas de notação temporalmente definidos, que devem ser aprendidos ou elaborados, seja através do ensino, da aprendizagem, seja por um longo período de experimentação individual. (NOCHLIN, 1988, p. 149 – tradução nossa).

Com a assertiva de Nochlin, entende-se que os mecanismos de interdição e exclusão de agentes feminilizadas no meio artístico não se dão em torno de uma suposta inferioridade intelectual inata do sexo feminino, ou advinda das particularidades biológicas desse corpo, mas sim de causas sociais. A questão já clássica “Por que não houve grandes mulheres artistas”, levantada por Nochlin em 1971, poderia hoje ser aplicada a outros profissionais do sistema artístico, também pouco visibilizados: é o caso das mulheres atuantes na história e na crítica de arte.

Alinhando-nos a tais correntes interpretativas, somamo-nos neste dossiê, intitulado “A crítica de arte feita por mulheres e seus desdobramentos institucionais”¹⁷, postulando as seguintes questões: houve mulheres exercendo a crítica de arte, as investigações estéticas e a história da arte entre o século XVIII e o final do XX? Se houve, quem foram? Por que pouco sabemos sobre elas? O que escreveram e onde escreveram? Que tipo de visões, valores e propostas defendiam? Havia algum tipo de especificidade em suas críticas e temáticas advindas de suas condições de gênero?

Respondendo, de modo parcial, às indagações anteriores, constata-se que, sim, havia muitas mulheres intervindo e contribuindo para as questões teóricas da arte, e em diversos níveis do sistema. Eram elas críticas de arte, pesquisadoras, estetas, historiadoras, professoras, gestoras, e tinham muitos outros cargos de manutenção e

17 Nota-se, nesse sentido, que o presente dossiê dialoga com números anteriores da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* atentos à problemática da presença feminina em arquivos. Consultar o Dossiê Mulheres, Arquivos e Memórias, organizado por Ana Paula Cavalcanti Simioni e Maria de Lourdes Eleuterio (RIEB, 2018).

18 Segundo relatório da Association Art Museum Directors (AAMD) publicado em 2014: “Em todos os museus membros da AAMD, as mulheres ocupam menos de 50% dos cargos de diretoria, e o salário médio das diretoras fica atrás do salário médio dos diretores homens. As disparidades globais no número de mulheres diretoras de museus de arte e nos seus salários são impulsionadas principalmente pelos maiores museus. Esses museus têm orçamentos operacionais de mais de US\$ 15 milhões e representam aproximadamente o quarto maior dos museus membros em termos de orçamento operacional. Nesses maiores museus, as diretoras ganham em média 71 centavos para cada dólar ganho pelos diretores do sexo masculino. Para os outros três quartos dos museus membros com orçamentos inferiores a US\$ 15 milhões, as diretoras ganham em média US\$ 1,02 para cada dólar que os diretores homens ganham” (tradução nossa). Já o International Council of Museums (Icom) comenta brevemente em 2018, sem relatórios estatísticos: “Hoje, o Icom pode dizer com orgulho que alcançamos a igualdade de gênero dentro da nossa organização: 54% dos presidentes dos Comitês Nacionais e 63% dos presidentes dos Comitês Internacionais são mulheres. Nossa Diretoria Executiva reflete perfeitamente o nosso quadro associativo, sendo 62% de ambos compostos de mulheres. No entanto, o mundo dos museus não é tão igual a nossa organização. Embora o número de mulheres com acesso a cargos de liderança em museus continue a crescer, ainda há um longo caminho a percorrer para alcançar a igualdade de gênero” (tradução nossa).

gestão – mas não de gerência¹⁸. Figuras como Aracy Amaral (1930), Gilda de Mello e Souza (1919-2005), Yvonne Jean (1911-1981) ou Maria Eugênia Franco (1915-1999) só passaram a ganhar reconhecimento em suas múltiplas atuações muito recentemente (PONTES, 2006; COTA JR., 2022; PALHARES, 2023).

Se Aracy Amaral e Gilda de Mello e Souza, mulheres intelectualizadas e professoras, tiveram seus percalços particulares no reconhecimento de suas carreiras em esferas distintas do âmbito acadêmico, no que tange a Yvonne Jean e Maria Eugênia Franco, suas respectivas contribuições para o campo crítico, curatorial e de gestão cultura estão ainda em processo de valoração e análise.

No campo dos estudos sobre as relações entre crítica de arte e gênero, destaca-se a Adele M. Holcomb produção de língua inglesa, seguida pela francesa, tanto no que tange ao volume de estudos, como também à qualidade das pesquisas, asseverando a presença e importância da atividade crítica das mulheres no âmbito cultural. Autoras como Claire Richter Sherman (1930-2023) e Adele M. Holcomb criam, com sua coletânea enciclopédica sobre a participação de mulheres na interpretação do meio artístico (SHERMAN; HOLCOMB, 1981), um primeiro panorama de atuação de autoras como Margaret Fuller¹⁹ (1810-1850) e sua perspectiva transcendentalista das artes com larga influência de Goethe, ou Dorothy Miner²⁰ (1904-1973), museóloga especialista em conservação, com sua extensa contribuição aos métodos de classificação e gestão de acervos medievalistas, juntamente a análises apuradas das peças em coleção, evidenciando a multidisciplinaridade das profissionais no sistema das artes.

Por sua vez, Hillary Fraser (1936-) se debruça sobre as historiadoras da arte “amadoras” do período vitoriano, e os malabarismos sociais para a viabilização de

19 Crítica, professora e mulher de letras estadunidense. De 1840 a 1842 foi editora de *The Dial*, revista lançada pelos Transcendentalistas. Ela escreveu poesia, resenhas e críticas para a revista trimestral (BRITANNICA, 2024a).

20 Curadora medievalista de manuscritos no Walters Art Museum, Baltimore. O contato pessoal de Miner com os manuscritos foi o motor de sua metodologia, focada na estrutura e design total, na inter-relação página, texto, imagem, e até encadernação. Seu trabalho abriu caminho para a codicologia moderna (SCANLON & CORNER, 1996).

suas carreiras²¹, os inevitáveis nichos a que eram lançadas para sobreviver, como a tradução, a escrita de guias de viagem e o ensino. Segundo ela:

O que é surpreendente quando olhamos para trás, para as mulheres que escreveram história e crítica da arte no século XIX, é como muitas das que eram especialistas nas artes plásticas também escreveram não apenas sobre novas formas de representação, como a fotografia, cujo estatuto artístico foi ferozmente debatido, e as artes industriais e aplicadas, mas também sobre a arte da casa, as artes da culinária e da jardinagem e, especialmente, a arte do vestir. (FRASER, 2014, p. 138 – tradução nossa).

Se, nos casos estadunidense e britânico, tais pesquisadoras evidenciam os primeiros passos de profissionalismo e capital social (de ênfase familiar) das críticas, gestoras e historiadoras nos idos do século XIX, no caso francês salienta-se certa especificidade da atuação feminina nessas profissões tanto pelo peso dos Salões de arte, os quais apresentam a participação feminina na análise crítica desde o século XVIII, com o largo uso de pseudônimos masculinos²², quanto a presença organizacional da Union des Femmes Peintres et Sculpteurs (UFPS), fundada pela escultora Hélène Bertaux em 1881.

Mas, no que tange ao caso brasileiro, e até mesmo latino-americano, há ainda todo um campo de atuação a ser explorado. Até o momento podem-se destacar os trabalhos de Cristina Tejo (2017), Eustáquio Ornelas Cota Jr. (2022) e Marina Mazze Cerchiaro (2021), com o arquivo Aracy Amaral em diferentes momentos e abordagens; Roberta Paredes Valin (2015), com os estudos do arquivo de Marta Rossetti Batista; Andrea Andira Leite (2017) e seu mestrado, que toca em parte da atuação profissional de Maria Eugênia Franco; e Ana Paula Tavares Teixeira (2018), que recuperou a trajetória de Yvone Jean – além de nossas contribuidoras e nossos contribuidores no Dossiê que compõe esta edição.

A organização do Dossiê procurou sublinhar algumas linhas dessas presenças no sistema artístico por meio de um olhar atento para tais agentes culturais. Se já há quase duas décadas ocorre um interesse pulsante na recuperação, estudo e revisão das carreiras de artistas mulheres, o mesmo não ocorre ao pensar a especificidade de outras profissionais da área. São estudos pontuais, difusos, os quais ainda não

21 “Mas, apesar de tudo, podemos apreciar e aplaudir a engenhosidade imaginativa de tais negociações fronteiriças, e compreender, a partir da nossa perspectiva pós-moderna e pós-colonial, as possibilidades criativas daqueles espaços ‘intermediários’ [...] não devemos esquecer nem a urgência do desejo que essas mulheres tinham de reconhecimento profissional nem a sua luta individual específica para estabelecer uma identidade crítica que impusesse respeito e, crucialmente para algumas, gerasse rendimentos. Margaret Oliphant, citada no *Art Journal* em 1892 como uma das ‘mais admiráveis escritoras de arte dos últimos anos’, na época trabalhando em seu livro *The makers of Venice*, escreveu em seu diário na noite de Natal de 1887: ‘É horrível de manhã quando acordo e tento afastar os abutres... Quero dinheiro, quero trabalho, um trabalho que pague o suficiente para manter esta casa funcionando, para a qual não há ninguém para sustentar além de mim’” (FRASER, 2014, p. 34 – tradução nossa).

22 Os casos de Amandine Dupin (1804-1876), como George Sand, Violet Page (1856-1935), como H. P. Vernon-Lee, e Mary Ann Evans (1819-1880), como George Eliot, são paradigmáticos.

conseguiram esgotar as possibilidades de pesquisa sobre as críticas de arte, curadoras, historiadoras da arte, gestoras, educadoras e afins (pelo menos em território nacional).

AS CONTRIBUIÇÕES AO DOSSIÊ

A questão dos arquivos para a perspectiva feminista é fundamental para o entendimento dos mecanismos de apagamento e invisibilização das atuações das mulheres no campo da cultura, e tal aspecto atravessa as contribuições deste Dossiê. Esse tema é discutido por German Alfonso Nunez em seu artigo, que aborda a contribuição de Diná Lopes Coelho, figura multidisciplinar e fundamental para a constituição da segunda vida do Museu de Arte Moderna (MAM-SP) que, no entanto, apesar de bem articulada, ativa e com bom capital social, é pouco cotejada nos estudos sobre a instituição, é pouco cotejada nos estudos sobre a instituição.

Alfonso elucida diversas vezes em seu artigo que Diná não fora uma crítica profícua, não possuindo coluna fixa nos jornais, como sua contemporânea Aracy Amaral, o que talvez explique em parte a dificuldade de entendimento da atuação de sua figura – mas Amaral é a exceção por excelência dessa geração²³. Nos demais artigos do Dossiê, se o arquivo propriamente dito não se manifesta como fonte primeira para os estudos da atuação feminina na crítica e história da arte, o âmbito acadêmico e jornalístico auxilia na retenção de suas memórias profissionais, sendo o caso das contribuições de Daniela Pinheiro Machado Kern e de Paula Ferreira Vermeersch, por exemplo. Kern discorre sobre a atuação crítica de Iceleia Cattani, professora de história da arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), de formação francesa, com pesquisa sobre a modernidade brasileira, desenvolvida em simultâneo a diversas colegas no território paulista, mas que permanecera inédita em português. Já Vermeersch aponta a larga importância da contribuição feminina na construção de nosso escopo conceitual sobre arte colonial e barroca, tendo as autoras Judith Martins, Hanna Levy e Myriam Ribeiro de Oliveira como fundamentais na disciplina, seja na elaboração do vernáculo, seja em sua propagação conceitual.

Para além dessas contribuições sobre território nacional, Gloria Cortés Aliaga e María Inés Dahn sintetizam os esforços e os respectivos contextos de negociação das críticas chilenas e argentinas no ambiente jornalístico, lidando com discursos nacionalistas, preconceitos de gênero e imperativos sociais atribuídos ao seu sexo. Enquanto Aliaga constrói um paralelo entre a escrita crítica das chilenas em jornais e livros de história da arte, com a formação política do Chile moderna, Dahn opta por um recorte mais contemporâneo da atuação crítica das argentinas (com foco no momento pós-redemocratização do país, nos anos 1980), predominantemente em mídias

23 Háviamos solicitado um artigo a respeito da atuação crítica de Aracy Amaral, mas o mesmo não foi enviado a tempo para o Dossiê. Importante ressaltar que um artigo fundamental, de Taisa Palhares (2023), sobre Gilda de Mello e Souza, que comporia um diálogo com as análises já referidas sobre Diná e Aracy – inicialmente previsto para este Dossiê –, foi publicado em número anterior da revista. Recomendamos a leitura desse material, uma vez que Palhares discorre sobre a atuação crítica de Gilda e a importância de seu arquivo, hoje sob os cuidados do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

independentes, e tendo como exemplo as estratégias de Maria Moreno, que abriu todo um território de participação para uma nova geração de mulheres na crítica de arte no país.

Ainda que ao longo desta introdução tenha ficado evidente a fortuna analítica da participação feminina em crítica de arte no hemisfério norte, Maria de Fátima Medeiros de Souza e Katy Deepweel acrescentam à discussão aproximações históricas e estratégias de atuação feminina no território da escrita. Medeiros nos apresenta a trajetória excepcional de Lady Callcott, apontada como a primeira crítica de arte profissional britânica no século XIX, com trânsito pelos principais centros culturais do período, como Itália, França e Alemanha, e figura de larga importância na alimentação do colecionismo europeu.

Por fim, Katy Deepweel nos fornece uma narrativa direto do *front* feminista alternativo britânico, com seus anos de experiência como editora da revista *n.paradoxa*, sintetizando em seu artigo sua metodologia de trabalho como possibilidade de intervenção político-feminista na intersecção ensino, escrita e formação de arquivo contemporâneo.

As contribuições para este Dossiê, ainda que pontuais sobre um tema que ainda merece ser mais explorado, formam um conjunto de possibilidades de entendimento do circuito do sistema das artes, dentro dessa perspectiva de contribuição feminista. Os textos não apontam para, necessariamente, uma mudança de paradigma, mas trazem histórias de vida, projetos intelectuais e contribuições de agentes do sexo feminino que foram fundamentais para a consolidação do sistema artístico, no Brasil e fora dele, e cujas atuações não foram ainda plenamente estudadas e reconhecidas. Fazemos votos que tais iniciativas se propaguem...

SOBRE AS AUTORAS

TALITA TRIZOLI é pós-doutoranda no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

ttrizoli@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6508-2076>

ANA PAULA CAVALCANTI SIMIONI é docente do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) e do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte do Museu de Arte Contemporânea (PGEHA/MAC/USP).

anapcs@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-9305-6139>

REFERÊNCIAS

- AAMD – Association of Art Museum Directors. The gender gap in Art Museum Directorships. By Anne Marie Gan, Zanie Giraud Voss, Lisa Phillips, Christine Anagnos, Alison D. Wade. 2014. Disponível em: <https://lnq.com/XOCSj>. Acesso em: jan. 2024.
- BASBAUM, Ricardo Roclaw. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- BAKER, George et al. Round table: the present conditions of art criticism, *October*, v. 100, Spring 2002, p. 200-228. <https://doi.org/10.1162/016228702320218475>.
- BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. Margaret Fuller. *Encyclopedia Britannica*, 5 Mar. 2024a. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Margaret-Fuller>. Acesso em: 26 abr. 2024.
- BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. Xie He. *Encyclopedia Britannica*, 14 Mar. 2024b. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Xie-He>. Acesso em: 26 abr. 2024.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.
- CERCHIARO, Marina Mazzi; ALVES, Carolina (Org.). *História, arquivos e mulheres: perspectivas interdisciplinares*. História e Cultura. Unesp, São Paulo, v. 10, n. 1, julho 2021. <https://doi.org/10.18223/hiscult.v10n1.3689>.
- COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. *Interseccionalidade*. Tradução de Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2021.
- COTA JR., Eustáquio Ornelas. *Um diálogo sobre arte latino-americana: ensaios críticos de Marta Traba e Aracy Amaral (1960-1980)*. 2022. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. <https://doi.org/10.11606/T.8.2022.tde-12072023-124314>.
- DANCY, Russell. Xenocrates. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2021 Edition), Edward N. Zalta (ed.). Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2021/entries/xenocrates>. Acesso em: abr. 2024.
- DELHORME, Carole. The critic as artist : entre critique et création, l'exception de la critique d'art chez Oscar Wilde. *Polysèmes*, 24, 2020. <https://doi.org/10.4000/polysemes.8117>.
- FRASER, Hillary. *Women writing art history in the nineteenth century: looking like a woman*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- GIBSON-WOOD, Carol. Richardson, Jonathan, the elder (1667–1745). *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004; online edn, Jan 2008.
- GOMBRICH, Ernst H. *Tributes: interpreters of our cultural tradition*. Oxford, England: Phaidon Press Limited, 1984.
- GREENBERG, Clement. Interview with Clement Greenberg by James Valliere. 1968 March 20. Jackson Pollock and Lee Krasner papers, circa 1914-1984, bulk 1942-1984. *Archives of American Art*, Smithsonian Institution. Digital ID: 15635.
- HEINICH, Nathalie. *A sociologia da arte*. 1. ed. Bauru, São Paulo: Edusc, 2008.
- ICOM – International Council of Museums. Seven inspirational quotes from female leaders in museums. March 7, 2018. Disponível em: <https://lnq.com/v60H9>. Acesso em: jan. 2024.
- KERR, Houston. *An introduction to art criticism: histories, strategies, voices*. London: Pearson, 2013.
- LEITE, Andréa Andira. A experiência do Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART) em São Paulo: uma revisão crítica. 2017. Dissertação (Mestrado em Museologia).

- Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. <https://doi.org/10.11606/D.103.2017.tde-30112017-095100>.
- MANSFIELD, Elizabeth. Introduction. In: MANSFIELD, E. *Art and its institutions – the nineteenth century*. London: Routledge, 2002.
- MORTON, Mary (Ed.). *Oudry's painted menagerie: portraits of exotic animals in eighteenth-century Europe* (collected papers). Los Angeles, CA: J. Paul Getty Museum, 2007.
- NOCHLIN, Linda. *Women, art, and power and other essays*. New York: Routledge, 1988.
- PALHARES, Taisa. O legado invisibilizado do pensamento de Gilda e Mello e Souza. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 85, ago. 2023, p. 110-121. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1185p110-121>.
- POLLOCK, Griselda. *Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art*. London: Routledge, 1988.
- PONTES, Heloisa. A paixão pelas formas: Gilda de Mello e Souza. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 74, mar. 2006, p. 87-105. <https://doi.org/10.1590/S0101-33002006000100006>.
- RIEB – *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 71, 2028. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/issue/view/10898>. Acesso em: fev. 2024.
- RUBINSTEIN, Raphael. [Interview given to] Ramona Koval. Is art criticism in crisis? Raphael Rubinstein. Broadcast. Radio National, The Book Show, July 26, 2006. Disponível em: <https://encr.pw/WuzKC..> Acesso em: 15 fev. 2024.
- SCANLON, Jennifer; COSNER, Shaaron. *American women historians, 1700s–1990s: a biographical dictionary*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1996.
- SCHLOSSER, Julius von. *La littérature artistique: manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*. Traduit de l'allemand par Jacques Chavy. Paris : Flammarion, 1984.
- SCHWENDENER, Martha. What crisis? Some promising futures for art criticism. *Village Voice*, January 7, 2009. Disponível em: <https://www.villagevoice.com/what-crisis-some-promising-futures-for-art-criticism/>. Acesso em: 18 jan. 2024.
- SHERMAN, Claire Richter; HOLCOMB, Adele M. (Ed.). *Women as interpreters of the visual arts, 1820-1979*. Westport (Conn.) and London: Greenwood Press, 1981. (Contributions in Women's Studies 18).
- SIMIONI, Ana Paula C.; ELEUTERIO, Maria de Lourdes. Dossiê Mulheres, arquivos e memórias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 71- <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/152627>
- TEJO, Cristiana Santiago. *A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Moraes, Walter Zanini*. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, 2017.
- TEIXEIRA, Ana Paula Tavares. *Uma cosmopolita nos trópicos: a trajetória de Yvonne Jean no jornalismo carioca (1940-1950)*. Dissertação (Mestrado em História). Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea, Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas, 2018.
- VALIN, Roberta Paredes; CERCHIARO, Marina Mazze; VIANA, Morgana Souza. O arquivo Marta Rossetti Batista: indícios de um fazer historiográfico. In: HOFFMANN, Ana Maria Pimenta et al. (Org.). *História da arte: coleções, arquivos e narrativas*. Bragança Paulista: Editora Urutal, 2015, p. 537-547.
- VENTURI, Lionello. *Historia de la crítica de arte*. Traducción de Rossend Arqués. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2016.
- ZAMBONI, Marcio. Marcadores sociais da diferença. *Sociologia: grandes temas do conhecimento* (Especial Desigualdades), São Paulo, v. 1, 1 ago. 2014, p. 14-18.