

# MULHERES ARTISTAS NO MERCADO ARTÍSTICO INTERNACIONAL: UM OLHAR A PARTIR DOS ÍNDICES DO ARTPRICE

Ana Paula Cavalcanti Simioni<sup>1</sup>

---

## RESUMO

O artigo discute a presença feminina no mercado internacional de arte, em especial analisando o caso das artistas brasileiras, a partir dos dados disponibilizados pelo Artprice (provenientes de leilões internacionais). Se até 2015 o caso brasileiro parecia se configurar como uma exceção num sistema internacional fortemente generificado, os dados mais recentes apontam uma baixa representatividade geral do país no mercado internacional. Estaríamos diante de uma “exclusão democrática”? A mundialização do sistema artístico não assinala, necessariamente, uma maior equidade entre os artistas do ponto de vista de seu gênero e/ou de suas origens.

**Palavras-chave:** Mercado Internacional de Arte. Artistas Brasileiros. Mulheres Artistas. ArtPrice. Gênero.

## ABSTRACT

The article discusses the female presence in the international artistic market, in particular by analyzing the case of Brazilian artists, based on data provided by Artprice (from international auctions). If by 2015 the Brazilian case seemed to be an exception in a strongly gendered international system, the most recent data indicate a low overall representativeness of the country in the international market. Would we be faced with a “democratic exclusion?” The globalization of the artistic system does not necessarily indicate greater equity between artists from the point of view of their genre and / or their origins.

**Keywords:** International Art Market. Brazilian Artist. Women Artist. Artprice. Gender.

---

1 Professora Associada do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Possui graduação em Ciências Sociais (1994) pela USP, e mestrado (1999) e doutorado (2004) em Sociologia pela mesma instituição. Em 2018 obteve a livre docência sobre “Mulheres Modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira”. É também professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação Interunidades “Estética e História da Arte” (MAC-USP), onde atualmente orienta alunos de doutorado. Realizou a curadoria da exposição “Mulheres Artistas: as pioneiras (1880–1930)”, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015. E-mail: anapcs@usp.br.

Em 1857, a pintora inglesa Emily Osborn (1828–1913) retratou a difícil situação da mulher artista diante do mercado na Inglaterra vitoriana. A tela figura uma jovem acompanhada por um menino (possivelmente seu filho ou seu irmão), tentando vender uma pintura para um negociante que analisa a obra, reticente. A pintora está visivelmente constrangida; o olhar esquiva-se, voltado para o chão, ao mesmo tempo em que a angústia transparece no modo em que seus dedos, nervosos, puxam o pequeno coração que tem em mãos.



Emily Mary Osborn (Essex, Inglaterra, 1828–1913). *Sem nome e sem amigos.* “Os bens do rico são sua fortaleza”, *Provérbios, 10:15*, 1857. Oleo sobre tela, 82,5 x 103,5 cm. Tate Gallery, Londres

É muito provável que essa tela tenha sido inspirada em um romance intitulado *Self-Control*, da escocesa Mary Brunton, que abordava o caso de uma mulher empobrecida, chamada Laura, que procurou vender suas fotos para ajudar no sustento da família. No entanto, sua trajetória foi marcada por diversas tentativas malsucedidas junto aos comerciantes de Londres, impondo-lhe um desfecho infeliz. Ambas as autoras abordam o mesmo tema: as grandes dificuldades que as mulheres artistas encontravam, em meados do século XIX, para vender suas obras e, por conseguinte, se sustentarem por meio de seus próprios trabalhos.

Décadas depois, em Paris, berço do nascimento do sistema da arte moderna, a pintora de origem russa apelidada de Marevna (batizada Marie Vorobieff, 1892–1984) registrou em suas autobiografias o quanto tais obstáculos não haviam desaparecido. Ela, que integrava o círculo de artistas de “La Ruche”, composto por nomes como Soutine, Modigliani, Kisling, todos bastante reconhecidos hoje, tentou ser representada pelo marchand Zborowski, que os apoiava. Porém, ao ser apresentada a ele por seu amigo Kisling, que perguntou ao marchand por que ele não a representava também, teria recebido a seguinte resposta:

Zborowski disse que não tinha nada contra a ideia, mas se opôs ao nome “Marevna” e sugeriu que eu alterasse o nome de meu pai para “Stebel”. Tudo soa bem, e ninguém vai saber que você é uma mulher. *Os comerciantes não têm confiança nas mulheres pintoras. Uma mulher pinta por um tempo e depois para; ela se apaixonou, se casa, ou tem um filho ou se divorcia* (MAREVNA, 1972, p. 22, grifo meu).

Para a artista, que tinha a incumbência de criar sozinha a filha que tivera com Diego Rivera, sem contar com qualquer tipo de ajuda da família, afetada pela Revolução russa, tal recusa foi um duro golpe, tendo provocado reveses muito concretos em sua carreira. A artista foi obrigada a “se virar”, realizando diversas atividades menores, tais como a costura, o que a desviou dos investimentos necessários para lograr uma carreira de artista. Novamente, suas memórias são reveladoras dos percalços enfrentados pelas mulheres de sua geração na relação com o mercado e seus agentes:

Se me perguntarem por que fiquei fora do círculo dos artistas contemporâneos responderei que foi porque, entre as minhas exposições, sempre houve longos intervalos de vazio (porque eu tinha que lutar terrivelmente para criar minha filha e me sustentar). Pela força das coisas, expus muito pouco; mas cada uma das minhas exposições foi, para o público e para os críticos, uma nova prova da minha sinceridade, mesmo porque escolhi uma espécie de pintura difícil e que não agradou a todos. Além disso, fiquei revoltada com o modo dos marchands e dos colecionadores. (...) se você fosse mulher, eles procuravam acariciar você e se ofereciam para dormir com eles.

Não suportava tanta grosseria e cinismo: nunca vi duas vezes um sujeito que, depois de comprar uma pintura, imaginou ter pago o suficiente no caso da artista ser uma mulher. (...) Nós não somos prostitutas porque somos mulheres e artistas. E é claro que eu tinha um temperamento ruim porque queria ser respeitada, tanto como artista quanto como mulher (idem, 1979, pp. 218-9).

É importante pontuar que essas vivências estão relacionadas a sistemas artísticos diversos. Quando Emily Osborn pintou sua tela, o mercado era ainda embrionário e subordinado ao sistema acadêmico, o que tornava possível uma vida de artista a partir do reconhecimento propiciado pela instituição oficial (BOURDIEU, 2013). No entanto, as academias só passaram a permitir a presença feminina no final do século XIX, com isso, eram consideráveis os obstáculos enfrentados pelas mulheres para se formarem, se consagrarem e, enfim, para se profissionalizarem (NOCHLIN, 1973; SAUER, 1990; SIMIONI, 2008). Ou seja, a mulher artista era uma anomalia, seja no dominante sistema acadêmico, seja no embrionário sistema de galerias. Ao longo do século XX, o mercado foi

paulatinamente tornando-se uma esfera central para a promoção de carreiras e o reconhecimento dos artistas; esse novo sistema estruturou-se em torno das figuras dos marchands e dos críticos (WHITE, C.; WHITE, H., 1990; MOULIN, 1986). As memórias de Marevna deixam claro o quanto, no início do século XX, ainda essas figuras olhavam com cautela para as mulheres artistas. Com efeito, embora houvesse centenas delas atuando em Paris, expondo suas obras nos salões e mesmo nas galerias particulares<sup>2</sup>, poucas conseguiram selar contratos ou foram mencionadas nos guias voltados para os colecionadores privados.

Evidentemente, a relação entre mulheres artistas e mercado transformou-se significativamente ao longo do século XX e XXI, diversas autoras em variadas capitais artísticas mundiais lograram obter representações, exposições e reconhecimento com seus trabalhos, deparando-se certamente com um mundo muito menos hostil do que no passado. Isso não significa, porém, que as assimetrias de gênero tenham deixado de existir<sup>3</sup>.

Analisando a construção da consagração efetuada pelo mundo da arte contemporânea, a partir de um estudo dos principais rankings de classificação dos artistas nas últimas décadas (especialmente o *Kunstkompass*, *Artprice*, *Artfacts* e *Artnet*), o sociólogo da arte Alain Quemin demonstra que, a despeito da crença de que o sistema da arte tornou-se nos últimos anos mais global e democrático, na realidade os marcadores sociais da diferença, tais como origem/nacionalidade, geração e gênero, continuam a ter um grande peso no que tange ao acesso à notoriedade (QUEMIN, 2013). Sua pesquisa evidencia que a consagração continua a ser fortemente desigual em diversos sentidos. Os artistas mais bem posicionados nesses rankings são oriundos de países como EUA, Alemanha, Inglaterra (e também China nos últimos anos); ou possuem seus ateliês em metrópoles localizadas nesses mesmos países; são geralmente homens, brancos e de idade mediana (acima dos 40 anos). Trata-se portanto de um sistema que mantém clivagens de centros e periferias artísticas, bem como assimetrias de gênero, origem e geração.

Tomando como fonte as listagens dos cem principais artistas do mundo, publicadas pela *Kunstkompass* desde a década de 1970, que levam em conta diversos fatores – presença dos artistas no mercado, exposições individuais

---

2 Catherine Gonnard e Elisabeth Lebovici (2007) calculam que havia cerca de três mil artistas mulheres atuantes em Paris entre 1910 e 1945, contabilizando as que de algum modo participaram do sistema artístico, logrando expor seus trabalhos ou receber menções críticas.

3 É impossível, nos limites desse artigo, discutir o tema do desigual reconhecimento das mulheres artistas ao longo do século XX. Há uma grande bibliografia sobre o tema, em meio à qual destaco: BONNET, 2006; BUTLER; SCHWARTZ, 2010; CHADWICK; DE COURTIVRON, 1995; MAYAYO, 2016; POLLOCK, 2007.

em museus de prestígio, resenhas em revistas bem qualificadas etc. –, Alain Quemín pôde avaliar a evolução da participação feminina na arte contemporânea ao longo do tempo. Como bem demonstra, existe um paulatino crescimento dessa presença, que passa de apenas sete nomes entre cem artistas durante a década de 1970, atinge seu patamar mais baixo no começo dos anos 1980 (3,5 artistas<sup>4</sup> sobre os cem mais cotados), até chegar à cifra de, aproximadamente, 20% a 30% de mulheres entre os top 100 ao longo dos anos 2000.

**Tabela 1.** Evolução da participação de artistas mulheres no mercado internacional de arte segundo o ranking anual da Kunstkompass.

Ano	Nº de mulheres no ranking (sobre 100)	Melhor posição feminina no ranking	Nº de artistas mulheres entre os 25 primeiros (entre parênteses, posição no ranking)
1970	7	35º Bridget Riley	-
1973	6	45º Bridget Riley	-
1976	6,5 (1 cria com o marido)	47º Bridget Riley	-
1981	5,5	43º Hanne Darboven	-
1986	3,5	45º Hanne Darboven	-
1988	8	48º Jenny Holzer	-
1990	10	42º Jenny Holzer	-
1993	12,5	10º Jenny Holzer	3: Rosemarie Trockel; (17); Cindy Sherman (22)
1995	16	9º Rosemarie Trockel	4: Cindy Sherman (11); Jenny Holzer (13); Jeanne-Claude Christo (19)
1997	18 (3 criam em dupla)	4º Cindy Sherman	3: Rosemarie Trockel (7); Jenny Holzer (19)
2000	20	4º Rosemarie Trockel	4: Pipilotti Rist (5); Cindy Sherman (6); Louise Bourgeois (8)
2003	21	4º Rosemarie Trockel	4: Louise Bourgeois (5); Cindy Sherman (6); Pipilotti Rist (11)
2007	23	4º Rosemarie Trockel	4: Louise Bourgeois (5); Cindy Sherman (6); Pipilotti Rist (19)
2009	30,5	13º Louise Bourgeois	3: Kara Walker (18); Isa Genzken (19)
2010	23,5	5º Louise Bourgeois	4: Cindy Sherman (6), Rosemarie Trockel (8); Pipilotti Rist (19)
2011	22,5	4º Cindy Sherman	4: Rosemarie Trockel (6); Pipilotti Rist (17), Jeanne Claude Christo (20)
2012	22,5	4º Rosemarie Trockel	4: Cindy Sherman (6); Pipilotti Rist (17), Jeanne Claude Christo (20)

Fonte: *Les Stars de l'Art Contemporain* (QUEMIN, 2013)

4 O “meio artista” diz respeito a duplas artísticas compostas por um homem e uma mulher, nesse caso os rankings dividem a autoria pela metade.



Como a tabela mostra, a despeito da evolução da presença das artistas no sistema internacional, elas não ultrapassam 25% da quantidade global de artistas, o que é significativo se pensarmos que nas escolas, universidades e academias de arte em geral ao menos 50% do público é feminino (JOLY, 2016). Assim, Quemim conclui que,

“muito embora haja uma crença muito disseminada no mundo da arte de que um artista tem sucesso em função de seu talento, ou de sua genialidade, sem que se exerçam sobre ele determinismos de natureza social (...) o acesso à notoriedade parece ser, no entanto, profundamente generificado” (QUEMIN, 2013, pp. 355-6, tradução minha).

Em trabalho anterior, realizado em parceria com a professora Bruna Fetter, procuramos dialogar com o estudo de Alain Quemim analisando especificamente o caso brasileiro (SIMIONI; FETTER, 2016). Os dados sobre os/as artistas brasileiros/as no mercado internacional da arte estabelecidos com base, especialmente, nas vendas em leilões, nos mostravam uma realidade distinta da baixa presença feminina verificada no sistema internacional estudado por Quemim. A pesquisa realizada por Ana Letícia Fialho, tomando como base os leilões internacionais da Christie's, Sotheby's e Phillips de Pury, entre 2000 e 2011, estampava a predominância de obras femininas entre os artistas brasileiros mais caros. Entre os doze mais bem posicionados, sete eram então mulheres, em uma lista liderada por Adriana Varejão.

**Tabela 2.** Preço máximo por obra obtido por artistas brasileiros em leilões internacionais (2000-2011)<sup>5</sup>.

	<b>Artistas</b>	<b>Preço de venda (US\$)</b>	<b>Local</b>	<b>Tipo de Leilão</b>	<b>Data</b>
<b>1</b>	<b>Adriana Varejão</b>	1.527.450	Christie's, Londres	Contemporary Art Sales	16/02/2011
2	Sérgio Camargo	1.350.000	Sotheby's, Nova York	Latin American Sales	8/11/2009
<b>3</b>	<b>Beatriz Milhazes</b>	957.000	Phillips de Pury, Londres	Contemporary Art Sales	27/06/2011
<b>4</b>	<b>Lygia Clark</b>	469.700	Phillips de Pury, Londres	BRIC Sales	23/04/2010
5	Cildo Meireles	430.000	Sotheby's, Nova York	Latin American Sales	25/05/2011
6	Hélio Oiticica	300.000	Christie's, Nova York	Latin American Sales	17/11/2010
<b>7</b>	<b>Mira Schendel</b>	240.000	Christie's, Nova York	Latin American Sales	2005
8	Vik Muniz	220.000	Sotheby's, Nova York	Contemporary Art Sales	12/11/2009

<sup>5</sup> Tabela elaborada a partir de informações do banco de dados Artprice, disponível em: <www.artprice.com>, acesso em: 10 jul. 2011. Valores sem incidência de impostos nem comissão do leiloeiro.

9	Saint Clair Cemin	80.000	Christie's, Nova York	Latin American Sales	2004
<b>10</b>	<b>Lygia Pape</b>	70.000	Christie's, Nova York	Latin American Sales	28/05/2009
11	Waltercio Caldas	55.000	Christie's, Nova York	Latin American Sales	02/06/2000

Fonte: *Pesquisa setorial Latitude 2014* (FIALHO, 2014)<sup>6</sup>.

Essa mesma tendência se manteve durante os anos de 2013 e 2014, segundo os índices publicados pelo Artprice, obtidos a partir do preço das transações das obras em leilões internacionais. Nesse biênio, dentre as cinco obras assinadas por brasileiros entre as quinhentas mais valorizadas do mundo, duas traziam assinaturas femininas. E, vale notar, ambas, Beatriz Milhazes e Adriana Varejão, possuíam (e ainda possuem) seus ateliês sediados no Rio de Janeiro, o que contrasta com o caso de Vik Muniz, o mais bem posicionado entre os artistas de nacionalidade brasileira, que há anos reside em Nova York. Tomando portanto o dado da residência como um critério de origem mais condizente com o local de trabalho dos artistas, as melhores colocações nesse cenário seriam de Beatriz Milhazes e Adriana Varejão, respectivamente, contrastando, assim, com as assimetrias de gênero que tendem a dominar o sistema internacional, ao menos no que diz respeito às particularidades do mercado internacional contabilizado a partir de uma de suas vertentes: os leilões<sup>7</sup>.

**Tabela 3.** Artistas contemporâneos brasileiros presentes no “Top 500 Artistas” do Artprice 2013/2014

Ranking 2014	Artista	Volume de negócios em leilão	Lotes vendidos	Preço máximo de martelo
65	MUNIZ Vik (1961)	€ 3.449.263	122	€ 125.170
<b>94</b>	<b>MILHAZES Beatriz (1960)</b>	<b>€ 2.323.406</b>	<b>10</b>	<b>€ 1.373.240</b>
<b>166</b>	<b>VAREJÃO Adriana (1964)</b>	<b>€ 1.085.694</b>	<b>3</b>	<b>€ 524.664</b>
280	OSGÊMEOS (1974)	€ 521.565	10	€ 330.820
305	MEIRELES Cildo (1948)	€ 467,883	17	€ 164,076

Fonte: *Artprice Market Report 2013/2014*.

<sup>6</sup> Agradeço a Ana Letícia Fialho por ter, generosamente, cedido tais dados.

<sup>7</sup> Aqui é importante esclarecer que o estudo do mercado artístico primário não é de fácil mensuração, muitos dados são sigilosos, o que não permite uma análise confiável e abrangente, especialmente em uma perspectiva comparativa. Por isso os estudos em geral se baseiam nos dados obtidos a partir dos leilões, cujos resultados são tornados públicos. É preciso, porém, estar ciente de que o mercado de vendas é apenas uma parte do mercado da arte nacional e internacional.

A “particularidade” das mulheres artistas brasileiras em termos de consagração de mercado nos levou, no referido artigo, a questionar o modo como costumeiramente se aborda a dimensão do gênero na história feminista da arte, enfatizando-se o problema da “exclusão” ou da sub-representação das mulheres artistas como “o” grande tema. O fato de diversas mulheres artistas brasileiras terem alcançado reconhecimento institucional e simbólico ao longo do século XX, como as pioneiras modernistas Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, ou Lygia Clark e Mira Schendel, nomes que possuem presença garantida no sistema artístico internacional (sem contar ainda com diversos outros nomes que mereciam ser lembrados), é um elemento que se coloca reiteradamente como um óbice à validade dos estudos de gênero no Brasil. Os dados então apresentados sobre o êxito comercial de algumas artistas brasileiras no cenário internacional poderia ser tomado como mais um elemento a ser somado nessa suposta “recusa” da importância da dimensão do gênero no caso brasileiro<sup>8</sup>. No entanto, vale frisar, são pouquíssimos os/as artistas nascidos/as no Brasil que constam nesses rankings, ou seja, as análises são circunscritas a uma pequena elite artística que logrou um êxito internacional. Uma série de mecanismos de seleção – e, por conseguinte, de exclusão – afasta a grande maioria dos artistas desse sistema de reputação internacional. Estamos portanto nos referindo a um conjunto muito pequeno de indivíduos. Naquele momento da pesquisa (que se finalizava em 2015), entre doze nomes, sete eram de artistas mulheres, o que traduz uma presença significativa, e mesmo majoritária, mas em um universo muito limitado.

Afirmar isso não significa invalidar a importância dos estudos de gênero, mas, bem ao contrário, trata-se de refinar as perguntas, os métodos e torná-los flexíveis e adaptados para as realidades concretas em que se inserem. Analisar a dimensão do gênero na história da arte significa preocupar-se com as formas de poder, de hierarquização, com o modo em que as diferenças são geradas e tornadas desigualdades, o que não implica reduzir toda a complexidade dessas possibilidades à questão da “exclusão” quantitativa feminina. É preciso partir dessa premissa mas ir além dela, ou seja, entender o modo com que as diferenças sexuais são “percebidas” socialmente e como estão articuladas a outros marcadores da diferença que são socialmente atuantes. No caso do Brasil, não há como não atentar para variáveis como classe social e raça, ao lado do gênero, na hora de classificar os indivíduos socialmente e circunscrever suas possibilidades de inserção e êxito profissional.

---

<sup>8</sup> Luciana Loponte refere-se a essa questão mediante a sugestiva expressão de “mito da democracia de gênero no Brasil” (LOPONTE, 2008).

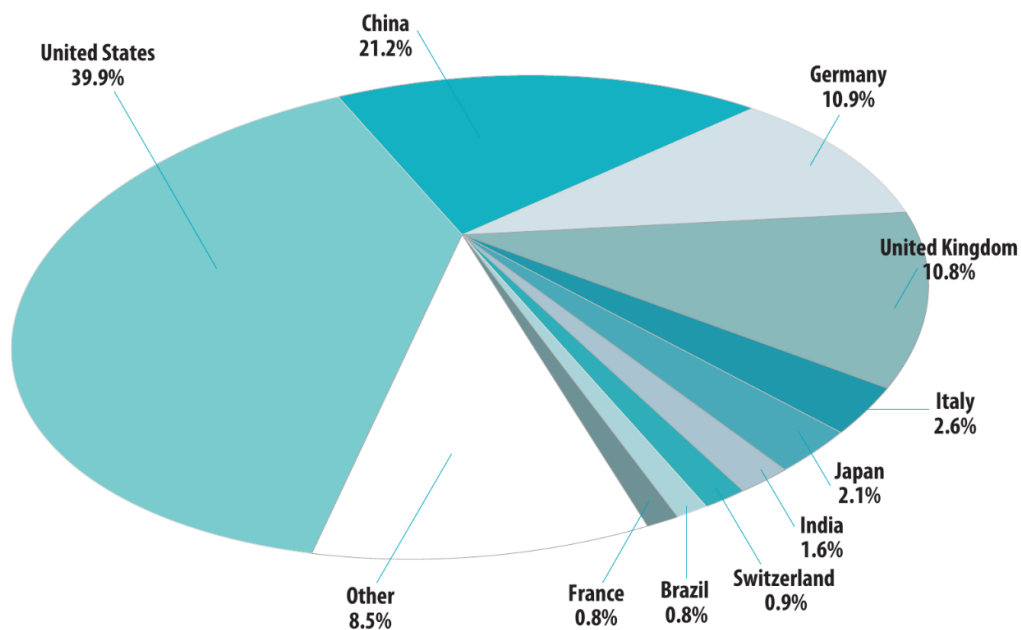


Tornando isso mais concreto: hoje no Brasil, bem como em outros países do mundo, para tornar-se artista é cada vez mais importante ingressar num curso superior nessa área específica (HEINICH, 2014). Além da necessidade cada vez maior do diploma, sabe-se que as universidades permitem a participação em redes específicas de agentes que são os responsáveis pela triagem dos futuros ingressantes do meio artístico, o qual estabelece seus próprios critérios de julgamento internamente (BOURDIEU, 1996). Por isso, as chances de êxito são mais facultadas a quem estiver na faculdade certa. As probabilidades de se estabelecer uma carreira bem-sucedida são maiores para quem consegue entrar nos cursos mais bem classificados nos rankings nacionais, os quais, por sua vez, tendem a se concentrar em certas “metrópoles nacionais”, ou seja, cidades que concentram uma determinada rede de instituições culturais, como galerias, museus, espaços expositivos, etc. (São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Recife, por exemplo). Assim, uma carreira artística depende inicialmente de alguns trunfos que já estão muito desigualmente disponíveis no país: finalizar o segundo grau; passar com boa colocação no Enem ou nos vestibulares específicos (ou poder pagar um curso de boa qualidade, e caro, em algumas faculdades privadas bem qualificadas); ter condições de finalizar o curso; ter possibilidades de expor os próprios trabalhos em instituições ou galerias que permitam alcançar alguma visibilidade; conseguir ser notado pela crítica e, daí em diante, iniciar de fato uma carreira profissional. Percebe-se que há tantas e tantas triagens nesse sistema que, muito possivelmente, grande parte dos aspirantes acabe por estacionar em algum lugar do caminho. A notoriedade, especialmente a internacional, é reservada a uma elite que teve condições de finalizar com êxito essa verdadeira “gincana social”. Infelizmente, a maior parte dos estudos em história ou mesmo sociologia da arte dedicam-se aos artistas consagrados (ou no mínimo aos reconhecidos), ou seja, aos que “chegaram lá”. Pouco observamos ou sabemos sobre os tantos sujeitos sociais que foram, por diversos motivos, abortados ao longo do processo social de reconhecimento. Acredito que compreender os efeitos do gênero, da classe e da raça nas carreiras artísticas demande, de fato, um olhar para esses “excluídos”, entendendo que a exclusão possui diversos e variados graus, tal como o sucesso. No entanto, no momento não dispomos de dados que nos permitam afirmar muito sobre os pesos dessas variáveis no sistema artístico nacional. Estudos nessa direção precisam ser feitos.

Dito isso, ressaltando-se portanto o quanto estamos aqui nos referindo a uma efetiva “elite artística”, volto à reflexão sobre a presença das artistas brasileiras no mercado internacional, atualizando a pesquisa realizada anteriormente, que compreendia o intervalo de tempo de 2008 a 2015. Para tanto, retomo a mesma fonte, os relatórios anuais publicados pelo Artprice, os quais escalonam os preços atingidos pelos

quinzentos artistas mais caros do mundo. Proponho então uma comparação entre a situação verificada em 2015 e os dados publicados recentemente acerca do ano de 2018.

Em 2015, o Brasil ainda aparecia explicitamente mencionado na listagem, adquirindo uma relevância tal que aparecia com o mesmo índice que um país tradicionalmente reconhecido no mercado internacional, como a França (ambos concentrando 0,8% das obras mais bem cotadas nas transações em leilões).



REVENUE FROM CONTEMPORARY ART AUCTIONS BY ARTIST NATIONALITY JULY 2014 – JUNE 2015

© ARTPRICE.COM

Um aspecto precisa ser mencionado: a partir de 2015 a China emerge como um *player* fundamental no mercado internacional, rivalizando com os EUA na liderança das transações mais caras no mundo, chegando mesmo a ultrapassar a potência ocidental em algumas ocasiões, como no ano de 2016. Para as análises de gênero, isso coloca uma questão substantiva, que é a da dificuldade de se estabelecer, a partir dos nomes, a identidade sexual dos artistas. À barreira linguística deve ser somada a falta de informação disponível sobre tais produtores, que são pouco conhecidos no Ocidente (vários deles não podem ser identificados pelos buscadores disponíveis na internet). Com isso, excluir os artistas chineses acaba sendo, por vezes, uma necessidade, no entanto, dado que sua presença chega a atingir 30% do total, isso nos impede de trabalhar com números percentuais e com uma representatividade de fato global. Com tais ressalvas, pode-se ainda assim dimensionar a questão da presença do Brasil nessa fonte. Em 2015, seis artistas brasileiros, dentre eles uma dupla, foram listados entre os Top 500; sendo três mulheres. Novamente um nome feminino conquista a melhor posição entre os artistas nacionais:

**Tabela 4.** Artistas Brasileiros no ranking do Artprice (2014–2015)

Ranking 2015	Artista	Volume de negócios em leilão
<b>90</b>	<b>Adriana Varejão</b>	<b>US\$ 3.036.874</b>
109	Vik Muniz	US\$ 2.279.993
<b>185</b>	<b>Beatriz Milhazes</b>	<b>US\$ 1.264.278</b>
197	Cildo Meirelles	US\$ 1.110.550
329	Os Gêmeos	US\$ 565.717
<b>460</b>	<b>Jac Leirner</b>	<b>US\$ 344.130</b>

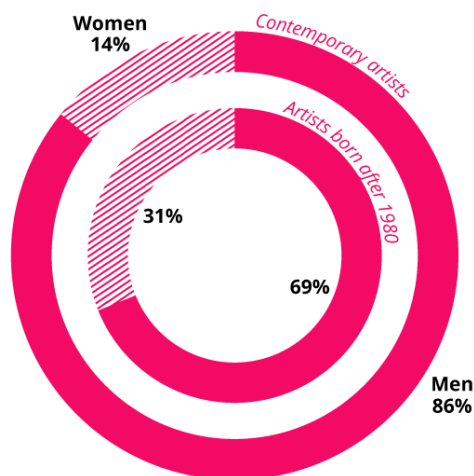
Fonte: Artprice Market Report 2015.

A lista geral de 2015, excluindo-se os/as produtores/as chineses, apresenta 39, 5 nomes femininos sobre 500 artistas: Cindy Sherman (13); Cady Noland (31); Julie Mehretu (34); Tracey Emin (36); Tauba Auerbach (41); **Adriana Varejão (90)**; Rebecca Quaytman (92); Jenny Saville (107); Elizabeth Peyton (123); Barbara Kruger (133); Rosemarie Trockel (136); Cecily Brown (147); Rachel Whiteread (160); Sherrie Levine (162); Sarah Lucas (176); **Beatriz Milhazes (185)**; Marlene Dumas (209); Berlinde de Bruyckere; Dana Schutz (221); Karin Kneffel (251); Lynette Yiadom-Boakye (253); Marina Abramovic (265); Jenny Holzer (268); Francesca Woodman (273); Christine Ay Tjoe (283); Isa Genzken (284); Roni Horn (285); Louise Lawler (324); Lita Cabellut (333); Sarah Morris (349); Del Kathryn Barton (351); Selma Gürbüz (366); Rebecca Warren (375); Carol Bove (381); Deborah Butterfield (391); Marilyn Minter (395); Sally Mann (411); Amy Sillman (417); **Jac Leirner (460)**.

Como se percebe, a representação feminina é ainda baixa e há uma predominância notável de artistas americanas, alemãs e inglesas dentre esses nomes, o que reitera o peso da nacionalidade já apontado por Que-min. Por todos esses motivos, o ano de 2015 ainda assinalava esse lugar um tanto singular para as artistas brasileiras, tanto em termos de origem quanto de gênero.

Mas essa tendência não se manteve em 2018. A mais recente publicação da ArPrice não traz *nenhum* artista brasileiro entre os Top 500. Na realidade, percebe-se um declínio da performance dos artistas brasileiros no mercado externo nos anos mais recentes. Em 2016, o único patricio a figurar na listagem foi o escultor Sérgio Camargo, e em uma posição de retaguarda (402º lugar). Em 2017, o desempenho foi sutilmente melhor, com três nomes na lista, sendo o primeiro Vik Muniz (83º), seguido por Beatriz Milhazes (207º) e, finalmente, a dupla Os Gêmeos (302º). Mas isso é insuficiente para fazer com que o país apareça entre os vinte mais relevantes no mercado internacional, contrastando assim com a percepção de 2015. Interessante notar que, nesse relatório, a questão de gênero

mereceu atenção por parte da própria instituição, que destacou a presença relativamente baixa de mulheres no ranking global, girando em torno de 14%, mas ressaltando que tal índice tendia a crescer à medida que deslocamos o recorte um universo de produtores/as mais jovens, no qual a proporção de mulheres ultrapassa os 30%.



Fonte: *ArtPrice Market Report 2017*.

Analisando o relatório de 2018, pode-se constatar que a participação feminina nesse mercado internacional é ainda tímida e permanece desigual do ponto de vista das origens dos/as artistas. Em um total de 500 nomes, apenas 24 são femininos, e nesse ano específico foi possível incluir todos/as os/as artistas, como os/as chineses/ as e os/as japoneses/as<sup>9</sup>. Pela lista abaixo, percebe-se a presença mais constante de mulheres artistas de origem britânica, seguidas pelas as norte-americanas. Nas posições seguintes, há uma tendência à pulverização, mas com predomínio de artistas provenientes da Europa (como França e Alemanha, entre outros). Muito embora a participação da China seja, em termos globais, muito expressiva, há apenas uma mulher chinesa presente na lista. E trata-se de Pan Yuliang (1895–1977) que pertenceu à primeira geração de artistas chineses que foram estudar na França, no começo do século XX, ou seja, faz parte da geração “modernista” em termos cronológicos e não propriamente “contemporânea”. Assim, não há ao menos nesse ano nenhuma artista mulher nascida na China no ranking. A passagem pela França, que provavelmente colaborou na construção de uma reputação internacional para Pan Yuliang, é também um elemento comum a outras artistas oriundas de países não centrais citadas na listagem, como a pintora polonesa Tamara de Lempicka ou a portuguesa Maria Helena Vieira da Silva. É digno de nota que ambas também desenvolveram boa parte de sua produção artística em

<sup>9</sup> Agradeço ao professor Antoine Gournay (Sorbonne Université–Paris) pela inestimável ajuda em identificar os artistas chineses homens e mulheres referentes à listagem de 2018.

Paris. De modo geral, a presença de artistas das “periferias” é bastante rarefeita no ranking feminino, com a honrosa exceção da nigeriana Njideka Akunyili (nascida em 1986), que vem conquistando preços expressivos. Os demais nomes não provenientes de países centrais ou pertencem a gerações mais antigas e consolidadas (como a japonesa Yayoi Kusama, nascida em 1929) ou da sul-africana Marlene Dumas, nascida em 1953, mas que mantém há diversos anos seu ateliê e sua residência na Holanda.

<b>Nome</b>	<b>Posição</b>	<b>Valor das transações</b>	<b>Nacionalidade</b>
Yayoi Kusama	22	US\$ 103.041.484	Japão
Joan Mitchell	28	US\$ 83.925.120	EUA
Georgia O´Keeffe	38	US\$ 66.666.700	EUA
Cecily Brown	79	US\$ 32.480.908	Grã-Bretanha
Louise Bourgeois	102	US\$ 24.616.761	França
Barbara Hepworth	116	US\$ 19.961.638	Grã-Bretanha
Agnes Martin	132	US\$ 17.208.649	Canadá
Tamara de Lempicka	134	US\$ 16.399.611	Polônia
Helen Frankenthaler	141	US\$ 15.523.257	EUA
Jenny Saville	167	US\$ 13.225.583	Grã-Bretanha
Mary Cassatt	212	US\$ 10.317.602	EUA
Maria Helena Vieira da Silva	247	US\$ 7.715.169	Portugal
Bridget Riley	264	US\$ 7.139.372	Grã-Bretanha
Camille Claudel	267	US\$ 7.029.433	França
Cindy Sherman	276	US\$ 6.755.382	EUA
Pan Yuliang	296	US\$ 6.282.569	China
Marlene Dumas	339	US\$ 5.111.281	África do Sul (residente na Holanda)
Elisabeth Frink	375	US\$ 4.402.180	Grã-Bretanha
Niki de Saint Phalle	379	US\$ 4.389.827	França
Gabriele Münter	424	US\$ 3.887.289	Alemanha
Njideka Akunyili	426	US\$ 3.868.973	Nigéria
Louise Nevelson	429	US\$ 3.845.112	Ucrânia (residente nos EUA)
Magdalena Abakanowicz	488	US\$ 3.353.268	Polônia
Irma Stern	498	US\$ 3.217.214	África do Sul

*Nenhuma artista latino-americana* está arrolada no ranking dos Top 500 estabelecido pelo Artprice em 2018. Pela primeira vez ainda, desde 2008, *nenhum artista brasileiro*, independentemente da condição de gênero, logrou alcançar alguma posição na lista. Percebe-se que aquele lugar de destaque do país, atingido especialmente entre 2014 e 2015 não se manteve nos anos imediatamente posteriores. O país parece ter saído, discretamente, do mapa internacional do mercado de arte. E nesse sentido trata-se de uma “exclusão democrática”, pois sumiram *todos* os artistas nacionais, tanto os homens quanto as mulheres. Ainda é cedo para dizer se essa tendência se manterá nos próximos anos ou se é um eclipse passageiro. No entanto, o que uma perspectiva temporal um pouco mais alargada indica é que a participação das mulheres no ranking global, embora venha crescendo, está ainda muito longe de ser equânime. A incidência de 24 nomes em um total de 500 artistas, em pleno ano de 2018, é um atestado disso; trata-se de um índice inferior a 5% dos artistas mais bem cotados. Ao lado dessa assimetria de gênero é notável o quanto a origem/nacionalidade permanece como uma variável determinante, posto que a presença dos artistas oriundos de países não centrais, com exceção da China, é claramente reduzida. E esse dado não deve ser ofuscado por alguns nomes solares (como o das artistas brasileiras mencionadas em anos anteriores) que conseguem brilhar nesse sistema que parece se alargar, tornando-se cada vez mais internacional, mas nem por isso mais democrático ou menos desigual.

## REFERÊNCIAS

- ARTPRICE. *Contemporary Art Market Annual Report 2013/2014*. Disponível em: <<http://web.artprice.com/AMI/AMI.aspx?id=NjMxNjAwMDY0MjU4NDk=&l=en>>. Acesso em: 20 mar. 2014.
- \_\_\_\_\_. “Female artists and big money results...”. Editorial 07/22/2014. Disponível em: <<http://artprice.com/artmarketinsight/female-artists-and-big-money-results>>. Acesso em: 6 maio 2015.
- \_\_\_\_\_. *Contemporary Art Market Annual Report 2018*. Disponível em: <<https://artprice.com/artprice-reports/the-art-market-in-2018>>. Acesso em: 18 jun. 2019.
- BONNET, Marie-Jo. *Les Femmes artistes dans les Avant-Gardes*. Paris: Odile Jacob, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Manet, une révolution symbolique*. Paris: Seuil, 2013.
- BUTLER, Cornelia; SCHATZ, Alexandra (org.). *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*. Nova York: MoMA, 2010.
- CHADWICK, Whitney; DE COURTIVRON, Isabelle (org.). *Amor & arte: duplas amorosas e criatividade artística*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.



- FIALHO, Ana Leticia (coord.). *Pesquisa Setorial Latitude 2014: O mercado de arte contemporânea no Brasil – 3ª edição*. São Paulo: ABACT / Apex Brasil, 2014. Disponível em: <<http://latitudebrasil.org/publicacoes/>>. Acesso em: 12 mar. 2014.
- \_\_\_\_\_. “Expansão do mercado de arte no Brasil: oportunidades e desafios”. In: GRAÇA-COUTO, R. (org.). *O valor da obra de arte*. São Paulo: Metalivros, 2014.
- \_\_\_\_\_. “O Brasil está no mapa? Reflexões sobre a inserção e a visibilidade do Brasil no mapa internacional das artes”. In: BUENO, M. L. (org.). *Sociologia das artes visuais no Brasil*. 1ª edição. São Paulo: Senac, 2012.
- GONNARD, Catherine; LÉBOVICI, Élisabeth. *Femmes Artistes/Artistes Femmes: Paris de 1880 à nos jours*. Paris: Hazan, 2007.
- HEINICH, Nathalie. Como tornar-se um artista contemporâneo. In: Criações compartilhadas: artes, literatura e ciências sociais (Simioni; Oliveira; Rouchou; Velloso orgs). Rio de Janeiro, Mauad/ Faperj, 2014
- JOLY, Frédérique. “As artes plásticas nas escolas de arte: uma prática definitivamente generificada?”. In: *Arte e vida social: pesquisas recentes no Brasil e na França* [on-line]. Marseille: OpenEdition Press, 2016. Disponível em: <<http://books.openedition.org/oep/1468>>. Acesso em: 16 jun. 2019.
- LOPONTE, Luciana. “Mulheres e artes visuais no Brasil: caminhos, veredas, descontinuidades”. *Visualidades*. Goiânia, v. 6, pp. 12-31, 2008.
- MAREVNA [Marie Vorobieff]. *Life with Painters of La Ruche*. Londres: Constable, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Mémoires d’une nomade*. Paris: Encre, 1979.
- MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madri: Cátedra, 2016.
- MOULIN, Raymonde. “Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines”. *Revue française de sociologie*, Paris, vol. 27, n. 3 pp. 369-395, 1986.
- NOCHLIN, Linda. “Why there be no great women artists?”. In: \_\_\_\_\_. *Art and Sexual Politics*. Nova York: Macmillan, 1973.
- POLLOCK, Griselda. “Des canons et des guerres culturelles”. *Cahiers du genre: Genre, féminisme et la valeur de l’art*, Paris, n. 43, pp. 45-69, 2007.
- QUEMIN, Alain. *Les Stars de l’art contemporain: Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*. Paris: CNRS, 2013.
- \_\_\_\_\_. “The Superstars of Contemporary Art: A Sociological Analysis of Fame and Consecration in the Visual Arts through Indigenous Rankings of the ‘Top Artists in the World’”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 66, pp. 18-51, abr. 2017. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0020-38742017000100018&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742017000100018&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 19 jun. 2019.
- SAUER, Marina. *L’entrée des femmes à l’École des Beaux-Arts*. Paris: ESNBA, 1990.

- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras, 1884–1922*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.
- \_\_\_\_\_; FETTER, Bruna. “Brazilian Female Artists and the Market: A Very Unique Encounter”. *Novos estudos – Cebrap*, São Paulo, v. 35, n. 2, pp. 241-255, jul. 2016. Disponível em: <[http://scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002016000200241&lng=pt&nrm=iso](http://scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002016000200241&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 19 jun. 2019.
- WHITE, Cynthia; WHITE, Harrison. *La carrière des peintres au XIXè siècle*. Paris: Champs Arts, 2009.