

Icleia Borsa Cattani e o lugar inquieto da crítica de arte

[*Icleia Borsa Cattani and the restless place of art criticism*]

Daniela Pinheiro Machado Kern¹

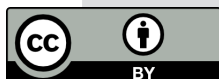
RESUMO • Icleia Borsa Cattani (1951), historiadora, teórica e crítica de arte, é figura incontornável quando se trata de compreender a institucionalização da crítica e da teoria de arte moderna e contemporânea, especialmente no Rio Grande do Sul. No presente artigo acompanharemos brevemente a trajetória intelectual de Icleia Cattani, com destaque para sua formação, os laços que estabeleceu com sua geração, os caminhos que ajudou a consolidar e suas principais propostas teóricas vinculadas à crítica de arte. • **PALAVRAS-CHAVE** • Icleia Borsa Cattani; crítica de arte; teoria da arte. •

ABSTRACT • Icleia Borsa Cattani (1951), art historian, theorist and critic, is an unavoidable figure when it comes to understanding the institutionalization of criticism and theory of modern and contemporary art, especially in Rio Grande do Sul. In this article, we will briefly follow the intellectual trajectory of Icleia Cattani, highlighting her education, the ties she established with her generation, the paths she helped consolidate and her theoretical proposals linked to art criticism. • **KEYWORDS** • Icleia Borsa Cattani; art criticism; art theory.

Recebido em 15 de fevereiro de 2023

Aprovado em 1º de dezembro de 2023

KERN, Daniela Pinheiro Machado. Icleia Borsa Cattani e o lugar inquieto da crítica de arte. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 87, 2024, e10676.



Seção: Dossiê

DOI: 10.11606/2316901X.n87.2024.e10676

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil).

No Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA/UFRGS) historicamente a maioria do corpo estudantil era composta de mulheres (VARGAS, 2019) e desde pelo menos 1938² já havia professoras mulheres. Ainda assim, o campo de história, teoria e crítica da arte entre a década de 1970 e o começo da de 1980 continuava sendo ocupado predominantemente por homens. Essa não era uma realidade apenas local, mas também nacional e internacional. Em obra sobre mulheres como intérpretes das artes visuais, publicada no início dos anos 1980, Claire Richter Sherman (1981, p. 89 – tradução minha) lembra que no campo da história e da teoria da arte até então mulheres não costumavam se tornar “teóricas ou líderes de escolas de história acadêmica da arte”.

A historiadora da arte Patricia Mayayo, por sua vez, que estudou história da arte na Espanha no começo dos anos 1980, ainda relata que eram poucas, na época, as mulheres referenciadas nas bibliografias das disciplinas ou presentes em sala de aula como professoras:

Tampouco eram muitos os nomes de historiadoras da arte consignados nas bibliografias de curso. [...] Seriam mesmo tão poucas as estudiosas da história da arte que fizeram contribuições valiosas para a disciplina? Como justificar então minha própria presença naquelas aulas? Também me esperava a invisibilidade profissional? Por que a maior parte de minhas companheiras de aula era mulher e a maior parte de meus professores (sobretudo à medida que aumentava sua posição acadêmica) era homem?. (MAYAYO, 2017, p. 11 – tradução minha).

Na adolescência leitora de Charles Dickens e de Agatha Christie,ICLEIA BOSA CATTANI (1951) já demonstrava à época grande interesse pelas artes, sobretudo por desenho e pintura. Depois de concluir um curso de francês na UFRGS, entre 1970 e 1973 cursa a graduação em Artes Plásticas no Instituto de Artes da mesma instituição. Ainda no começo do curso surge a oportunidade de se vincular à pesquisa teórica sobre artes, algo que lhe desperta a atenção (CATTANI, 2023).ICLEIA CATTANI realiza

2 Ano de ingresso como professora no Instituto de Belas Artes, futuro Instituto de Artes da UFRGS, da pintora Judith Fortes (GOMES, 2012, p. 196).

sua formação acadêmica justamente em um período de transição, pois, com as conquistas feministas observadas desde pelo menos a década de 1960, tal cenário nas instituições de ensino superior começa a, paulatinamente, se alterar. Mulheres começam a ocupar posições a que antes não tinham acesso. Essa pressão impacta inclusive a pesquisa sobre temas que envolvam mulheres, como o caso das artistas. Em 1973, para ficarmos em um exemplo, pela primeira vez ocorre no congresso anual da College Art Association, nos Estados Unidos, um painel dedicado ao estudo de mulheres artistas (VICENTE, 2012, p. 62).

No Brasil, se fizermos rápida pesquisa na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional usando a expressão “historiadora da arte”, as ocorrências começam a surgir mais volumosas na década de 1960, predominantemente associadas à historiadora da arte Aracy Amaral. Dito de outro modo, quando Icleia Cattani realiza seus estudos de graduação na UFRGS, em Porto Alegre, e de pós-graduação na Sorbonne, em Paris, na década de 1970, o campo da história, teoria e crítica da arte ainda está se abrindo à presença das mulheres, tanto no Brasil quanto no exterior. Além da diversidade de gênero, sua geração ainda é diferente da geração anterior de historiadores da arte por outros aspectos, conforme argumenta Jonathan Harris:

Se era esse o caso, então como pode esse desenvolvimento estar relacionado com a mudança radical de classe, gênero, e de etnia dos historiadores e teóricos da arte desde os anos 1970? Muitos deles [...] foram criados assistindo a televisão, cinema e vídeo, ao invés de conviverem com pinturas, gravuras e esculturas tradicionais encontrados nas casas de parentes ou nas galerias de arte e museus frequentados pelas primeiras gerações de pesquisadores. (HARRIS, 2001, p. 14 – tradução minha).

Em 1976 Icleia Cattani defende sua primeira dissertação de mestrado, com ênfase em história da arte, na Sorbonne, intitulada *La Semaine de 1922 au Brésil et ses antécédents en France*, sob orientação do historiador da arte Marc Le Bot. O tema do modernismo brasileiro abordado na dissertação seria aprofundado em sua tese de doutorado, defendida na mesma instituição em 1980, sob o mesmo orientador, e intitulada *Lieux et milieux de la peinture “moderniste” au Brésil, 1917-1929*. Tal tema estava despertando a atenção de historiadoras da arte brasileiras no período e passava por uma reanálise crítica (SIMIONI, 2013, p. 2). Como nos lembra Ana Paula Simioni (2022, p. 294),

Ao longo da década de 1970, vários dos participantes mais destacados do movimento receberam estudos monográficos rigorosos, realizados por pesquisadores reputados, geralmente vinculados à universidade, obras que foram publicadas e são ainda hoje as principais referências sobre esses artistas: Portinari, pintor social, mestrado defendido por Annateresa Fabris em 1975; Tarsila, sua obra e seu tempo, doutorado defendido por Aracy Amaral em 1976, e, em 1980, Anita Malfatti e o início da arte moderna no Brasil, mestrado defendido por Martha Rossetti Batista.

Icleia Cattani apresentava em comum com Annateresa Fabris, Aracy Amaral e Marta Rossetti Batista a leitura crítica da arte moderna produzida no Brasil. No

entanto, diferentemente dessas autoras, seu trabalho de pesquisa permaneceu inédito no país, não tendo sido publicado em português. Na tese Icleia Cattani analisa com mais detalhes a pintura de Tarsila do Amaral, sem deixar de considerar o contexto social em que a arte moderna se desenvolve no Brasil, como podemos ler na passagem a seguir:

Além disso, a posição de classe da maior parte dos modernistas, tanto dos pintores quanto dos escritores, era a de burgueses que pertenciam à classe hegemônica do país. O Brasil em sua totalidade, em sua realidade agrária e arcaica, bem como industrial e cosmopolita, representa então seus lugares de poder. (CATTANI, 1980, p. 6 – tradução minha).

A preocupação em aliar análise da fatura e contextualização histórica, nítida na tese, será perceptível ainda em vários outros trabalhos da autora. É importante destacar que Icleia Cattani obteve ainda um segundo mestrado, em Artes Plásticas e Ciências da Arte, no ano de 1978, sob orientação de Jean Laude, para o qual investigou a própria produção plástica³. Essa dupla formação, como artista e como teórica, historiadora e crítica da arte, também irá repercutir nos recortes e teorias que iria desenvolver em sua atividade crítica.

Avesa à noção de influência (CATTANI, 2023) e leitora de Huizinga, Freud, Mircea Eliade, Lévi-Strauss, Deleuze, Barthes, Quijano, entre tantos outros autores, para abordar os problemas que encontra na pintura moderna feita por brasileiros, irá recorrer a conceitos como o de jogo:

Através do jogo, deslindamos o ponto nodal da problemática da pintura “modernista”, a saber, a oposição entre os lugares e os meios. O jogo de apropriação é assim fundamentalmente a apropriação sistemática de alguns índices de signos da pintura europeia da “modernidade”, assim como sua manipulação lúdica. O jogo de acumulação se caracteriza, pelo contrário, pelo recurso a produções artísticas marginalizadas pela cultura oficial: a arte dos indígenas, a arte naïf, a arte popular, a arte de origem africana e os desvios que fazem a especificidade da arte barroca no Brasil. Trata-se, portanto, de um desejo de criar a partir de raízes próprias uma pintura específica, mas ao mesmo tempo “moderna”. (CATTANI, 1980, p. 17 – tradução minha).

A pintura “moderna” (e o adjetivo, para Icleia Cattani, vem intencionalmente entre aspas) é fenômeno complexo que envolve variadas camadas culturais. Para dar conta dessa complexidade é preciso considerar seu local de produção, o Brasil, uma ex-colônia, situado na periferia em relação às grandes potências ocidentais, e o fenômeno da arte que permanece à margem, algo que não deixará de interessá-la no futuro. De fato o modelo greenberguiano de análise da arte moderna está sendo

3 Essa dissertação, intitulada *Peinture/dessin et identité culturelle*, foi defendida em 1978 junto ao Mestrado em Artes Plásticas e Ciências da Arte, Universidade de Paris I, Panthéon-Sorbonne.

contestado por vários de sua geração, e por Icleia Cattani inclusive⁴. Anna Lovatt indica essa reação a Greenberg também na historiadora da arte estadunidense Rosalind Krauss:

Ao longo dos anos 1960, Krauss dedicou-se a dominar a metodologia greenberguiana, baseada na análise formal próxima, na lucidez de expressão e na construção de narrativas. No final da década, contudo, ela começou a questionar as restrições impostas por essa abordagem, dúvidas publicamente divulgadas em seu artigo “Uma visão sobre o Modernismo” (1972). O parágrafo conclusivo desse ensaio explicava: “Comecei como uma crítica modernista e ainda sou uma crítica modernista, mas apenas como parte de uma sensibilidade mais ampla, e não do tipo estreito”. (LOVATT, 2013, p. 192 – tradução minha).

Essa posição à margem do Ocidente, onde até então a história da arte era predominantemente escrita, segundo Icleia Cattani, trará consequências formais à pintura moderna produzida no Brasil. Daí termos destacado por ela o conceito de lugar, já em artigo de 1997 sobre a obra de Tarsila do Amaral:

O conceito de lugar que é pertinente para este estudo pode ser definido como o espaço de representação no qual se inserem as imagens. É nesse lugar, aberto a todos os possíveis, que se cristalizam todos os outros citados anteriormente.

Os lugares de Tarsila do Amaral são incertos, na medida em que a síntese plástica desejada pela pintora não é alcançada; na medida também em que a transferência dos lugares simbólicos para uma outra realidade provoca deslocamentos de sentido. (CATTANI, 2004d, p. 13).

A abertura a multiplicidades de sentido, a descrença em uma síntese formal “pura” e acabada são marcas da teoria de Icleia Cattani sobre a pintura moderna no Brasil:

Do cruzamento das referências plásticas onde as diferentes modalidades de signos criam encruzilhadas de sentido, nasce uma pintura animada por um movimento próprio, que, geralmente, não leva a uma síntese, mas, ao contrário, à permanência de diferenças e de multiplicidades espaciais e temporais. (CATTANI, 2004d, p. 20).

No livro que publica em 2011, *Arte moderna no Brasil*, chega a falar em modernidades ampliadas (CATTANI, 2011, p. 81), estando em sintonia com várias outras autoras e autores que propõem noções que expandem contemporaneamente o conceito de modernidade, como as modernidades múltiplas a que se refere James

4 No artigo “Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea” (2002), Icleia Cattani descarta o modelo greenbergiano para a análise da modernidade na arte do Brasil: “No Brasil, a modernidade na arte não se constituiu do mesmo modo que nos países europeus. Culturalmente, ela caracterizou-se por processos históricos de queima de etapas, de assimilação e utilização de modelos exógenos múltiplos; a premissa de pureza e essencialidade modernas (GREENBERG, 1974) não era pertinente” (CATTANI, 2004c, p. 67).

Elkins⁵. Essa noção de modernidades ampliadas permite pensar o fenômeno da arte moderna também fora dos grandes centros hegemônicos. Não só a questão dos lugares é abarcada pelo modo como Icleia Cattani vê a arte moderna no Brasil. Temporalidades também entram na arena de discussão desde pelo menos sua tese de doutorado. Partha Mitter, que estuda a modernidade na arte da Índia, enfatiza como a questão temporal é lida equivocadamente por uma historiografia da arte moderna mais tradicional: “Dispostos contra o discurso originário da vanguarda metropolitana, outros modernismos foram marginalizados como derivativos e sofredores de um lapso temporal” (MITTER, 2014, p. 42 – tradução minha). Icleia Cattani, em sua tese de doutorado, ao mostrar que o retorno à ordem também se fez presente na própria constituição da pintura moderna no Brasil, contraria esse pressuposto, indicando que na verdade o que se tem é o cruzamento não apenas de múltiplas espacialidades, mas também de múltiplas temporalidades. Em outras palavras, a impossibilidade de uma narrativa única, mencionada por Rafael Cardoso (2022)⁶, sobre a arte moderna no Brasil já podia ser intuída nos diferentes textos que Icleia Cattani dedicou ao tema.

Após a conclusão do doutorado na França, Icleia Cattani retorna ao Brasil e passa a integrar, no começo dos anos 1980, o grupo Artes Plásticas Estudos Críticos (Arpec), constituído de igual modo pelas pesquisadoras Ana Spadari, Blanca Brites, Maria Amélia Bulhões, Maria Lúcia Kern e Mônica Zielinsky, que realiza exposições, colabora em Porto Alegre com a revista *Artis*, trazendo uma visão teórica arejada e atualizada para o cenário artístico local, ainda, segundo Icleia Cattani e Maria Amélia Bulhões (2012, p. 124), bastante romântico à época. De 1982 a 1987 duas integrantes desse grupo, a própria Icleia Cattani e Maria Lúcia Bastos Kern, implantam na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) o pioneiro curso de especialização Artes Plásticas: Suportes Científicos e Práxis, do qual iriam participar alguns dos futuros professores do Instituto de Artes da UFRGS (CATTANI; BULHÕES, 2017, p. 18). A partir de 1985 quatro das integrantes do grupo Arpec começam a ingressar via concurso como professoras da área de história, teoria e crítica da arte no Instituto de Artes da UFRGS: Maria Amélia Bulhões entra para o quadro de professores da instituição em 1985, Icleia Cattani, em 1987, Blanca Luz Brites, em 1991, e Mônica Zielinsky, em 1993 (GOMES, 2012, p. 198). Teremos agora a

5 James Elkins, em *The end of diversity in art historical writing: North Atlantic art history and its alternatives*, especula sobre os motivos que tornaram popular o uso entre historiadores da arte do conceito de modernismos múltiplos e suas variantes: “Penso que a popularidade dos modernismos múltiplos deriva da liberdade que parece proporcionar – se a modernidade fosse múltipla, não estaríamos mais obrigados a pensar em torno das mesmas linhas restritivas que levaram Greenberg a insistir na ‘natureza’ do médium [...]. Modernidades múltiplas são uma licença para pensar e trabalhar de modo diferente” (ELKINS, 2021, p.140 – tradução minha).

6 Rafael Cardoso (2022, p. 17) justifica aqui a opção pela ideia de modernismos alternativos: “As evidências em nível mundial apontam para a existência de uma série de modernismos alternativos, que se entrecruzam e se sobrepõem a partir da década de 1890 [...]. Cada uma das diversas partes não comunga necessariamente de todas as qualidades formais, pressupostos teóricos ou estruturas sociológicas que caracterizam o restante, e toda tentativa de reduzir a pluralidade de exemplos a uma narrativa única resulta necessariamente em simplismo”.

área teórica dominada por pesquisadoras, uma novidade nas décadas de história do Instituto de Artes. Com elas chega ao Instituto de Artes também uma maior abertura teórica para a análise da arte contemporânea. Esse perfil de abordagem encontrará algumas resistências, que Icleia Cattani aponta no artigo “Arte contemporânea: o lugar da pesquisa”, de 2002:

Existe, fora da universidade, um preconceito em relação à questão da pesquisa e/ou metodologia na área de artes plásticas, como se fossem destruir a inspiração, sufocar a criatividade, enfim, esterilizar a obra que se tornaria, assim, algo sem interesse, subproduto de questões acadêmicas, mera ilustração de teorias. O que acontece, na realidade, é o oposto: encontrar uma metodologia de trabalho que ajude a expressar o que se quer, da forma como se quer, e manter o espírito investigativo sistemático, são maneiras de aprofundar e enriquecer a obra, ampliando a sensibilidade e a qualidade do processo criativo. (CATTANI, 2004a, p. 142).

Mesmo enfrentando eventuais oposições, essa nova geração de pesquisadoras, formadas fora do Rio Grande do Sul, sob a condução de Icleia Cattani, irá criar o projeto do inédito Mestrado em Artes Visuais da UFRGS já a partir de 1987. As condições institucionais para a abertura do mestrado se apresentam a partir de 1989, e o curso passa a funcionar efetivamente em 1991. O Doutorado veio pouco tempo depois e, nesses mais de trinta anos de atividade o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, contribuiu para a redefinição, em termos teóricos e poéticos, do campo das artes visuais no estado.

Ativa como professora do PPGAV-UFRGS até o ano de 2020, Icleia Cattani manteve grupos de pesquisa e formou gerações de pesquisadoras e pesquisadores sobre e em artes visuais. Destacarei a seguir algumas de suas pesquisas, procurando sempre enfatizar os desdobramentos de seu pensamento sobre artes visuais desde o período de formação em pós-graduação, desdobramentos que obedecem a uma interessante coerência interna.

Icleia Cattani desde o mestrado se preocupava com a identificação de procedimentos através dos quais os artistas constituem seus trabalhos. Dentre a gama variada de procedimentos observados ao longo dos anos, na década de 1990 destaca dois para ulterior investigação: o estabelecimento de séries e o emprego de repetição na estruturação de obras contemporâneas, como podemos ler em seu artigo “Série e repetição na arte moderna e contemporânea” (1998): “A repetição ocorre na contemporaneidade de modo sistemático e sob várias formas. Releituras, citações e *revivals* são modalidades da mesma; do mesmo modo, os processos nos quais o artista se fixa regras arbitrárias, que ele se esforça por seguir, como num jogo” (CATTANI, 2004f, p. 79).

O conceito de jogo, bem trabalhado na tese de doutorado, reaparece aqui em outro contexto: “As práticas repetitivas são múltiplas e diferenciadas, envolvendo o jogo, o acaso, as lógicas combinatórias e as serialidades” (CATTANI, 2004f, p. 80).

Sua pesquisa sobre a modernidade também alimenta essa nova investigação sobre temas contemporâneos, sempre por um viés crítico:

A repetição traz à tona as contradições intrínsecas da modernidade por desmentir o pressuposto ideológico da novidade absoluta. Apesar disso, por lidar com a diferença, ela acaba por reiterar o postulado do novo; na modernidade e na contemporaneidade, a repetição marca a produção artística enquanto prática serial, sistemática ou assistemática, e pelos princípios da recorrência, da lógica combinatória, portanto pelos princípios do jogo e do acaso. (CATTANI, 2004f, p. 86).

O interesse formal que também se depreende do trecho acima segue, contudo, acompanhado por uma série de reflexões sobre questões sistêmicas do campo da arte, uma visão multifatorial que procura dar conta da inerente complexidade dos objetos de estudo que elege. Em um artigo de 2001, por exemplo, “Reflexões sobre a crítica, a arte ‘à margem’ e a poética”, retoma seu pensamento sobre as margens do sistema e suas possibilidades:

As obras de arte desconhecidas, ou não reconhecidas, constituem, portanto, as margens do sistema das artes. Trata-se de obras que são criadas por autores que vivem nos grandes centros e aos quais não se atribui nenhum “valor” estético e/ou econômico. Ou então, obras produzidas literalmente à margem, isto é, em lugares considerados econômica, social ou politicamente periféricos. [...] Acontecem muitas coisas nessas margens. Frequentemente se encontra aí uma força de criação que estabelece paradigmas outros, diferentes dos da arte reconhecida, ou que se desvia dos modelos impostos, produzindo clivagens de sentido. (CATTANI, 2004e, p. 55).

Ao se colocar o problema de como analisar formalmente obras que no começo da década de 2000 estariam situadas nas margens dos sistemas artísticos,ICLEIA CATTANI irá propor o recurso ao conceito de poética, trabalhado também por René Passeron: “A poética é a ciência da obra que está sendo feita. Ela é particularmente pertinente para todas as criações que, no século XX, privilegiaram o processo em detrimento da obra acabada” (CATTANI, 2004e, p. 59-60). Com a poética seria possível o estudo da obra de arte situada em diferentes posições do sistema, segundo a argumentação da autora:

Em relação à arte à margem, a poética é certamente a principal reveladora de lógicas criadoras diferentes, que escapam aos procedimentos consensuais, podendo só o ato de instauração esclarecer certos aspectos desse tipo de obra. A poética permite compreender em que uma obra “à margem”, que parece semelhante a uma obra reconhecida, ao contrário, dela difere pelos próprios meios de sua elaboração. Assim é possível lançar um novo olhar sobre obras menosprezadas ou consideradas pálidas cópias ou simples epígonos de outras obras lançadas às nuvens pelo consenso cultural. (CATTANI, 2004e, p. 60).

Ainda dando prosseguimento ao pensamento sobre os diferentes lugares da arte, na década de 2000,ICLEIA CATTANI desenvolve sua teoria sobre a mestiçagem na arte

contemporânea, em diálogo com autores como Serge Gruzinski⁷. Em “Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea” (2002), ao analisar obras de Nelson Leirner e Alfredo Nicolaiewsky, apresenta o tipo de lugar gerado pela mestiçagem, entendida aqui como procedimento resultante da mistura de elementos que origina as obras. O que resulta dessa mescla, no entanto, não é “harmonioso”: “Na arte, os lugares da mestiçagem são espaços de tensão: tensão entre o original e sua cópia, entre espaços de representação diferenciados, entre sistemas formais diversos, entre os ícones consagrados e sua dessacralização” (CATTANI, 2004c, p. 66). Os paralelos com a cultura brasileira, que agregam outro nível de sentido ao conceito, são a seguir explicitados por Icleia Cattani:

O que nos parece caracterizar as obras desses dois artistas é a mestiçagem que não está presente nas próprias imagens, mas nos intervalos e vãos existentes entre elas. É nesses que a mestiçagem se instaura, por um processo fluido no qual ela mais escorrega do que se estabelece: do mesmo modo que, na cultura brasileira, ela parece não se encontrar nos diferentes grupos étnicos e culturais, mas no que se passa entre eles: o que transita de uma cultura à outra, de uma imagem à outra, de uma palavra à outra. (CATTANI, 2004c, p. 76).

Importa chamar a atenção aqui para o fato de que Icleia Cattani, ao exercer a crítica de arte, ocupa também a posição de teórica da arte, posição que via de regra mulheres têm assumido, ainda em minoria, apenas recentemente. Para Icleia Cattani a teoria é fundamental para a elaboração da crítica, uma maneira de aguçá-la, fundamentá-la e torná-la mais penetrante.

Outro ponto a salientar é que, ainda que não tenha se caracterizado como proponente de uma abordagem propriamente pós-colonial nos anos 2000, mesmo assim falava na necessidade de descompartmentação e desierarquização do olhar, postura que tornará possível ao longo do tempo, por exemplo, a abertura do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS a um amplo espectro de abordagens diferentes (e divergentes):

Pensamos na multiplicidade, nas diferenças, nos hibridismos e mestiçagens, nas migrações, tanto de homens quanto de conceitos e formas, nos cruzamentos em que as problemáticas se roçam sem se tocarem realmente, mas dos quais saem modificadas. [...] Um olhar que desierarquize, que descompartmente, que assuma outros critérios que não apenas o da novidade ou o da contemporaneidade, mas que, ao mesmo tempo, não relegue o diferente apenas às categorias consideradas “menores” do “popular” ou do “étnico”; um olhar que faça as obras: *ce sont les regardeurs qui font le tableau*, disse Duchamp, mas que se deixe, ao mesmo tempo, constituir por elas, pois as obras também nos olham e nos interpelam (Didi-Huberman, 1998). (CATTANI, 2004b, p. 39).

7 Icleia Cattani aprofunda no capítulo de livro “Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e desdobramentos” sua conceituação de mestiçagem nas artes: “A partir de 1975 houve o surgimento progressivo de linguagens e formas abandonadas na modernidade, acompanhadas de misturas de elementos que abrem a mestiçagens ou a hibridações. Trata-se de obras múltiplas, ‘impuras’, que recorrem ao passado, em ruptura com os princípios de pureza, de unicidade e de originalidade modernos” (CATTANI, 2007, p. 22). O conceito irá acompanhá-la mesmo em textos recentes, como “Pintura périplo”, uma análise da obra da artista Lenir de Miranda (CATTANI, 2019, p. 110).

Procurei mostrar aqui uma pequena seleção de ideias propostas por Icleia Cattani para a crítica e a teoria da arte. Críticas da arte com um pensamento inquieto, em constante movimento, como o de Icleia Cattani, que recentemente tem aprofundado suas investigações sobre pintura, foram responsáveis por adentrar com uma visão própria e informada um território até então dominado por teóricos homens. Icleia Cattani faz parte de uma geração que literalmente abriu os caminhos para as tantas demandas de pesquisa que podemos acompanhar hoje no sistema institucionalizado das artes visuais. Para além desta brevíssima introdução à sua obra, espero que pesquisas futuras possam fazer jus ao importante papel que agentes do campo artístico como Icleia Cattani desempenharam na configuração de um “universo da arte” mais diverso e equânime.

SOBRE A AUTORA

DANIELA PINHEIRO MACHADO KERN é professora associada nível III do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA/UFRGS).

dpmkern@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8292-946X>

REFERÊNCIAS

- CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CATTANI, Icleia Borsa. *La Semaine de 1922 au Brésil et ses antécédents en France*. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Université Paris, 1 Panthéon-Sorbonne, 1976.
- CATTANI, Icleia Borsa. *Peinture/dessin et identité culturelle*. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas e Ciências da Arte). Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, 1978.
- CATTANI, Icleia Borsa. *Lieux et milieux de la peinture “moderniste” au Brésil, 1917-1929*. Tese (Doutorado). U.E.R. d’Art et Archéologie, Université de Paris I – Pantheon-Sorbonne, Paris, 1980. 2 v.
- CATTANI, Icleia Borsa. (2002). Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. In: FARIAS, Agnaldo (Org.). *Icleia Cattani*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004a, p. 139-150. (Coleção Pensamento Crítico).
- CATTANI, Icleia Borsa. (2003). As tramas da globalização: a necessidade de um novo olhar. In: FARIAS, Agnaldo (Org.). *Icleia Cattani*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004b, p. 33-40. (Coleção Pensamento Crítico).
- CATTANI, Icleia Borsa. (2002). Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea. In: FARIAS, Agnaldo (Org.). *Icleia Cattani*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004c, p. 66-78. (Coleção Pensamento Crítico).
- CATTANI, Icleia Borsa. (1997). Os lugares incertos ou a aprendizagem da Modernidade de Tarsila do

- Amaral. In: FARIAS, Agnaldo (Org.). *Icleia Cattani*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004d, p. 9-21. (Coleção Pensamento Crítico).
- CATTANI, Icleia Borsa. (2001). Reflexões sobre a crítica, a arte “à margem” e a poética. In: FARIAS, Agnaldo (Org.). *Icleia Cattani*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004e, p. 49-65. (Coleção Pensamento Crítico).
- CATTANI, Icleia Borsa. (1998). Série e repetição na arte moderna e contemporânea. In: FARIAS, Agnaldo (Org.). *Icleia Cattani*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004f, p. 79-86. (Coleção Pensamento Crítico).
- CATTANI, Icleia Borsa. Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e desdobramentos. In: CATTANI, Icleia Borsa (Org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p. 21-34.
- CATTANI, Icleia Borsa. *Arte moderna no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- CATTANI, Icleia. Pintura périplo. In: CATTANI, Icleia Borsa; RAMOS, Paula. *Lenir de Miranda: pintura périplo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2019, p. 45-118.
- CATTANI, Icleia Borsa. Entrevista. 5 fev. 2023. Entrevistador: Daniela Pinheiro Machado Kern. Porto Alegre, 2023.
- CATTANI, Icleia Borsa; BULHÕES, Maria Amélia. Experiências de ruptura nas Artes Visuais. In: BRITES, Blanca et al. *100 anos de artes plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012, p. 119-174.
- CATTANI, Icleia Borsa; BULHÕES, Maria Amélia. *Pela arte contemporânea: desdobramentos de um projeto*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.
- CATTANI, Icleia Maria Borsa. Currículo do Sistema de Currículos Lattes. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/6952735371047311>. Acesso em: 11 fev. 2023.
- ELKINS, James. *The end of diversity in art historical writing: North Atlantic art history and its alternatives*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2021.
- FARIAS, Agnaldo (Org.). *Icleia Cattani*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. (Coleção Pensamento Crítico).
- GOMES, Paulo. Lista dos professores do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes. In: BRITES, Blanca et al. *100 anos de artes plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012, p.195-199.
- HARRIS, Jonathan. *The new art history: a critical introduction*. London and New York: Routledge, 2001.
- LOVATT, Anna. Rosalind Krauss. In: SHONE, Richard; STONARD, John-Paul (Ed.). *The books that shaped art history, from Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss*. London: Thames and Hudson, 2013, p. 190-201.
- MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. 7. ed. Madrid: Cátedra, 2017.
- MITTER, Partha. Modern global art and its discontents. In: Per BÄCKSTRÖM, Per; HJARTARSON, Benedikt (Ed.). *Decentring the avant-garde*. New York: Brill, 2014, p. 35-55.
- SHERMAN, Claire Richter. The tradition continues (1930-1979). In: SHERMAN, Claire Richter; HOLCOMB, Adele M. (Ed.). *Women as interpreters of the visual arts, 1820-1979*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1981, p. 61-90.
- SIMIONI, Ana Paula C. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. *Perspective* [Online], 2, 2013. <https://doi.org/10.4000/perspective.5539>.
- SIMIONI, Ana Paula C. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: Edusp, 2022.
- VARGAS, Rosane Teixeira de. *Visibilidade invisível: a presença feminina na Escola de Artes de Porto Alegre (1910-1936)*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.
- VICENTE, Filipa Lowndes. *A arte sem história: mulheres e culturas artísticas (séculos XVI-XX)*. Lisboa: Athena, 2012.