



**A GRAVURA E SUA RELAÇÃO COM OS CÍRCULOS DE RECONHECIMENTO NA
PRODUÇÃO FEMININA MODERNA**

***ENGRAVING AND ITS RELATIONSHIP WITH CIRCLES OF RECOGNITION IN
MODERN FEMININE PRODUCTION***

Bruna Luana Marassato¹
Universidade de São Paulo
Associado/a/e ANPAP: não

RESUMO

O presente artigo se debruça sobre a teoria dos Círculos de Reconhecimento da carreira artística sobre a ótica de Nuria Peist para refletir a relação com a gravura e a produção de mulheres gravadoras. O objetivo é estabelecer um ponto de vista que, ainda embrionário, proponha diálogo entre o potencial de circulação da gravura e seu uso na promoção artística dentro do contexto da arte moderna e as estratégias de consagração de mulheres artistas.

Palavras-Chave: Gravura; Maria Martins; Círculos de reconhecimento; Nuria Peist Rojzman

ABSTRACT

This article focuses on the theory of Recognition Circles of artistic careers from the perspective of Nuria Peist to reflect on the relationship with printmaking and the production of female printmakers. The aim is to establish a point of view that, while still embryonic, proposes a dialogue between the circulation potential of printmaking and its use in artistic promotion within the context of modern art and the strategies for consecrating female artists.

Keywords: *Printmaking; Maria Martins; Recognition Circles; Nuria Peist Rojzman*

O presente texto representa uma breve reflexão acerca da relação entre a gravura e os círculos de reconhecimento do artista, de Alan Bowness (1989), tendo como foco a produção feminina partimos da indagação a respeito do alcance da gravura como linguagem no processo de consagração. A maneira como a carreira artística é estabelecida tem sido discutida pela sociologia da arte em diferentes instâncias na busca da compreensão das particularidades de trajetórias, bem como, compreender as rotas que levam ao sucesso da carreira artística.



É proposto, dessa forma, uma aproximação da teoria de Bowness com uma linguagem artística específica, que em essência se caracteriza por disseminação da imagem, de modo a promover tanto obra, quanto artista, linguagem que se propõe a ser acessível e que se torna auxiliar, muitas vezes mediadora, no processo de promover o reconhecimento.

Os círculos são formados por quatro etapas de relacionamento e aprovação, que se configuram por: 1. Reconhecimento dos pares; 2. Reconhecimento de colecionadores e marchands; 3. Reconhecimento dos especialistas (incluindo críticos, curadores e profissionais de museus) e; 4. Reconhecimento do grande público. Esta sequência é revista por Natalie Heinich (1998) e Nuria Peist Rojzman (2005), a primeira propõe a troca entre o segundo e o terceiro, refletindo sobre a proximidade dos artistas com agentes de cada círculo, a segunda realiza uma análise a partir das mudanças de estrutura dos círculos para atender novas demandas e realidades do sistema, propondo uma reflexão a respeito de suas atuações.

Heinich (2008) chama essa mudança de “diferença de estatuto”, que resulta numa crise das dinâmicas da arte contemporânea a partir dessas relações. É interessante perceber que isso é discutido dentro de uma reflexão sobre mediação e sua ligação com os agentes e o campo, num lugar de autonomia desse sistema aplicado às artes.

Dessa maneira, percebemos que as relações estabelecidas entre os agentes em cada círculo é de proximidade em suas atuações, principalmente quando pensamos o primeiro e segundo, artistas permanecem em constante diálogo com seus pares, com a crítica e profissionais de museus e curadores, no contexto contemporâneo principalmente. Chegar aos colecionadores e marchands envolve outra dinâmica social.

Alan Bowness não diferencia entre críticos e curadores ou diretores responsáveis pela organização de exposições em museus. A ideia de que os organizadores de exposições propõem uma visão discursiva em torno de propostas artísticas, em conjunto e em colaboração com os críticos, é precisa e muito útil para o presente estudo. O exemplo mais classificatório que Bowness oferece é a ação colaborativa baseada na seleção de obras e artistas para exposição pelos primeiros, e na preparação de textos para catálogos pelos segundos. (Rojzman, 2005, p.22)



O gênero feminino neste contexto nos traz nova leitura, os critérios presentes nos relacionamentos entre os artistas e outros agentes, é pensado pela nova possibilidade de acesso das mulheres entre seus pares, especialistas e colecionadores, ainda que reduzido. As artistas modernas fizeram uso dos mesmos recursos dos homens artistas na busca por estabelecer relações com o campo, ter estratégias na divulgação de seu trabalho, muitas vezes ao redor da presença em ateliês, universidades e através da gravura.

Ana Paula Simioni (2019) é categórica ao também retomar os círculos num contexto revisado para refletir as “discretas presenças” das mulheres nos lugares de articulação modernos, precisamente, momentos chave no desenvolvimento de movimentos modernistas, estes muitas vezes integrados às instituições e à crítica, de modo a discutir uma forma de medir o êxito e como as mulheres estavam presentes nessa avaliação.

A pesquisa de Simioni estabelece parâmetros e levanta questionamentos que são essenciais para a presente reflexão, quando afunilamos nosso alcance para pensar a presença de artistas mulheres e como, mesmo dentro das narrativas estabelecidas pelo sistema, a respeito do convívio com seus pares e oportunidades equivalentes, as que puderam ter acesso, pelo menos, tiveram o estabelecimento de suas carreiras muito tempo depois do auge de sua produção e até de sua popularidade. Uma consagração que chega depois de várias delas terem passado por todos os círculos de reconhecimentos, casos como as Anitta Malfatti e Tarsila do Amaral.

A autoridade dos julgamentos desses agentes no primeiro momento de reconhecimento é fraca, porque a validação e a avaliação que eles fornecem visam, inicialmente, legitimar os artistas dentro do restrito espaço de valores ao qual todos pertencem. Trata-se, como Bowness analisa em relação ao círculo de pares, de um reconhecimento inicial e interno. Ou, como aponta Pierre Bourdieu, de um mercado que oferece às transgressões mais ousadas um primeiro reconhecimento social. (Rojzman, 2005, p.23)

Trata-se, assim, de um primeiro mercado de valor, que para Rojzman (2005), não se separa do fato de que em seu início, como relação estabelecida entre os agentes, correspondia à compreensão do começo do que seria essa rede.



No início do século XX o aprendizado muito se dava ainda em ateliês privados um espaço que possibilitava maior incidência de artistas mulheres comparado às Academias (Simioni, 2019), pequenos grupos estabelecidos focados na troca e ensino que caracterizam o pensamento da prática artística. Para a gravura, a estrutura de um ateliê é singular e requer materiais e áreas de trabalho delimitadas devido as diversas etapas entre preparo do papel, da matriz, a gravação, manuseio de químicos e impressão, tornando o espaço coletivo apropriado para a administração das etapas e produção dos trabalhos.

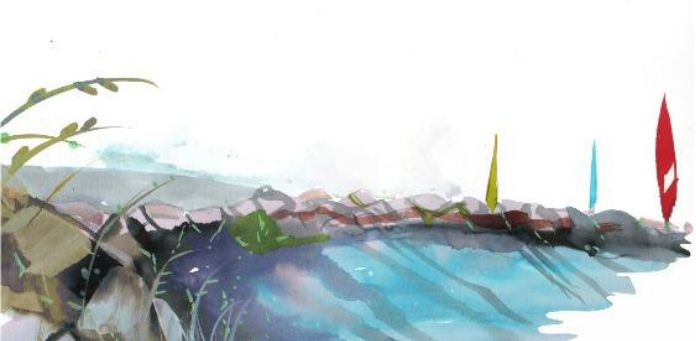
Um exemplo desse cenário moderno é que o artista francês Edgar Degas (1834-1917), também dedicado à gravura, possibilitou com seu ateliê, lugar de encontro para produção de gravura, já estabelecendo presença de artistas mulheres, inicialmente que pertenciam ao círculo de pintores, realizando experiências gráficas e, também no lugar de ensino, o artista possibilita o acesso ao ensino de desenho e gravura em água-forte para artistas como Suzanne Valadon (1865-1938).

O ateliê para ensino e trabalho coletivo representou um fortalecimento do processo já existente da troca e das relações entre os artistas e traz para a gravura essa primeira noção do reconhecimento dos pares. Espaços começam a se organizar como coletivos principalmente no começo do século XX, como Atelier 17, Taller de Grafica Popular e Tamarind Workshop.

Os espaços coletivos se tornaram essenciais para o acesso das mulheres que no passado só podiam aprender e produzir gravura em ambiente doméstico. (Brodsky, 1976) Não demora para que estivessem também à frente desses espaços coletivos.

A mulher passou a ter uma grande influência nesse desenvolvimento, principalmente por meio da criação de duas grandes lojas em 1959 – a Tamarind Workshop de June Wayne e a Universal Limited Art Editions de Tatyana Grossman. June Wayne tinha um programa e uma filosofia definidos que levaram os artistas a considerar a gravura como um meio primário de expressão. (Brodsky, 1976, p. 376)

Trata-se de um movimento natural de relações, mas que se potencializaram por meio destes espaços, alimentando o lugar de convívio e conseqüentemente de ampliação da rede de conhecimento e influência uma vez que esses espaços tendem a tornar-



se conhecidos. “Sem a força dessas alianças e o apoio estrutural que elas oferecem, a própria noção de vanguarda não poderia existir.” (Rojzman, 2005, p. 24)

Com isso em vista, o movimento e presença dos escritores/intelectuais/críticos a partir das vanguardas, nestes espaços, bem como o início de parcerias com instituições e galerias tornava indissociável a ideia de reconhecimento e consagração dos agentes em suas respectivas funções. Essas relações possibilitavam que as reputações e reconhecimento estivessem atreladas, o que Rojzman (2005) chama de *Consagrações Cruzadas*.

Para Bruna Fetter (2017) num contexto contemporâneo essas relações no lugar da construção de reputação acabam por chegar onde recursos de publicidade e marketing são necessários, numa ideia onde a identidade do artista é formada como diferencial, algo que Rojzman (2005) aborda como forma de busca de legitimação para além da produção, uma forma de construção da imagem que precede a obra, para então se olhar para ela.

Isso acaba por influenciar todos os agentes, quanto aos critérios de avaliação para esse reconhecimento, que durante o modernismo se caracterizava por uma singularização do artista e da obra, mas no contexto contemporâneo se caracteriza pela marca pessoal e especulação da obra (Fetter, 2017)

De toda maneira, num lugar ainda de reconhecimento dos pares, essa persona artista estará em evidência nos lugares que o artista está inserido, personagens de um grupo que se fortalecem por seus semelhantes. Suzanne Valadon estava entre os impressionistas, Maria Martins (1894-1973) entre os surrealistas.

Em contrapartida, Louise Bourgeois (1911-2010), influenciada pelo surrealismo, se estabeleceu entre os artistas atuantes principalmente nas décadas de 1940 e 1950, casada com um marido historiador da arte e tendo estudado gravura no Atelier 17 enquanto morava em Nova York, não teve tanta projeção no período, ganhando reconhecimento décadas depois. (Rojzman, 2005)

É interessante ter em mente o cenário moderno quanto às instituições, Simioni (2019) se atenta a isso, o contexto de criação de museus de arte moderna e a mudança de paradigma que ocorre. O museu moderno como novo formato integra artistas vivos e



em atividade, de modo que, considerando o início da produção moderna na segunda metade do século XIX e seu desenvolvimento por meio das vanguardas durante a primeira metade do século XX, as primeiras instituições criadas são o Museu de Arte Moderna de Nova York (1929), O Musée National d'Art Moderne (1942-1947) e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (1949).

Mesmo tardios, os museus possibilitaram que houvesse uma presença ativa dos artistas nas atividades do museu, por sua vez, doações, projetos expositivos e o comentário crítico circulavam a instituição tendo proximidade direta com os artistas que ali eram exibidos. Maria Martins era uma das artistas que para além da relação estabelecida com seus pares por meio dos encontros em ateliês e exposições, tornou-se influente e conhecida entre os outros agentes, devido tanto a seu capital cultural quanto político, era articuladora de seu trabalho e estabeleceu uma relação duradoura com instituições como o Museu de Arte Moderna de Nova York e o Museu de Arte da Philadelphia, além de galerias como Valentine Gallery, aonde teve três exposições individuais.

A gravura de Maria Martins representa uma parte secundária e muitas vezes desconhecida de sua produção, enquanto em Nova York, estuda no Atelier 17 técnicas em calcogravura e litografias que se assemelham às formas modeladas em suas esculturas. Essa produção é interessante para compreendermos o cenário que a gravura compunha na primeira metade do século XX. Precisamente, o portfólio contendo nove calcogravuras, uma edição de sessenta cópias que foi entregue aos convidados da abertura da sua segunda exposição individual na Valentine Gallery, em 1946. As estampas trazendo as imagens das esculturas expostas, determinando um álbum especial de apresentação das obras que de fato eram as protagonistas do evento.

A gravura era, naquele período, uma forma de acessar o imaginário das pessoas, era acessível e de fácil circulação, pensamento que permanecia de sua origem e produção tradicional. Era uma maneira de chegar às pessoas, não apenas para disseminar a imagem, mas criar vínculos, se tornar lembrado pelos agentes do sistema. Uma das cópias desse portfólio se encontra hoje no acervo do MoMA, se tratando de uma doação de Alfred Barr, o diretor da instituição.



Quando Alfred Barr começou a construir o acervo do MoMA em 1929, apresentou uma visão da arte do século XX que, segundo Bowness, conquistou ampla aceitação e perdurará no tempo. O trabalho dos curadores e as aquisições de museus podem ser considerados, juntamente com o trabalho dos críticos, práticas características do campo especializado em arte. (Rojzman, 2005, p. 20)

Isso é sintomático, pois a gravura circulava como peça de coleção, pequenos presentes do artista para pessoas estratégicas e colegas artistas, que com influência, era passada adiante e/ou incorporada em coleções públicas a partir de doações ou compra, uma vez que possuíam valores reduzidos, como trabalhos múltiplos sobre papel.

Muitas mulheres artistas, em contrapartida, tiveram relações diferentes com o sistema que integra este círculo, não possuindo vínculo direto com a crítica ou inserção nas coleções de museus durante o auge de sua produção, tornando evidente que mesmo a mudança expressiva nas relações e na possibilidade de formação e atuação estratégica dentro do sistema, as mulheres ainda estavam representadas em números consideravelmente menor que os homens nesse contexto. (Simioni, 2019).

Essas artistas, assim, acabaram por serem reconhecidas ou consagradas posteriormente, e as estratégias para essa consagração são singulares a partir de leituras que concebem o êxito a partir da popularização da artista para o grande público, sua inserção em um museu importante nacional, um museu importante internacional ou um recorde de valor em venda.

Vale lembrar que Tarsila do Amaral só entra no acervo do Masp em 1973 com uma gravura (Simioni, 2019). Louise Bourgeois esteve no circuito produzindo e expondo, mas só com o movimento feminista sua produção é revista, tornando-a um símbolo. O tempo, novas demandas e realidades vão moldando os nomes que estarão em evidência.

Narrativas de legitimação contemporâneas também figuram nesse cenário, principalmente porque muitos destes status de consagração de artistas modernas acabaram por serem cunhados já na contemporaneidade. Fetter (2017) divide essas narrativas em três: 1. Arte como investimento, demonstrando como nos últimos anos a obra de arte virou um bem de investimento tornando-a especulativa e valor de



mercado tendo um peso diferente dentro da produção e circulação, 2. O empresariamento do artista, consistindo na crescente valorização da persona do artista, num lugar de investimento publicitário de sua imagem e posicionamento no campo e no mercado e 3. Arte Global na era Pós-passaporte, que refere-se a esfera de alcance de uma circulação ou produção artística global, cuja origem e especificidades culturais já não são tão importantes.

Cada vez mais se cunha o lugar de consagração como globalizado e presença no mercado mundial, o lugar “analógico” da modernidade pensando as relações estabelecidas se perde. E quando refletimos a gravura neste contexto, obra de pequeno formato e sobre papel, em maioria, ela acaba por não figurar esse lugar de grandes investimentos. Mesmo durante a modernidade, ela figurava lugar de investigação plástica e estratégia de disseminação da imagem e do nome do artista, pensando sua fácil circulação, o que torna difícil não imaginar que o lugar ampliado para onde as linguagens gráficas são levadas, para além da estampa, não seja uma reação às mudanças da contemporaneidade e, por consequência, da grande proporção de exibição e circulação das obras de arte.

Um caso interessante e já mencionado é o de Louise Bourgeois, é notório que a artista estava presente no circuito desde os anos 1940, participando de exposições, todavia, sem reação do mercado ou apoio da crítica (Rojzman, 2005). Dedicada principalmente à escultura e à pintura teve participação expressiva em exposições destes gêneros, mas sem de fato se unir a nenhum dos grupos ou tendências, que poderiam ter colaborado para estabelecer reconhecimento no período.

Ao nos concentrarmos em refletir a crescente visibilidade e projeção da artista nas últimas décadas, quanto se deveria sua consagração ao acúmulo de reputação da artista, ao “impulso teórico” do movimento feminista num momento que assuntos discutidos na obra estão em evidência, ou ainda, às mudanças de narrativas e interesse do mercado?

O objetivo era estar presente no mundo da arte, alcançando museus e literatura especializada, obtendo acesso a um mercado de grande circulação e o correspondente aumento de preço. Portanto, preços não são, a princípio, indicadores confiáveis de acumulação de reputação. (Rojzman, 2005, p. 30)



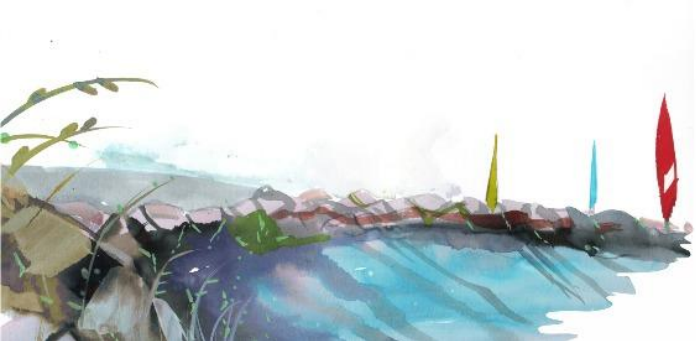
A gravura produzida pela artista ganha projeção também, ainda pelo seu lugar de acesso comparado às suas grandes esculturas, se torna meio e fim no conjunto da obra que colabora com a interpretação das investigações plásticas de Bourgeois em outros suportes.

Pensar desta maneira talvez nos ajude a estabelecer se os artistas que possuíam a gravura como linguagem principal foram consagrados tardiamente, muitos tendo se dedicado e se tornado reconhecidos num lugar de docência, na formação de outros artistas; enquanto os que tiveram na gravura uma produção secundária, ou tiveram essa parte da sua obra sobrepujada pelas outras, ou ainda serviram estrategicamente como meio de divulgação do trabalho principal, apoiaram a tese original do lugar ocupado pela gravura desde o início de sua circulação.

Eis o que põe em evidência a economia paradoxal das atividades artísticas na época moderna, desde o momento em que a inovação e a originalidade tornaram-se um critério primordial de qualidade, fazendo da arte o lugar de aplicação por excelência, do "regime de singularidade" Na série dos "mediadores" de uma obra, o pequeno número (que não paga em dinheiro, mas em confiança estética) é muito mais qualificador que o grande, a não ser que este advenha a longo prazo (não paga senão tardiamente, até mesmo após a morte). (Heinich, 2008, p.104)

Dessa forma, finalizamos com a reflexão acerca deste reconhecimento tardio vinculado à gravura e principalmente a gravura produzida por mulheres, narrativa pouco conhecida, mas que possui incontáveis expoentes a serviço da reprodução da imagem, principalmente num período moderno onde a sistematização e outros processos eram valorizados. Artistas se propuseram neste período a estabelecerem seus nomes e construir reputações, a gravura representou possibilidade de articulação de sua obra, chegar mais facilmente até os colecionadores e instituições dispostos a investirem em pequenos formatos.

Cerca de uma centena de mulheres artistas frequentaram o Atelier 17 durante o período que o workshop se fixou em Nova York entre 1940 e 1950 (Weyl, 2019) o que demonstra uma presença expressiva. Os círculos de reconhecimento, partindo dessas informações, estão vinculados à gravura fortemente pelo convívio com seus pares, o



estabelecimento de trocas e ensinamentos. Também estão vinculados pela relação estabelecida com os outros agentes do segundo e terceiro círculo, na circulação das estampas, em contextos expositivos, comercialização ou aquisições em instituições.

Contudo, se torna particularmente auxiliar do processo de busca por reconhecimento, da construção das relações dentro do campo, não sendo decisiva como produção principal para consagração de artistas. Não é decisiva também na presença feminina quanto aos números, mas consiste em um espaço de acesso ao sistema por meio dos ateliês, de modo que mulheres pudessem estar presentes no circuito, tendo mais oportunidades de formação, conexões, exposições e venda de seus trabalhos.

Quanto ao sistema da arte e entrada em acervos como destino final para o reconhecimento e consagração do artista Rojzman (2005, p. 36) diz que “eles escolhem e consagram aqueles artistas e movimentos com maior visibilidade, e deixam passar o tempo para a inclusão definitiva daqueles considerados secundários.” Se a gravura como linguagem não estabelece protagonismo dentro das narrativas do mercado, ainda assim, possibilita novas indagações acerca da presença nos sistemas informais, imprescindíveis para a formação e compreensão dos que permeiam um sistema global.

Referências

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BRODSKY, Judith K. Some Notes on Women Printmakers. *Art Journal*, vol. 35, no. 4, 1976, pp. 374–77. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/776231>.

FETTER, Bruna. O poder das narrativas na legitimação e valoração da arte contemporânea. *Ouvirouver Uberlândia* v. 13 n. 2 p. 402-417 jul.|dez. 2017

HEINICH, Natalie. *A sociologia da arte*. Bauru: EDUSC, 2008.

ROJZMAN, Nuria Peist. El proceso de consagracion en el arte moderno: trayectorias artisticas y círculos de reconocimiento, *Materia* 5, 2005. [link: <https://www.raco.cat/index.php/Materia/article/download/83226/112447>]

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernas em museus: uma consagração tardia. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. *História das mulheres*,



histórias feministas: antologia. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. p. 483-499. 2019.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Mulheres Modernistas: Estratégias de Consagração na Arte Brasileira. São Paulo: EdUSP, 2022.

WEYL, Christina. The Women of Atelier 17: Modernist Printmaking in Midcentury New York. Yale University Press, 2019

Notas

1 Bruna Luana Marassato é mestranda pelo Programa Interunidades em Estética e História da Arte, na Universidade de São Paulo. Pesquisa a produção em gravura da artista brasileira Maria Martins. Currículo Lattes disponível em: <http://lattes.cnpq.br/8776504688811863>