


“Há mais histórias a escrever e explorar do que permitem as narrativas oficiais e os cânones”: entrevista com Griselda Pollock¹

*“There are more histories to be written and explored than the official narratives and canons”:
interview with Griselda Pollock*

Griselda Pollock

 0000-0002-6752-2554

Cláudia de Oliveira

 0000-0001-6625-7114

Fernanda Pequeno

 0000-0001-8187-9077

Resumo

Realizada por e-mail entre maio e outubro de 2023, a entrevista versa sobre a trajetória intelectual da autora, abordando os conceitos-chave de seu pensamento e os desdobramentos recentes de sua pesquisa. Também são discutidos o campo da história da arte, as contribuições das lutas e teorias feministas para crítica dos cânones, bem como metodologias disponíveis para enfrentamento do campo histórico e artístico-cultural, a partir de marcadores étnicos, religiosos, de gênero, raça, classe, sexualidade etc. Atuando no Reino Unido, Pollock é autora de mais de 20 livros que articulam história da arte e feminismos, sendo considerada a maior historiadora da arte feminista da atualidade.

Palavras-chave

Mulheres artistas. Feminismos.
Intervenções feministas. Histórias da arte.

¹ Realizada originalmente em inglês a entrevista está publicada na íntegra nesta edição. Traduzida para o português pelas entrevistadoras (NT).

Cláudia de Oliveira / Gostaríamos que a senhora se apresentasse e nos contasse como e por que abraçou e desbravou com tanta perseverança este novo campo na historiografia da arte, a saber, a história da arte feminista.

Griselda Pollock / Meu nome é Griselda Pollock. Nasci na África do Sul e cresci no Canadá – onde se fala francês e inglês – antes de chegar à Inglaterra para concluir meus estudos na Universidade de Oxford, onde descobri a história da arte durante minha graduação em história. Decidi, então, fazer uma pós-graduação em história da arte no Courtauld Institute, em Londres. No Courtauld tive que aprender a história da arte ocidental do zero, assistindo às aulas de graduação, enquanto fazia estudos de pós-graduação em romantismo e modernismo europeus do século 19. Naquela mesma época, 1970, eu, que sempre fui feminista de espírito – ambição implantada em mim por minha mãe, que infelizmente faleceu quando eu tinha 14 anos –, fiquei emocionada ao testemunhar o surgimento de novos movimentos de mulheres em todo o mundo. Encontrei um grupo de mulheres e comecei a ganhar consciência. Percebi que estava aprendendo uma história da arte na qual não havia nenhuma mulher artista. No movimento de mulheres, entretanto, conheci muitas artistas e comecei a pesquisar sobre mulheres artistas. Em 1978 escrevi meu primeiro livro, sobre Mary Cassatt. Havia tantas questões políticas e intelectuais interessantes acontecendo no início da década de 1970, que me fizeram perceber quão monótonos, limitados e conservadores eram meus estudos em história da arte. Ao descobrir o que estava acontecendo nos estudos literários e cinematográficos, encontrei tanto o marxismo quanto a psicanálise como recursos para pensar sobre arte e sociedade, cultura e diferença. Fora da universidade, em coletivos e grupos de leitura, também tive acesso a outras ferramentas para compreender o tipo de sociedade em que vivia, tais como classe, raça, gênero, sexualidade, poder, visão, olhar, diferença, subjetividade, e assim por diante. Todos esses conceitos me possibilitaram penetrar a superfície opaca do capitalismo de consumo. O importante a destacar é que esse movimento mundial era compartilhado também por pessoas de cor, por homens e mulheres da classe trabalhadora, por mulheres de todas as classes, por lésbicas e gays e por pessoas do ‘Terceiro Mundo’ que nomeavam as estruturas de poder e de opressão, como racismo, capitalismo, homofobia, colonialismo.

Não existe, no entanto, uma história da arte feminista. Há o que chamo de intervenções feministas nas histórias da arte. Não existe uma narrativa mestra

única para a arte, baseada em muitas histórias, cada uma centrada em seu próprio tempo e lugar. Essas histórias são também locais de diferença, de acordo com classe, raça, religião, etnia, sexualidade e gênero. Esses termos são emaranhados e às vezes agonísticos, conflitantes e dolorosos. O feminismo em si não é um projeto unificado, mas também fraturado por essas diferenças; portanto, o trabalho de criação de intervenções feministas tem dois lados. O feminismo tem que se interrogar sobre suas próprias estruturas de poder. Mas também aprendemos com Michel Foucault que o poder funciona pelo discurso, e esses discursos se tornam institucionalizados. A galeria de arte, o museu, a escola e a universidade são instituições que moldam e endossam certos discursos, formas de conhecimento para apoiar os grupos sociais dominantes e suas ideologias. Então aprendi que fazia parte de um grande momento político de revolta que remodelava o campo do conhecimento e que, por exemplo, a história da arte e a história eram instrumentos de poder cultural e ideológico, e para fazer a mudança precisávamos também de mudar esses discursos e instituições. Não como indivíduo, mas como parte de um movimento ou de vários movimentos.

Não fui pioneira, uma palavra carregada de significado colonial. Eu fazia parte de um movimento maior, então ajudei a fundar um coletivo de artistas e de historiadoras/es da arte, e começamos a trabalhar juntos fazendo pesquisas e a partir do que encontrávamos, debatíamos, começamos a lecionar, e, então, Rozsika Parker e eu decidimos escrever um livro com base em nossas explorações e estudos.

Fernanda Pequeno / No livro *Old mistresses*,² que a senhora escreveu com Rozsika Parker em 1977-1979 e publicou em 1981, a expressão “estereótipo feminino” é abordada como as “qualidades essenciais a todas as mulheres”³ que são usadas como um “essencialismo negativo para desqualificar mulheres consideradas artistas”.⁴ Seu livro posterior, de 1988, *Vision and difference*,⁵ explora

² Parker, Rozsika; Pollock, Griselda. *Old mistresses. Women, art and ideology*. London/New York: I.B.Tauris, 2013. A primeira edição do livro foi publicada pela Pandora Press em 1981.

³ Parker, Pollock, 2013, p. XIX.

⁴ Parker, Pollock, 2013, p. XIX.

⁵ Pollock, Griselda. *Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art*. Abingdon/New York: Routledge Classics, 2008. A primeira edição foi publicada pela Routledge em 1988. A primeira edição pela Routledge Classics é de 2003.

a “Modernidade e os espaços da feminilidade”.⁶ A senhora poderia comentar brevemente os significados de tais “espaços de feminilidade”?

GP / O estereótipo feminino foi o nome que demos para a maneira como a história da arte patriarcal julgou a arte produzida por mulheres. O estereótipo feminino exibia todas as qualidades que os historiadores da arte consideravam sinais de falta. O que o homem produzia era viril, poderoso, rigoroso, original. O que as mulheres construía era frágil, derivativo, sentimental e, por isso, feminino. Mas havia um paradoxo. Por que os críticos e os historiadores da arte fizeram menção às mulheres como mulheres artistas, se todos disseram o quão inúteis elas eram como artistas? Isso é o que queremos dizer com essencialismo negativo. Essencialismo significa que todas as mulheres exibem essas qualidades fundamentais de fraqueza feminina, falta de originalidade etc. Negativo significa que essas qualidades negativas têm que ser constantemente afirmadas para assegurar que a categoria “mulheres artistas” se tornou o oposto do que é valorizado nos artistas (sem precisar dizer que a palavra artista significa ser homem).

“Modernidade e os espaços da feminilidade” é um ensaio sobre a arte da metade do século 19 produzida em Paris por um pequeno grupo de artistas europeus e americanos inspirados por Charles Baudelaire para ser “pintores da vida moderna”,⁷ tendo encontrado signos de modernidade para pintar na cidade e nos novos subúrbios, em lugares de lazer e entretenimento, nas ruas, nos bordéis, mas também no jardim e na casa. Minha análise dos sujeitos e lugares da pintura impressionista produziu um mapa que não era a linha que separava o espaço público do privado. Tanto mulheres quanto homens artistas pintaram interiores com crianças e família, pintaram em jardins privados e também cenas em público, como bulevares e parques. O que as mulheres não pintaram e não puderam pintar foram os espaços em que os homens burgueses compravam e usavam as mulheres da classe trabalhadora para sexo. Os espaços da feminilidade não são apenas o mundo das mulheres, mas também aqueles espaços em que: a) um conceito de feminilidade burguesa estava sendo vivido e observado

⁶ Trata-se de um dos capítulos do livro *Vision and difference*. O texto foi traduzido por Julia de Souza e publicado em: Carneiro, Amanda; Mesquita, André; Pedrosa, Adriano. *História das mulheres, histórias feministas*. vol. 2 *Antologia*. São Paulo: Masp, 2019, p. 121-150 (NT).

⁷ Baudelaire, Charles. *Sobre a modernidade: O pintor da vida moderna*. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997 (NT).

(a sala de estar, às vezes o quarto, a casa de férias, o camarote no teatro, o passeio no Bois de Boulogne) e; b) mulheres artistas associadas à criação de um novo tipo de pintura moderna perceberam esses espaços (que os seus colegas homens também pintaram) pintando-os a partir de uma perspectiva diferente. Consequentemente, elas articularam suas diferentes experiências sociopsicológicas desses espaços da modernidade. Achei interessante e importante identificar as formas como [Mary] Cassatt e [Berthe] Morisot rearticularam o *espaço* na pintura, através do olhar que criaram para seu trabalho, bem como pela perspectiva e pela materialidade em suas obras. Não existe uma qualidade essencial partilhada. Fenomenologicamente, as pinturas de cada artista são diferentes, mas partilham diferenças em relação ao olhar do *flâneur* para a cidade como o seu *playground* e para os corpos na cidade como objeto de seu olhar sexual. Como historiadoras da arte, temos de examinar as estruturas das pinturas para ver como essa diferença social e psicológica surge por meio da pintura.

O feminino e a feminilidade não são essências, mas sim situações historicamente mutáveis, específicas de classe, específicas de tempo, experienciais, posicionais e articuladas por meio da radicalização da pintura, do desenho ou da gravura e, mais tarde, da própria escultura. É assim que discernimos os espaços da heteromasculinidade, das masculinidades *queer*, bem como os diversos espaços das feminilidades burguesas, francesas e americanas, negras e brancas, heterossexuais e *queer* e depois as masculinidades e feminilidades baseadas em classe e racializadas. Em *Differencing the canon*, de 1990, agora em espanhol, discuto a empregada negra na *Olympia*, de Manet, a mulher negra Jeanne Duval e a modelo branca Victorine Meurent, em suas diferenças.

CO / Em 2023 comemorou-se o aniversário de 50 anos da morte de Pablo Picasso. Em abril, o jornal britânico *The Guardian* publicou uma grande matéria, na qual o crítico de arte Alex Needham escreveu: “Quando Picasso morreu aos 91 anos, amanhã há 50 anos, *The Guardian* o chamou de o artista mais influente do século 20. Hoje, Picasso é mais frequentemente mencionado como um misógino e apropriador cultural, o grande exemplo de homens brancos problemáticos que obstruem o cânone artístico”.

Simultaneamente, o Brooklyn Museum, nos EUA, montou uma exposição com curadoria de Hannah Gadsby intitulada *It’s Pablo-matic* (geddit?); ao passo que, em Paris, o Museu Picasso encarregou o *designer* de moda Paul Smith de

tornar o gênio moralmente duvidoso mais palatável para o público da Geração Z; e a Espanha prepara-se para as grandes efemérides.

Levando-se em conta a considerável e relevante obra do artista – 14.000 pinturas e desenhos; 100.000 impressões; 24.000 ilustrações de livros; 300 modelos e esculturas – pensamos ser de extrema relevância reformular as questões de Needham, tais como: “Será que o artista tem mesmo que ser reduzido dessa maneira? Suas opiniões ofensivas superam obras-primas como *Guernica*? Será que o tratamento inegavelmente terrível dispensado por Picasso às mulheres significa que podemos deixar de lado os saltos quânticos que mudaram o curso da arte?”

Por fim, você vê esse ‘cancelamento’ do artista 50 anos após sua morte como resultado da vasta produção no campo da história da arte feminista que não apenas trouxe à tona a produção de mulheres artistas de diversos continentes em diferentes épocas históricas, mas também mostrou como as mulheres artistas foram obliteradas pelo cânone artístico que sempre posicionou o homem branco como o grande gênio criativo?

GP / Para mim, qualquer forma de cultura de cancelamento é uma expressão estúpida e impensada de preconceito, em vez de ser um argumento fundamentado. Não acredito que as questões sejam redutíveis à negação deste artista ou daquele escritor.

O fato de Picasso ter sido prolífico como artista (que continuou por muito tempo e acabou se tornando tedioso) é uma questão para historiadores da arte de muitas perspectivas diferentes. Eu, pessoalmente, ensinei *Demoiselles D’Avignon*, de Picasso, pela leitura formalista e pela leitura sexual de Leo Steinberg. Expliquei a meus alunos que alguns homens são movidos por sua sexualidade e que, numa era anterior à penicilina, o sexo desprotegido, a sífilis e uma morte horrível andavam juntos. E se Picasso fosse um homem dominado pelo desejo sexual e ainda assim com medo de morrer... você poderia produzir exatamente uma pintura assim... Isso não justifica os maus-tratos impostos a várias de suas parceiras, mas permite que questões de sexualidade e suas reais condições sejam reconhecidas de uma forma não heroica. O erotismo e a sexualidade, conforme revela a psicanálise, são profundos, sombrios, complicados e entrelaçados tanto com a violência quanto com o *pathos*.

Nunca me senti segura com o trabalho de Picasso. É violento e não creio que pessoas com menos de 18 anos devam ser expostas à sua imaginação,

embora agora as crianças, desde muito cedo, tenham acesso à pornografia violenta pela internet e tenham seus próprios conceitos sobre sexo e mulheres desfigurados por imagens muito mais extremadas, mas ainda psicologicamente relacionadas à exploração de Picasso de suas próprias paixões, desejo e violência.

Guernica continua a ser uma das principais obras de resposta do século 20 ao fascismo.

O cubismo ao estilo de Picasso e o cubismo ao estilo de Braque registram tendências culturais espanholas e francesas, ambas sintomáticas dos legados da violência e violação capitalista-colonial de diferentes maneiras.

Meu modo de pensar sobre a história da arte não é individualista nem focalizado no artista. Não sou vasariana, mas historiadora social das práticas artísticas e de suas condições históricas moldadas pela violência de classe, raça, gênero e sexualidade, localização geopolítica, diversidade neurosensorial. Elas funcionam de forma negativa e, às vezes, generativa, para expandir nossa compreensão da experiência vivida.

Não creio que as histórias da arte feministas sejam sobre acusar artistas [homens]. Poderíamos culpar certos homens por crimes reais cometidos, mas o feminismo nos oferece ferramentas para analisar as masculinidades patriarcais (não unificadas) e as culturas falocêntricas. Optei por escrever sobre mulheres artistas porque estou mais interessada em aprender sobre o mundo por meio de seu trabalho. As mulheres precisam que sejamos excelentes historiadoras da arte, escrevendo sobre seu trabalho com conhecimento e perspicácia.

Picasso era um “monogâmico em série”⁸ e, concomitantemente, egocêntrico e explorador dos homens que trabalhavam para ele. Seu caso é sintomático. Acho que a cultura do cancelamento é, nos termos de Hannah Arendt, impensável e não é alimentada pelo feminismo como eu o entendo.

FP / A formulação de “intervenções feministas nas histórias da arte” é um conceito-chave em sua trajetória intelectual. O que mudou na historiografia da arte e nas possibilidades de intervenção na disciplina acadêmica história da arte desde a publicação de seu livro *Vision and difference*, em 1988? Como intervir criticamente hoje, a partir de uma perspectiva feminista da história da arte?

⁸ A monogamia em série é caracterizada por uma série contínua de relacionamentos sexuais exclusivos de longa ou curta duração, que surgem, consecutivamente, durante a vida (NT).

GP / Devo fazer uma declaração aqui. Sei que poucos dos meus livros foram traduzidos para o espanhol ou o português.⁹ Parece que as pessoas só conhecem *Old mistresses*, de 1980, e *Vision and difference*, de 1988. Desde então, publiquei e editei cerca de 20 livros, cada um levando mais adiante o projeto de intervenções feministas, com novos conceitos: *Generations and geographies in the visual arts: feminist readings*, de 1995, para abordar a questão pós-colonial; *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories*, de 1999, para tratar de por que o cânone persiste mesmo quando expomos sua falsidade; *Encounters in the virtual feminist museum*, de 2007, para pensar sobre o tempo, o espaço e o arquivo na prática artística do século 20; e depois *After-affects/after-images: trauma and aesthetic transformation in the virtual feminist museum*, de 2013, e há muitas coletâneas, como *Looking back to the future*, de 2001, e outras publicações. Tenho desenvolvido intervenções feministas criando conceitos para pensar por meio dos desafios de escrever sobre arte, e fazê-lo historicamente e no presente, de maneiras que não estão confinadas às convenções da história da arte (monografias, estilo, período, obra, meio, nação, iconografia).

Há, claramente, muitas mudanças na disciplina. Neste momento, entretanto, meu maior protesto é quanto à principal corrente da história da arte *mainstream* não ter de fato se engajado teoricamente com o desafio feminista. Há muito hoje em dia sobre descentralização e descolonização, algo que, naturalmente, os historiadores da arte latino-americanos e africanos têm feito há meio século ou mais. A história da arte feminista, como campo teoricamente rico e metodologicamente inovador, porém, não teve impacto porque é radical, teórica e sobre as mulheres.

⁹ Dos livros listados por Griselda Pollock, encontramos as seguintes traduções disponíveis em espanhol: *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid: Cátedra, 2010; *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2013; *Diferenciando el canon: el deseo feminista y la escritura de las historias del arte*. Madrid: Exit: Publicaciones de Arte y Pensamiento, 2022. Em espanhol, também localizamos a coletânea *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, compilada por Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, que reúne capítulos de livros e artigos de diferentes autoras, entre elas Pollock. A referência completa é: Cordeiro Reiman, Karen; Sáenz, Inda (comp.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2001. Em português, além do capítulo “Modernidade e os espaços da feminilidade”, que referenciamos na nota 5, localizamos dois artigos da autora: “Momentos e temporalidades das vanguardas ‘no, do e sobre o feminino’”, traduzido por Thaianes Nunes, disponível em: <https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/119020> e “Para onde vai a história da arte?”, traduzido por Sônia Salzstein, disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/191637> (NT).

FP / A psicanálise continua sendo um instrumental importante para a história da arte feminista? De que modo podemos utilizá-la como ferramenta metodológica?

GP / Por volta de 1905, ocorreram várias revoluções no pensamento, ou melhor, na nossa compreensão de uma série de estruturas e processos, como Einstein sobre a relatividade, Husserl sobre a fenomenologia na filosofia, Saussure sobre a semiótica na linguística, Bergson sobre o materialismo na filosofia, e Freud e a psicanálise em psicologia, e, poderíamos dizer, Picasso, Braque e cubismo em arte, enquanto a antropologia e a sociologia também tiveram desenvolvimentos importantes com grandes sistemas de pensamento sendo difundidos. Na década de 1950, o choque, senão o trauma, desses desenvolvimentos revolucionários “voltaram a nos assombrar”¹⁰. Isto é, seu impacto começa a ser registrado, especialmente nas artes e nas humanidades com o desenvolvimento do estruturalismo e logo do pós-estruturalismo. As revoluções de 1905 abordam o que é a mente, o que é a linguagem, qual é a natureza do universo físico. Não há como voltar à compreensão psicológica anterior a 1905, uma vez que Freud e, em menor medida, Jung teorizaram formalmente a ideia do inconsciente (*Unbewusstsein*) que existia desde o final do século 18. A outra revolução radical de Freud consistiu na desconstrução de qualquer naturalismo residual sobre a sexualidade e, na verdade, sobre a diferença sexual. Não podemos prescindir da psicanálise, assim como da evolução ou, por mim, do materialismo histórico, da semiótica e das teorias estruturalistas da linguagem.

Por volta de 1968, ocorre uma interseção histórica entre certas tendências do feminismo e um envolvimento crítico, mas não desdenhoso, com a potencialidade da teoria psicanalítica.

CO / Para os historiadores da arte que pesquisam mulheres artistas invisibilizadas pelo cânone da história da arte, como lidar com a falta de fontes (documentos) e de telas (desaparecidas)? Por que as mulheres artistas foram tornadas invisíveis pelo cânone modernista?

¹⁰ “Came home to roost”, como dizemos em inglês (NT).

Nossas alunas de graduação, mestrado e doutorado endereçam-lhe uma pergunta de caráter metodológico. Tendo como objetos de pesquisas mulheres artistas quase inteiramente obliteradas pela historiografia da arte brasileira – poucos vestígios sobre suas trajetórias de vida e sua produção artística reduzida a poucas obras –, que caminhos uma historiadora da arte feminista deve tomar para dar a conhecer vidas e produções artísticas tão obliteradas?

GP / Eu entendo ser importante não usar a palavra obliterada/invisibilizada. As mulheres artistas sempre criaram e ainda criam; elas fizeram seu trabalho e ainda continuam trabalhando. Quando falamos de cânone ou de cânone modernista, temos que identificar mais precisamente quem se recusou ativamente a ver, a olhar ou a procurar, quem escolheu não colecionar, não expor, não escrever sobre artistas porque eram mulheres e quando isso ocorreu. O cânone é constantemente construído à medida que a própria disciplina da história da arte evolui. Não foram apenas os “homens”, mas também as curadoras, as diretoras de museus, as mulheres historiadoras da arte que criaram e sustentaram a seletividade com base na raça e no gênero. Há uma história de mulheres negociantes, historiadoras de arte e curadoras que desafiaram a crescente exclusividade.

Meu trabalho tem abordado diferentes investimentos ideológicos e psicológicos na criação de uma identificação entre masculinidade e criatividade, que se institucionalizou e produziu uma linguagem em história da arte que normaliza essa exclusividade. Tanto homens como mulheres foram treinados e educados em um modelo de mentalidade inteiramente sexista que só se tornou norma no século 20. A história da arte ocidental e da escrita artística desde o século 16 deixou registros apenas de uma minoria de mulheres artistas, vistas muitas vezes como exceções, mas nunca completamente excluídas! Esse reconhecimento das mulheres como artistas culminou no século 19 em muitos livros da história da arte europeia dedicados a mulheres artistas, que foram documentadas nos principais dicionários de arte europeia, como Bénézit e Thieme-Becker, compilados por volta de 1900. Em muitos países e regiões, as mulheres fizeram campanha para entrar em todas as profissões, e muitas foram admitidas em escolas de arte e, finalmente, em todas as disciplinas do currículo, incluindo as classes de modelo-vivo, no início do século 20. Assim, a profunda contradição é que a disciplina da história da arte e o mundo dos museus responderam à modernização

em todas essas áreas recusando sistematicamente a incorporação das mulheres como artistas em face da evidência de sua presença crescente!

Se, como resultado, a educação e a formação de historiadoras/es de arte, curadoras/es e diretoras/es de museus contam uma história de arte sem mulheres, colocando-as como seguidoras e artistas menores, a profissão não só mentiu, mas também fabricou uma mitologia historicamente imprecisa. Minha opinião é que podemos correlacionar a criação de uma terminologia discriminatória para as mulheres como artistas ou para o trabalho de mulheres artistas no século 20 em proporção direta à criação de uma mitologia particularmente falocêntrica, mas cada vez mais sexualizada, do artista do sexo masculino, que se institucionalizou apenas no século 20 e à degradação estereotipada simultânea de qualquer coisa feita por qualquer mulher.

Ambas são sintomáticas não de um eterno sistema patriarcal, mas de respostas especificamente modernas e precisas àqueles desafios à estrutura teológica que as mulheres organizavam sociológica e politicamente no âmbito da modernidade e sua base capitalista.

É importante reconhecer e desconstruir essa correlação porque a supressão sistemática do reconhecimento da atividade criativa das mulheres na arte e na literatura no período moderno foi sintomática de um desafio ao patriarcado e depois tornou-se institucionalizada de modo que nós, feministas, somos agora colocadas na posição de resgatar artistas “esquecidas”, em vez de acusar a nossa disciplina de falsificação da verdadeira história da arte. Precisamos sublinhar que houve limitações impostas às mulheres nos modelos ocidentais de criatividade devido à aliança Igreja-Estado-família que não é universal. Aprender com muitas culturas antigas e não ocidentais, especificamente as culturas das primeiras nações, oferece-nos o que Gerardo Mosquera chama de múltiplos sistemas estético-simbólicos que não são baseados nos modelos ocidentais de profissionalização e, portanto, de competição.

CO / Em 2020 você ganhou o Holberg Prize, instituído pelo governo norueguês e considerado um dos maiores prêmios do mundo por contribuições às humanidades, ciências sociais, direito, teologia e artes. Desde sua criação, em 2004, essa foi a primeira que vez que um historiador da arte foi agraciado, passando, assim a fazer parte de um círculo de intelectuais célebres que ganharam o prêmio desde a sua fundação, incluindo Fredric Jameson, Jürgen Habermas

e Bruno Latour. Nós a parabenizamos pela importante premiação, bem como por suas brilhantes pesquisas que, publicadas em inúmeros livros ao longo de mais de cinco décadas vêm não só desbravando um campo novo, mas centralizando um debate que por muitos séculos foi inteiramente desconsiderado nas humanidades, ciências sociais e artes, como lugar do outro na história oficial, nomeadamente, o outro-mulher-artista na história da arte. Como você, como historiadora da arte feminista, examina essa premiação, visto que o campo da história da arte ainda é elitista, marcado pelo grau de *connoisseurship* e apegado a valores canônicos e universais, especialmente em se tratando dos artistas homens, ainda vistos como grandes gênios ou artistas-heróis, como você tão bem analisou em seu livro *Differencing the canon?* Podemos entender essa premiação como uma viragem importante na compreensão do papel e do lugar do outro-mulher-artista no cânone? Como as epistemologias inauguradas por você e outras historiadoras da arte feministas contribuíram para uma nova historiografia da arte que agora contempla o outro da história, o outro-mulher-artista?

GP / Obrigada por seus calorosos parabéns pelo prêmio, bem como pela pergunta. Quero também agradecer às mulheres, desconhecidas por mim, que me indicaram para o prêmio e que também compreenderam o caráter de meu trabalho, a ponto de poder explicar sua significância para que eu fosse considerada no sentido de concorrer ao prêmio: nomeadamente o pensamento feminista. Tenho muito orgulho de ser a primeira historiadora da arte a ganhar esse prêmio e de o merecer por contribuições específicas aos estudos feministas na arte, à história da arte e a um conceito mais amplo de análise cultural. Embora eu venha sendo ao mesmo tempo uma apaixonada historiadora da arte e uma estudiosa crítica dos discursos da história da arte. Eu adoraria acreditar que esse prêmio – sendo atribuído a uma espaçosa e ruidosa feminista crítica de sua disciplina e do patriarcado capitalista e racista em geral – marca um ponto de virada em nossa luta. O Prêmio Holberg tem sido regularmente atribuído a pensadores extremamente críticos que alteram a base de nosso pensamento em níveis teóricos profundos. Me sinto muito honrada e, na verdade, indigna de estar na companhia daqueles que me ensinaram e inspiraram. Todos nós pertencemos a um momento histórico do pensamento ocidental que abraçou os desafios muito complexos de compreender os humanos como criaturas simbólicas, pensantes, falantes, mas também psicologicamente opacas. Com isso

quero dizer que somos marcados tanto pelo sistema simbólico da linguagem – falamos, mas somos falados – como pelo inconsciente. Todos nós reconhecemos o trabalho como o impacto das revoluções teóricas na ciência, na psicologia, na linguística e na antropologia que se desenvolveram ao longo do século 20, assim como entendemos que elas [as revoluções teóricas] nos mostraram que também temos que analisar o que nos estrutura: o nosso pensamento. Também partilhamos a compreensão de que as práticas estéticas, a arte, a literatura e a mitologia são igualmente “formas de pensamento” também significativas porque lidam com afeto: paixão, intensidade, escuridão, violência.

Meu trabalho não é uma contribuição individual “minha”. Trouxe para o estudo da arte, da literatura e do cinema várias maneiras diferentes de pensar, a fim de abordar uma questão profunda da formação, do caráter, da violência e da persistência tanto das formas culturais patriarcais quanto das ordens psicolinguísticas falocêntricas (variando entre culturas em suas formas, mas não em seus efeitos de desumanizar metade da humanidade, outras formas de vida e o próprio planeta). Penso que a chave do meu trabalho é “ler”, estudar e depois utilizar as grandes revoluções teóricas do pensamento do século 20, em combinação com profunda raiva política em face da violência e da injustiça e, na verdade, do perigo da aliança do patriarcado ao capitalismo voraz desenfreado. Claramente, a degradação das mulheres, quase universalmente, e a desumanização que ocorreu na sequência do primeiro capitalismo mercantil colonial e que agora floresce internacionalmente em sua versão aterrorizante do corporativismo neoliberal de todo o planeta estão intimamente ligadas. Recentemente, descobri com atraso o trabalho de uma feminista-materialista francesa, Françoise d'Eaubonne, cujo livro *Le féminisme ou la mort*, escrito em 1974, é a base do que hoje é chamado de eco-feminismo. Em outro livro, *L'histoire de l'art et la lutte des sexes*, de 1978, ela desafia o foco marxista voltado apenas para as relações de classe. E argumenta que os fundamentos da condição ameaçada das mulheres e da Terra residem em sistemas patriarcais que originaram a expropriação e a exploração da natureza e das mulheres. Ela estava muito à frente de todas nós.

Finalmente, agradeço muito sua pergunta sobre epistemologias. Às vezes sinto-me incompreendida porque grande parte da escrita feminista anglófona permanece dentro das normas da história da arte ocidental. Por exemplo, muitos livros são estudos de mulheres artistas, repetindo o modelo biográfico

e individualista criado no início dos tempos modernos por Vasari, que repetia um modelo clássico do grande homem, do indivíduo excepcional. Então, a história da arte feminista também segue frequentemente a periodização ou o nacionalismo. Entendo meu trabalho, quando o vejo em retrospectiva, como a criação de conceitos para repensar nossos modelos e métodos. Imersa na semiótica, no estruturalismo, na nova teoria marxista e depois na psicanálise (todos chegando até mim pelo feminismo e pelos estudos culturais e cinematográficos), aprendi também com Mieke Bal que as teorias são desenvolvidas dentro de cada campo, mas os conceitos que elas formulam podem viajar por muitos campos. Assim, a ideia do outro viaja da antropologia e de uma formulação diferente de *L'Autre* na psicanálise lacaniana e torna-se uma ferramenta para a análise pós-colonial. O pensamento feminista torna-se radicalmente transdisciplinar, exigindo conceitos de muitas fontes para perfurar a complexidade em que a diferença sexual (um conceito psicanalítico) e a própria diferença estão emaranhadas. Derrida deu-me a ideia de transformar o substantivo diferença em um gerúndio, diferenciando, um processo constante.

Assim, diferenciando o cânone é um trabalho contínuo de desconstrução criativa: como podemos ver, o mercado está criando um cânone de mulheres artistas famosas, selecionadas entre as muitas candidatas possíveis por forças mais profundas, na condição de ser feridas, abusadas, deficientes e muitas vezes mortas prematuramente. Poucas delas são artistas lésbicas ou negras, embora algumas sejam tokenizadas. Não estou interessada em artistas dessa forma, mas em práticas realizadoras de transformações estéticas que nos exigem aprimorar nossas habilidades de “leitura” das maneiras específicas pelas quais as formulações estéticas funcionam, fazem seu trabalho, e o termo em inglês que estou usando remete à teoria do *Arbeit* de Freud, o trabalho da psique, e ao trabalho em nossa própria psique: o trabalho de luto (*Trauerarbeit*), sendo um exemplo de elaboração (*Durcharbeit*).¹¹ Esses termos representam a compreensão freudiana da psique como algo econômico e não estático. Assim, em vez do mito do indivíduo criativo sublime, tratamos as obras de arte como

¹¹ Ver: Freud, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar, de 1914. In: *Sigmund Freud Obras Completas. V. 10 Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (O caso Schreber), Artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 146-158 (NT).

formulações de afeto e produções de significado, situadas, localizadas, históricas e potencialmente transformadoras à medida que aprendemos a fazer sua leitura, em vez de transformar o artista em ícone ou o fetichizar como objeto. Me preocupa o fato de meu trabalho ser visto simplesmente como ideias de um indivíduo e não como um processo de aprendizagem, leitura e aplicação de conceitos que foram formulados em muitas disciplinas e por muitos pensadores.

Como podemos ajudar nossos alunos de história da arte a compreender que precisam fazer parte desse projeto mais amplo de análise cultural, ao mesmo tempo que aprendem competências específicas para o estudo das artes visuais? Meu programa de pós-graduação envolveu três elementos: um estudo profundo de teorias feministas e culturais relacionadas; um repensar radical dos estudos históricos das práticas artísticas; e um envolvimento com as práticas contemporâneas: tendo as mulheres e as suas múltiplas diferenças nas nossas mentes. O feminismo, tal como as mulheres, não é um campo unificado. Ambos estão fissurados pelos eixos simultâneos de classe, raça, sexualidade, localização geopolítica e histórias, mas ambos abordam uma condição e uma história que afeta mais da metade da humanidade e se estende às nossas condições de existência planetária.

FP / Pensando na importância da história das exposições para a história da arte, gostaríamos de colocar uma questão sobre esse tema. Nos últimos anos, muitas novas exposições individuais de artistas e coleções de mulheres artistas aconteceram em museus no mundo todo. Para a senhora, o que elas significam? Poderia falar um pouco sobre os métodos incluídos e quais questões são silenciadas e ignoradas?

GP / Estou tão feliz que você tenha levantado essa questão. Ela tem duas partes. A primeira é metodológica. Particularmente para o estudo da arte moderna e contemporânea, a análise da história das exposições torna-se crítica porque a exposição é tanto um ‘evento discursivo’ na seleção, instalação, texto de catálogo e resenhas quanto um evento ‘estético-pedagógico’ em termos do que podemos provar ter sido “visto” pelos artistas e do que se tornou “conhecido” em termos da aprendizagem do público sobre arte à medida que foi apresentada numa exposição específica. Podemos usar nossa própria experiência e memória para isso. Por exemplo, em 1972 comecei um doutorado sobre Van Gogh. Fui questionada na época se havia algo novo a ser descoberto ou mais a

ser dito sobre esse artista! Ele foi considerado um assunto chato. Eu tinha visto uma exposição de seu trabalho em Londres em 1969, a primeira desde a mostra do pós-guerra, em 1947. Muito mais tarde, em 1992, pesquisando a história das exposições de Van Gogh, percebi dois fatos importantes. Após a Segunda Guerra Mundial, suas obras foram expostas em todo o mundo, como um agradecimento aos Aliados, em particular pela ajuda na libertação dos Países Baixos. Em seguida, pesquisei a primeira grande exposição de Van Gogh no MoMA de Nova York em 1936, cujo Conselho quase rejeitou a ideia porque o artista era insignificante e superexposto àquela altura. A mostra, porém, foi um enorme sucesso de público – não por razões artísticas, mas antes pela narrativa do artista solitário e sofredor que ressoou em muitos durante a Depressão. Quando a série de exposições de Van Gogh do pós-guerra percorreu o mundo, também ressoou junto do público que caminhava por quartos escuros de camponeses famintos para ser libertado à luz do sol de suas pinturas de um mundo idílico na Provença. As críticas e cartas confirmaram essa resposta sociopsicológica a suas pinturas. O último local da viagem pós-guerra foi Toronto, onde eu morava. Me dei conta de que vira a exposição, a primeira que eu percorrera. Lembro-me de meu horror diante de *Os comedores de batata* e de minha libertação quando ele chegou ao Sul. Também me dei conta de por que odiei a exposição de 1969, porque a história que ela contava mais uma vez me levou da escuridão até a luz, apenas para terminar em morte! O que as exposições fazem como narrativas, coreografias? Constatei que fazia parte dessa história, e minha escolha por um doutoramento sobre esse artista foi uma decisão de produzir uma narrativa diferente, menos mítica, menos sacrificial, mais criticamente histórica da arte. Fui curadora de uma exposição no Museu Van Gogh em 1980, enquadrando Van Gogh em relação a seus contemporâneos holandeses e a sua negociação entre o passado e o presente, a modernização da cidade e do país. Ninguém escreveu uma resenha. Ninguém mencionou isso. Não confirmou o tropo estabelecido e seu mito. Ela tornou seu trabalho histórico, derivado e, no entanto, também enraizado na crise da modernidade e nos novos desafios do capitalismo urbano e, na verdade, rural. Também ministrei cursos sobre pintura nova-iorquina e as exposições da década de 1950 tornaram-se um meio crucial de acompanhar a dificuldade que curadores e críticos tiveram em ganhar aceitação pública para a pintura expressionista abstrata. Também revela exatamente o paradoxo do

gênero. As mulheres eram visíveis, sendo amplamente expostas... até compradas para os museus... mas a história da arte oficial não registrou suas presenças. Greenberg simplesmente nunca escreveu sobre [Helen]Frankenthaler, com quem viveu por muitos anos, ou sobre [Lee] Krasner que conheceu e até quis expor... Podemos ver aí o momento de desconexão, quando são exibidas, mas não inscritas na história.

Você tem toda razão ao dizer que estamos testemunhando um momento de “recuperação” das mulheres artistas. Essas mostras coletivas e monográficas estão proliferando. Esse é o efeito da história da arte feminista, mas de forma fraca. Duas questões me preocupam. Elas estão sendo apresentadas como descobertas, rotuladas como esquecidas e depois enquadradas como exceções e sempre como “mulheres artistas”. Defini-las como mulheres na verdade as desqualifica como artistas, já que o substantivo no masculino é a norma. Para garantir que sabemos que são mulheres, as artistas são feminizadas de uma forma que apaga completamente as questões do feminismo: quem são as mulheres? O que é ser mulher? Que linguagens as artistas mulheres criam para explorar sua experiência, suas subjetividades, seu inconsciente, suas ideias? Como aprenderemos a ler o que elas fizeram sem presumir que o que os homens fizeram foi simplesmente uma grande arte? Nunca falamos da arte dos homens. Examinamos como articulam diferentes masculinidades, aquelas de privilégio de classe, embora notemos a opressão racializada no masculino, mas não suas especificidades no feminino.

O que eu noto é isso. O preço de tornar as mulheres visíveis por meio dessas novas exposições individuais ou coletivas é a exclusão de qualquer trabalho teórico ou análise feminista. Houve recentemente uma exposição de Sofonisba Anguissola na Dinamarca e na Holanda usando o termo renascentista de Vasari: “um milagre” fora do contexto da retórica italiana e apresentando-a como uma exceção, sem usar estudos feministas de masculinidade e feminilidade numa Europa católica contrarreforma dominada por Filipe II de Espanha e o fato de Anguissola ser uma pintora da corte numa cultura que definia a nobreza feminina pela aquisição de competências em pintura e música... mas não em literatura ou filosofia. Preocupo-me com o preço da entrada das mulheres no conhecimento público sem a compreensão alargada fornecida pela análise cultural feminista, porque isso acontece pelas forças de mercado, pela financeirização da

arte, pelo investimento massivo e pela especulação na arte que ocorreu após a crise econômica de 2007, o *crash* no hemisfério Norte que afetou as economias interconectadas.

O que é silenciado e ignorado é o viés crítico que o pensamento feminista, pós-colonial e histórico-social teoricamente enriquecido produziu. Isso significa que os conceitos que são as ferramentas necessárias para repensar nunca são utilizados. Uma nova mitologia está se desenvolvendo paralelamente ao esquecimento do feminismo como um desafio crítico ao capitalismo racista patriarcal e ao patriarcado racista capitalista. Tais termos não podem ser usados. Eles assustam os potenciais colecionadores e patrocinadores cujo dinheiro vem justamente de ambos.

FP / Para finalizar esta entrevista, gostaríamos de pedir que a senhora comentasse sobre seus projetos e interesses mais recentes. O que mudou em suas abordagens e focos atuais, quais são os caminhos possíveis para a história da arte feminista?

GP / Sempre falo de intervenções feministas nas histórias da arte. Meu trabalho não é uma subseção da história da arte, um compartimento lateral, um espaço tolerado para recreio das feministas. Há mais histórias a escrever e explorar do que permitem as narrativas oficiais e os cânones, mesmo aqueles ligeiramente expandidos. Nos é permitido existir, mas o adjetivo feminista, que uso com orgulho, na verdade avisa a todos que meu trabalho não é confiável. Tem um *parti pris*. Não se trata de pura erudição, mas de interesses e ideias políticas que deformam a pureza da arte. Meu conceito de intervenções é, portanto, importante. Eu intervenho a partir de uma luta internacional das mulheres e da sua ala teórica. Intervenho nas histórias da arte, buscando mais do que sei ou ainda reconheço, pois também sou desafiada por questões descolonizadoras, *queer* e marxistas para estar alerta a minha própria posição, privilégio e cegueira ou indiferença. O próprio feminismo tem que ser questionado pelas suas exclusões e limites em termos de suas muitas formas. Diferentes comunidades feministas têm prioridades diferentes devido a situações geopolíticas e históricas. Sou uma historiadora da arte que luta dentro da e muitas vezes contra a história da arte como disciplina. Sou também uma analista cultural transdisciplinar, procurando trabalhar com uma série de métodos e teorias dentro e fora da história da arte, a fim de compreender melhor a complexidade das práticas artísticas e dos mundos em que são feitas e aos quais falam.

Meu projeto mais recente é extremamente pertinente a essa questão. O livro que será publicado este mês¹² pela Yale University Press é *Woman in art: Helen Rosenau's little book of 1944*.

Em 1944, a historiadora da arte judia alemã refugiada publicou um pequeno livro de *design* modernista intitulado *Woman in art: from type to personality*. O livro foi uma reformulação de toda a história da arte, com foco crescente na arte europeia, do paleolítico ao modernismo, estudada pelas figuras teológicas, simbólicas e estéticas da mulher como forma de compreender as principais instituições da sociedade. Com exemplos das culturas chinesa, indiana, islâmica, judaica e cristã, Helen Rosenau usou as relações sociais da sociedade humana vinculadas ao amor e à vida, à hierarquia e à diferença, para revelar como a arte registra e articula sistemas simbólicos profundos (antropologia) e a mudança dos sistemas sociais (sociologia) que hoje podemos chamar de diferença de gênero ou sexual.

Rosenau teve uma formação incrível em história da arte, fazendo seu doutorado com o muito jovem Erwin Panofsky em Hamburgo, mas escrevendo esse livro sob a supervisão do sociólogo Karl Mannheim. Negligenciada e ignorada na história da arte feminista pós-1970, eu decidi republicar o texto original de Rosenau dentro de um livro maior flanqueando seu trabalho com um retrato intelectual de Rosenau como pensadora, feminista, historiadora da arte e com um conjunto de sete ensaios analisando seu “livrinho”. Seu livro tem 20.000 palavras. Minha análise chega a 65.000 palavras, e isso é o resultado de eu traçar os fundamentos intelectuais de sua “intervenção nas histórias da arte” tanto no momento radical entre intelectuais de Hamburgo, como Aby Warburg, Panofsky (Dora e Erwin) e Ernst Cassirer como e tão importante quanto no pensamento sociológico **feminista** de Marianne Weber e Gertrud Simmel, que se concentraram nas instituições sociais determinantes das divisões entre mulheres e homens. Além disso, Rosenau leu amplamente antropologia e psicanálise e valeu-se dessa ampla gama de recursos para pensar em seu caminho para um modelo de análise das histórias da arte pelo prisma da mulher como uma forma simbólica (Cassirer), um *pathosformel* (Warburg) e significante e significado semióticos.

¹² O livro foi publicado em 2023 (NT).

A pesquisa e a redação desse livro exigiram todo o meu trabalho anterior para chegar no ponto de poder apreciar o brilho e a importância de Rosenau. Essa é a minha homenagem a uma mulher que, como refugiada, lutou para encontrar um lugar acadêmico na Grã-Bretanha e, como mulher, foi marginalizada pelos homens a sua volta, nomeadamente no círculo de Warburg. Foi um grande aprendizado reconectar-me a uma cultura intelectual feminista vibrante na Europa do século 19 ao início do 20, para perceber que as intervenções feministas nas histórias da arte começaram muito antes de 1970 e que uma mulher levou a cabo o trabalho emocionante dos pensadores de Hamburgo num pensamento ativamente feminista, socialista e de análise cultural. Tem sido uma jornada maravilhosa e um trabalho feminista de amor, respeito e reeducação.

Também estou trabalhando em outros dois livros. Um deles é uma análise feminista artístico-cultural de Marilyn Monroe como um *pathosformel* de vida, em vez de um ícone de objetificação sexual. É um estudo de sete aspectos de Monroe posto que encontramos sua imagem no cinema, na fotografia, na arte e em suas próprias palavras. É o complemento do livro que publiquei em 2022, *Killing men and dying women: imagining difference in 1950s New York painting*, onde o ícone Monroe figura em relação a algumas obras de Lee Krasner e Helen Frankenthaler. O outro livro é minha agonia: meu doutorado, com 200 mil palavras, que nunca foi publicado porque ninguém queria me deixar destruir ou desconstruir a mitologia de Van Gogh. Ninguém quer uma história da arte desse holandês amador fora de sincronia com a modernidade. Então, estou pensando em chamá-lo de *Por que ainda estamos amando Vincent?* (lembrando o título do recente filme de animação), uma desconstrução de uma paixão cultural... Esse é o culminar da minha convicção de que não podemos escrever apenas sobre mulheres artistas; precisamos, ao mesmo tempo, compreender como criaram o homem artista e por que os ícones culturais desse homem artista são homens feridos, danificados, sofrendores, abjetos e muitas vezes violentos.

Para onde quer que eu vá agora, há outra manifestação da exploração de Van Gogh... que atrai o público e ganha dinheiro mediante intermináveis sucessos de bilheteria, sob todos os aspectos.

Eu não creio que ele fosse um grande pintor nem sequer soubesse o que é pintura. Era desenhista, um ilustrador que nunca compreendeu o modernismo, mas ficou horrorizado com a modernidade.

Esses projetos gêmeos: estudar o trabalho das mulheres e desconstruir o mito do homem artista continuam, auxiliados pelo que aprendi ao estudar o que as mulheres fizeram na arte ao longo do tempo e o que feministas e outros pensadores me oferecem como métodos e ferramentas e, acima tudo, como conceitos para repensar e analisar o mundo à medida que aprendemos a vê-lo com a arte não como sua glória, mas como sua biblioteca, que é tanto intelectual quanto afetiva (pensada e psicossimbólica).

Eu sei que nunca compreenderemos a arte se não aprendermos também com todas as artes e humanidades e, na verdade, cada vez mais com o pensamento maluco que chamamos de ciência.

Obrigado por suas perguntas e indulgência com minhas respostas.

Griselda Pollock (nascida em 1949) é historiadora de arte, cientista cultural e conferencista sul-africana-britânica. Estudou história moderna na Universidade de Oxford e história da arte no Courtauld Institute of Art em Londres. Em 1973 cofundou o Feminist Art History Collective com Rozsika Parker. Em 1980 obteve seu doutorado com sua dissertação sobre o pintor holandês Vincent van Gogh. Pollock lecionou em faculdades e universidades em Manchester, Nova Delhi e Leeds. Desde 2001, é diretora do Centro de Análise Cultural, Teoria e História da Universidade de Leeds. A pesquisa de Pollock gira em torno da arte do século 19 ao século 21, feminismo, cinema e cultura queer, trauma e estética.

Cláudia de Oliveira é professora associada do departamento de história da arte, da Escola de Belas Artes, da UFRJ. É membro permanente do PPGAV – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – da Escola de Belas Artes, da UFRJ. Realizou pós-doutoramento em 2021 na Faculdade de Letras, da U.Porto (PT). Tem livros publicados no Brasil e no exterior e artigos e capítulos de livros, em publicações nacionais e estrangeiras no campo da história da arte, história social da cultura e história das mulheres.

Fernanda Pequeno é professora associada de história da arte e bolsista do Programa de Incentivo à Produção Científica, Técnica e Artística – Prociência/Uerj, atuando nas graduações do Instituto de Artes (ART/Uerj) e no Programa de Pós-graduação em História da Arte (PPGHA/Uerj). É uma das editoras da revista *Concinnitas* e membro do Comitê Brasileiro de História da Arte. Em 2019 e 2020 realizou estágio pós-doutoral na Universidade de Hamburgo, Alemanha, com financiamento parcial do Daad. Em 2013 publicou o livro *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas*, pela Apicuri, e em 2024 coorganizou o livro *Fluxos e trânsitos na história da arte global* pela editora Circuito. Como pesquisadora, vem publicando textos críticos e artigos sobre arte contemporânea no Brasil, sistemas artísticos e mulheres artistas. Atua também como curadora desde 2009, realizando exposições em museus, galerias e centros culturais em diferentes cidades brasileiras.

Como citar:

POLLOCK, Griselda; DE OLIVEIRA, Cláudia; PEQUENO, Fernanda. “Há mais histórias a escrever e explorar do que permitem as narrativas oficiais e os cânones”: entrevista com Griselda Pollock. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 48, p. 380-401, jul.-dez. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n48.21>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>