



FILIPA LOWNDES VICENTE

*A arte  
sem história*

Mulheres e cultura artística  
(Séculos XVI - XX)

ATHENA

FILIPA LOWNDES VICENTE

*A arte  
sem história*

Mulheres e cultura artística  
(Séculos XVI - XX)

uma só palavra  
todas as línguas

babel

À minha mãe, Ana Vicente, dedico este livro. Pelo imenso amor que lhe tenho, pela cumplicidade que nos une e porque, sem a sua educação e inspiração feministas, este livro nunca teria sido escrito.

<b>AGRADECIMENTOS</b>	<b>9</b>
<b>PREFÁCIO As artistas desconhecidas do passado não existem</b> <i>por Delfim Sardo</i>	<b>15</b>
<b>INTRODUÇÃO A página em branco</b>	<b>19</b>
<b>1. As décadas das interrogações: história da arte e práticas artísticas feministas nos anos 1970 e 1980 do século XX</b>	
• A exposição <i>Women Artists: 1550-1950</i>	<b>35</b>
• Prática artística feminista nos anos 70/80: da Califórnia a Nova Iorque	<b>39</b>
• História da arte feminista: fazer perguntas diferentes	<b>51</b>
<b>2. Fora da ordem: espaços e temas da produção artística feminina (séculos XVI-XVII)</b>	
• As pintoras antigas e a história da arte: de Vasari à crítica feminista	<b>67</b>
• Os espaços e os temas possíveis: dos conventos aos <i>ateliers</i> paternos, das naturezas-mortas aos auto-retratos	<b>78</b>
• A representação de si próprias	<b>83</b>
• Arte e ciência	<b>92</b>
• Josefa de Óbidos: “a room of one’s own”	<b>95</b>
<b>3. Da exceção à exclusão: o século XVIII, as academias e as mulheres artistas</b>	
• Da Itália para o resto da Europa	<b>105</b>
• “A culpa é de Elizabeth Vigée-Lebrun”	<b>109</b>
• Arte invisível: pintoras portuguesas do século XVIII	<b>116</b>
<b>4. A caminho da profissionalização: relações institucionais no contexto artístico do século XIX</b>	
• A politização das mulheres artistas em Londres e Paris: integrar ou separar?	<b>121</b>
• Ver ou não ver: a questão do nu	<b>141</b>
• Casais de artistas: as revisões da história	<b>145</b>

<b>5. Identidade artística no século XIX: a artista-amadora, a artista-operária e a artista-masculina</b>	
• A casa e a fábrica: os espaços legítimos da criatividade feminina	<b>153</b>
• Classificar, delimitar, especificar: textos sobre práticas artísticas	<b>161</b>
• A masculinidade como um elogio	<b>169</b>
<b>6. Poder olhar: mulheres observadas, mulheres observadoras (séculos XIX e XX)</b>	
• Ver e viver a cidade: mulheres e cultura visual na Europa do século XIX	<b>179</b>
• Representações de mulheres: a hegemonia do olhar masculino	<b>184</b>
• Feminino/masculino: as possibilidades do desejo	<b>197</b>
• As fronteiras da nudez e a colonização do corpo feminino	<b>200</b>
<b>7. As “reservas” da história da arte portuguesa: problemas e possibilidades</b>	
• Os crivos da história	<b>207</b>
• Bienal de Veneza: Portuguese men do it better?	<b>216</b>
• As reservas dos museus	<b>219</b>
• Os paradoxos do caso português: Josefa de Óbidos, Vieira da Silva e Paula Rego	<b>222</b>
<b>8. Pensar o presente: entre as diferenças nacionais e a globalização dos feminismos</b>	
• A falácia da “qualidade”	<b>229</b>
• Mudam-se os tempos, não muda o género	<b>235</b>
• História da arte portuguesa: quem tem medo dos feminismos?	<b>241</b>
• Museus e exposições: pensar as ausências, desconstruir os cânones	<b>253</b>
• Globalizar a arte e o feminismo	<b>259</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>269</b>
<b>ÍNDICE ONOMÁSTICO</b>	<b>283</b>

## INTRODUÇÃO

### A página em branco

“A página em branco” (“The blank page”) é o título de um conto de Karen Blixen, assinado com o seu pseudónimo masculino de Isak Dinesen, uma história passada num convento carmelita em Portugal, onde as freiras se dedicavam a fabricar o mais precioso dos linhos<sup>1</sup>. Este material, produto da criatividade feminina, era usado nos lençóis de casamento das casas reais, como folha de papel em branco, onde as princesas estampavam, a encarnado, a sua virgindade. A mancha de sangue, sinal de pureza, regressava depois ao convento onde era emoldurada e exibida numa galeria. Neste corredor, apenas um pedaço de linho permanecia imaculado, a “página em branco”. E era à frente deste que se detinham as “antigas princesas de Portugal” e as “freiras velhas e jovens” que habitavam o convento. Os outros pedaços de linho eram as obras de arte possíveis do corpo das suas criadoras.

Num texto de 1981, Susan Gubar usa este conto de Blixen para abordar questões acerca da criatividade feminina, segundo a perspectiva da “página em branco”, ou seja, da interrogação acerca do seu vazio<sup>2</sup>. O conto serve de metáfora para Blixen e para Gubar reflectirem sobre as possibilidades e os limites da criatividade feminina e sobre o modo como o acesso à criatividade artística ao longo da história foi equivalente a outras formas de criação que pressupunham uma projecção no espaço público, como a escrita. A questão da criatividade exemplifica também a maneira como, durante tantos séculos, a cultura vigente implicou a representação do feminino enquanto ausência, *tabula rasa*, vazio, negação ou silêncio: o modelo da “pena/pénis que escreve sobre a folha virgem participa numa longa tradição que identifica o autor como masculino, que é primário, e o feminino como sendo a sua criação passiva”<sup>3</sup>. Porque

1. Isak Dinesen (Karen Blixen), “The blank page”, *Last Tales* (London: Penguin, 2001). Publicado pela primeira vez em 1957.

2. Susan Gubar, “A ‘Página em Branco’ e questões acerca da criatividade feminina”, Ana Gabriela Macedo, ed., *Género, Identidade e Desejo. Antologia crítica do feminismo contemporâneo* (Lisboa: Edições Cotovia, 2002), pp. 97-124. Ver a minha recensão crítica a este livro: *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*, n.º 13 (Maio de 2005), pp. 211-223.

3. Susan Gubar, “A ‘Página em Branco’ e questões acerca da criatividade

é que as mulheres puderam ser objecto de criação, mas não criadoras? Porque é que foram personagens de quadros, de romances ou de fotografias, e não pintoras, escritoras ou fotógrafas? Figuras em mármore ou em gesso, mas não escultoras? Porque é que puderam ser “artefactos culturais”, mas não participar na “produção de cultura”? E como é que tantas conseguiram subverter os limites destas dicotomias?

Poderíamos definir as formas de marginalização da prática artística feminina em duas vertentes principais: em primeiro lugar, as condicionantes socioculturais que afectaram, especificamente, cada mulher artista. Independentemente dos diferentes espaços geográficos e dos períodos cronológicos em que estas viveram, a identidade de uma artista esteve sempre condicionada pela sua identidade enquanto mulher. E, se alguns contextos geográficos ou domésticos foram mais favoráveis ao seu desenvolvimento do que outros – Bolonha, em Itália, por exemplo, foi um lugar propício à criação artística feminina desde o século XVI –, ter nascido mulher foi sempre um entrave ao ser artista: a falta de acesso ao ensino artístico ou às possibilidades de viajar, as condicionantes sociais à profissionalização feminina, ou o peso das responsabilidades familiares e domésticas. Em segundo lugar, e para lá das múltiplas exclusões socioculturais contemporâneas a cada artista, encontram-se as posteriores exclusões da própria construção histórica, sobretudo durante os séculos XIX e XX. Sujeitas a um duplo processo de exclusão – o da história vivida e o da história construída –, as mulheres artistas tornaram-se num objecto arqueológico que só nas últimas décadas começou a ser escavado de modo consistente pela historiografia da arte com uma abordagem feminista. Porque é que isso só aconteceu nessa altura? Já no século XIX foram escritos vários livros sobre mulheres artistas, mas só na década de 1970 é que as diferentes disciplinas do saber incorporaram a perspectiva feminista que lhes permitiu “descobrir” novos objectos de estudo que até então tinham permanecido invisíveis.

Quando estas “escavações arqueológicas” começaram a dar os seus frutos, veio colocar-se um novo problema que se traduziu em dois caminhos distintos: deviam os nomes das mulheres artistas recém-descobertas ser colocados nos respectivos lugares definidos pela

classificação da história da arte, ou seja, de acordo com o período em que viveram (século XVI, por exemplo), com o seu estilo artístico (arte do Renascimento, arte barroca, etc.) ou com os seus temas (retrato, natureza-morta, etc.), e sujeitas ao crivo da qualidade artística que a história da arte definiu como uma das suas principais funções? Ou seria necessário assumir que uma reescrita da história da arte nunca poderia ser realizada e que mais importante do que inserir o elemento feminino no cânone masculino era questionar a pertinência desse mesmo cânone como instrumento de análise histórico-artística? Não seria tarde de mais para anular o peso de uma tradição historiográfica que, por muito que se pretendesse desmontar, beneficiava precisamente da força dessa tradição? Uma das respostas de uma história da arte feminista a este problema foi precisamente assumir que já não era possível dar voz plena a estes silêncios e que apenas se poderiam questionar os mecanismos que levaram a essas ausências. O desprezo generalizado da produção artística realizada por mulheres ao longo dos séculos faz com que seja muito mais difícil encontrar documentos, visuais ou escritos, sobre o seu trabalho. Por muito fundo que se escave, esta “escavação arqueológica” estará sempre determinada por muitas ausências impossíveis de repor.

Como veremos no primeiro capítulo – *As décadas das interrogações: história da arte e práticas artísticas feministas nos anos 1970 e 1980 do século XX* – através de autoras como Linda Nochlin ou Griselda Pollock, a escreverem desde os anos 1970/80 até hoje, coexistem diferentes abordagens feministas da história da arte. Mas tornou-se comum aceitar que não chega acrescentar nomes de mulheres artistas aos vários movimentos e estilos já identificados para diferentes períodos históricos. É necessário também questionar os próprios pressupostos da história da arte que levaram à exclusão de mulheres. No final dos anos 80, Griselda Pollock sugeriu que não se usasse a expressão “história da arte feminista”, mas sim intervenções feministas nas histórias da arte. No fundo, era uma outra forma de dizer que esta perspectiva não nascera de dentro da disciplina, mas era mais um dos resultados do “movimento das mulheres tornado real e concreto” numa multiplicidade de práticas que visavam transformar o mundo<sup>4</sup>. Ao recusar as duas

4. Griselda Pollock, *Vision and Difference. Femininity, feminism and the histories of art* (Londres e Nova Iorque: Routledge, 1988), p. 17.

tendências – a de acrescentar as mulheres artistas ao cânone existente e a de criar uma esfera separada para o trabalho artístico feminino –, Pollock sugeria uma terceira alternativa: um movimento que cruzasse todos os campos do discurso, a partir do qual o historiador da arte pudesse explorar não apenas o trabalho das mulheres artistas, mas também os modos como elas interagem com as instituições artísticas e com a própria história da arte, e como é que eram representadas por estas<sup>5</sup>.

Foi no século XIX que se consolidou a história da arte enquanto área do saber que estuda as manifestações artísticas do passado, definindo aquilo que se considera digno de ser valorizado. Claro que já existia arte antes de a história da arte a vir designar como tal, “mas a história da arte enquanto disciplina organizada é que veio definir o que ela é e como é que se pode falar nela”<sup>6</sup>. Desta formação de uma história da arte europeia, com raízes em textos como o de Vasari no século XVI, é indissociável a consolidação de uma série de conceitos que se tornaram intrínsecos à própria disciplina: a qualidade, a originalidade, a genialidade, a sucessão cronológica de estilos e movimentos, as hierarquias de formatos e materiais ou as geografias artísticas. A estes conceitos, poderíamos acrescentar aquele que estava implícito em todos eles – tão presente que nem precisava de ser nomeado –, o da masculinidade da criação artística. As mulheres artistas constituíam a exceção à norma. Encontravam-se determinadas por aquilo que poderíamos denominar as “reservas” da história da arte em integrá-las no seu discurso escrito e visual. Reservas, aqui, num duplo sentido: por um lado, as “reservas” dos museus – espaço de preservação, mas não necessariamente de estudo científico e visibilidade –, lugar destinado a tantas mulheres artistas (a Galeria dos Uffizi em Florença é um bom exemplo); por outro lado, as “reservas” da própria disciplina da história da arte relativamente à formulação de um discurso sobre a prática artística feminina. Naturalmente, estas múltiplas formas de reservas estiveram dependentes umas das outras, num círculo vicioso de invisibilidade que só um olhar especialmente crítico e vigilante pôde interromper – o olhar feminista que, desde a década de 1960/70, veio interpelar as várias ciências sociais e humanas.

5. Alicia Foster, *Tate Women Artists* (Londres: Tate Publishing, 2004), p. 9.

6. Griselda Pollock, *Vision and Difference. Femininity, feminism and the histories of art*, p. 11.

As questões que se começavam a colocar a um grupo ainda restrito de historiadoras da arte, sobretudo norte-americanas e britânicas da década de 1970, devem ser vistas num contexto mais alargado de crítica aos saberes estabelecidos. Esta crítica – reflexo de profundas mutações sociais e políticas onde o feminismo passou a ocupar um lugar central – obrigou a um repensar irreversível da formulação do conhecimento e implicou a sua transformação nas últimas décadas. Não foi por acaso que optei por começar este livro nos anos 70 do século XX e não no século XVI, tal como vem anunciado no título. Ao optar por começar pelo momento cronológico em que a “história” começa a estudar a “arte” feita por mulheres, e não pelo momento histórico em que a arte em si é produzida, estou precisamente a chamar a atenção para a *história* da história da arte, ou seja, para os modos como o conhecimento é indissociável do tempo e do espaço em que é formado. No entanto, depois de um capítulo inicial sobre história da arte feminista a partir da década de 1970, optei por uma ordem mais ou menos cronológica, algo que também pode ser questionável, precisamente por poder sugerir algo que não é a minha intenção – a de que esta seria uma história de um progresso, de uma crescente participação das mulheres no mundo artístico até a um presente onde, pelo menos nos nossos mundos do mundo, já imperaria uma igualdade, e este teria deixado de ser um assunto. Embora em muitos países a participação das mulheres nas práticas e nos percursos artísticos seja hoje incomparavelmente maior do que noutros períodos históricos, o campo artístico e a escrita sobre arte continuam a estar marcados por discriminações sexuais, tal como o têm demonstrado inúmeros estudos recentes.

No segundo capítulo – *Fora da ordem: espaços e temas da produção artística feminina (séculos XVI-XVII)* –, a minha análise também continuará centrada nos modos como a história da arte estudou as mulheres pintoras europeias deste período. Não me interessa fazer um elenco das muitas mulheres (mais do que aquelas que se possa supor) que se dedicaram profissionalmente à pintura entre 1500 e 1700, mas sim explorar os problemas e as questões que a história da arte tem debatido desde que as “descobriu” nas últimas décadas do século XX. A tradição italiana de escrita sobre arte, exemplificada no famoso livro de Giorgio Vasari sobre as vidas de artistas, escrito no século XVI, permite que se saiba muito mais sobre as pintoras italianas do que sobre

as de outras zonas geográficas. Em 1550, Vasari refere mais mulheres artistas do que Janson, na sua história da arte escrita no século XX, um dos livros de referência nos cursos de história da arte em Portugal<sup>7</sup>. Este pequeno exemplo, como tantos outros que iremos referindo ao longo do texto, serve também para demonstrar que esta não é uma história necessariamente linear – de um passado onde as mulheres não faziam parte de uma cultura artística, para um presente, o nosso presente, onde esta já seria uma questão inexistente. Assim, nem o passado é feito apenas de ausências e limites à prática artística feminina, nem o presente do mundo ocidental, supostamente o mais igualitário, está isento de inúmeros entraves à participação plena das mulheres no mundo artístico e cultural e ao seu reconhecimento. Uma das principais diferenças é que, se até aos inícios do século XX estes entraves eram objectivos, nomeáveis, escritos, legalizados, depois disso passaram a estar invisibilizados por factores mais subjectivos, inconscientes, não-escritos e, muitas vezes, também não-ditos.

Esta questão está exemplificada no caso que analiso no terceiro capítulo – *Da excepção à exclusão: o século XVIII, as academias e as mulheres artistas*. Esperar-se-ia que as transformações políticas que se deram na França do século XVIII – a passagem revolucionária de uma monarquia para uma república que se apresentava como mais aberta à diversidade social e à representatividade – beneficiassem as mulheres artistas, abrindo-lhes portas institucionais e reconhecimento paritário. Mas não foi assim. Algumas instituições artísticas que antes aceitavam mulheres aproveitaram as reformas próprias da conjuntura política para introduzirem novas regras que excluíssem a sua participação. Assim, quando os números de mulheres artistas começaram a aumentar, deixando de ser consideradas uma “excepção”, houve necessidade, por parte de algumas instituições, de proceder à sua “exclusão”.

Mais do que afirmar que existem muitas mulheres pintoras em períodos em relação aos quais se tende a considerar que “não existem mulheres artistas” ou, mesmo, que considero o trabalho de

7. H.W. Janson (co-aut. Dora Jane Janson), *História da Arte: Panorama das artes plásticas e da arquitectura da Pré-história à actualidade* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979). Saiu, entretanto, nova edição revista por vários autores onde são acrescentadas algumas mulheres artistas e onde se assume a ocidentalidade da narrativa: Penelope J.E. Davies, Walter B. Denny, Frima Fox Hofrichter, Joseph J., *A Nova História da Arte de Janson: A tradição ocidental* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010).

pintoras como Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi ou Elisabetta Sirani notável e digno de conhecimento e reconhecimento, o que me interessa é compreender outras questões: como é que estas e outras pintoras conseguiram empreender percursos artísticos de sucesso numa época em que a educação artística não era acessível às mulheres? Como é que as limitações à formação, à mobilidade ou à integração nos circuitos de mecenato religioso afectaram os temas pintados por mulheres ou a dimensão das suas telas? Como é que a escrita sobre a arte, sua contemporânea ou nossa contemporânea, analisou os seus trabalhos? Porque é que elas, nos séculos XVI e XVII, ultrapassaram as limitações práticas, culturais e sociais do seu sexo, mas os seus nomes não ultrapassaram as limitações da disciplina do saber que analisa a arte do passado, ou seja, a história da arte? Porque é que apenas na década de 1970, quando a teoria feminista veio influenciar também a história da arte, é que elas foram “descobertas”? Como veremos nos capítulos dedicados às mulheres artistas, sobretudo pintoras, anteriores ao século XIX, a abordagem feminista da história da arte tem identificado e discutido muitas destas questões, contribuindo assim para um desafio mais alargado à disciplina: não faz sentido estudar um objecto artístico sem pensar no contexto histórico em que ele foi produzido, visto, pensado e estudado.

Nos capítulos centrados no século XIX, começarei por dar relevo às primeiras tentativas organizadas e visíveis de grupos de mulheres artistas no sentido de modificar o seu estatuto e as suas oportunidades profissionais – *A caminho da profissionalização: relações institucionais no contexto artístico do século XIX*. Pela primeira vez, em países distintos, surgem grupos organizados de mulheres a empreender um activismo politizado no mundo das artes – com meios legais ou subversivos, em textos escritos individualmente ou através de núcleos associativos – e a tentar alterar as limitações institucionais com as quais se deparavam por serem mulheres. Paralela a esta estratégia, destinada a modificar as regras das instituições de educação artística ou expositivas já existentes – para defender o acesso às escolas de belas-artes, por exemplo –, encontrava-se uma estratégia separatista – a de criar espaços alternativos só para mulheres. Inseparáveis das inúmeras acções de afirmação das mulheres nos campos artísticos, foram as redefinições da sua identidade. As mulheres artistas tiveram que produzir o seu trabalho no contexto da ideologia hegemónica no século XIX, uma ideologia

que, à partida, tornava incompatíveis as categorias de artista e de mulher<sup>8</sup>. Mas, como demonstra a diversidade de casos e trajetórias durante este período, existiam muitas formas de negociar as identidades artísticas das mulheres e subverter as normas vigentes.

Assim, no segundo capítulo dedicado ao século XIX – *Identidade artística no século XIX: a artista-amadora, a artista-operária e a artista-masculina* –, explorarei as redefinições do estatuto da artista: da sua crescente profissionalização à generalização da categoria de “pintora-amadora”, ou seja, da mulher que praticava as artes, no espaço privado, sem ser artista. Também analisarei os múltiplos significados da palavra “masculina” quando utilizada para definir as obras de uma mulher artista, de um modo positivo; ou a sua própria identidade sexual, de um modo negativo. Explorarei, aqui, os modos como, durante este período, a diferenciação entre “artes maiores” e “artes menores” (artes decorativas, produção industrial) também estava imbuída de uma diferenciação sexual. Havia, assim, um espaço público, exemplificado pelas escolas ou pelas fábricas indissociáveis da industrialização oitocentista, onde o trabalho artístico das mulheres já era aceitável, como acontecia com as “artistas-operárias”. Mas este trabalho estava limitado ao objecto em série, não-assinado, ou seja, anónimo, e considerado menor, num claro contraste com a pintura ou a escultura, feitas do objecto único e assinado por um indivíduo. Assim, os entraves a que as mulheres participassem nas “artes maiores” contrastavam com o incentivo a que se dedicassem às “artes menores”, compreendendo nelas todas as formas de produção artística onde não se considerava tão necessário o uso do intelecto, da imaginação, da invenção e da originalidade<sup>9</sup>. Ao longo deste período, as denominadas artes menores, quer praticadas de forma profissional, quer no interior dos lares, foram caracterizadas como sendo “artes femininas”. Num círculo vicioso de atribuição de valores, o facto de estas artes ocuparem um lugar inferior nas hierarquias artísticas fez com que as mulheres nunca fossem impedidas de as praticar; por outro lado, o facto de serem identificadas como labores

8. Laura R. Prieto, *At Home in the Studio. The professionalization of women artists in America* (Cambridge, Mass., e Londres: Harvard University Press, 2001), pp. 6-7.

9. Susan P. Casteras, “From ‘Safe Havens’ to ‘A wide sea of notoriety’”, Susan P. Casteras e Linda H. Peterson, *A Struggle for Fame. Victorian women artists and author* (New Haven: Yale Center for British Art, 1994), Catálogo de Exposição, p. 10.

femininos também contribuiu para a sua desvalorização. Ou seja, quando a prática artística das mulheres não era excluída, tendia a ser inferiorizada.

A documentação da época revela como as questões relacionadas com a identidade das mulheres artistas foram centrais aos debates de temática artística, sobretudo durante as últimas décadas do século XIX. Ao optarmos por uma análise deste fenómeno sobretudo em França e no Reino Unido, acabámos, em grande medida, por perpetuar o privilégio que lhes tem sido outorgado pela bibliografia sobre o assunto e por ignorar o fenómeno vivido noutros países, igualmente pertinentes. Do mesmo modo, neste capítulo como ao longo de todo o livro, privilegiámos a produção historiográfica anglo-americana e fizemo-lo porque é no Reino Unido e nos Estados Unidos da América que mais se escreve e ensina sobre estes assuntos. Além de ser o resultado de um círculo vicioso, em que se investiga um tema por haver mais estudos sobre os mesmos (no fundo, um processo similar àquele que leva mais pessoas a estudar homens artistas do que as suas congéneres femininas), é um facto que o Reino Unido e a França, por diferentes razões, apresentam características especialmente favoráveis ao estudo do fenómeno das mulheres artistas no século XIX: o Reino Unido, por ter sido uma nação precursora no que se refere aos movimentos e pensamentos feministas; a França, por outro lado, por ter sido o centro artístico europeu oitocentista por excelência, palco privilegiado de múltiplas manifestações artísticas e de uma profusão de debates referentes à arte.

Isto não quer dizer que não faça sentido analisar o fenómeno noutros lugares, como acontece com Portugal. Pelo contrário, consideramos urgente que estes temas passem a fazer parte das abordagens da historiografia portuguesa, da arte e sem ser da arte, que passem a estar integrados nos programas dos cursos universitários (e do ensino secundário), a fazer parte das prioridades editoriais, e que passem a ser favorecidos pela investigação a um nível de pós-graduação e pelos projectos de investigação financiados por instituições como a Fundação para a Ciência e a Tecnologia ou a Fundação Calouste Gulbenkian. Tal como acontece com tantos outros temas em relação ao caso português, não faltam os materiais por tratar, os objectos por descobrir, os estudos de caso por explorar. O que tem faltado, isso sim, são mais olhares que os reconheçam e os convertam

em objectos históricos, tal como explorarei no sétimo capítulo – *As “reservas” da história da arte portuguesa: problemas e possibilidades.*

No capítulo sexto – *Poder olhar: mulheres observadas, mulheres observadoras (séculos XIX e XX)* –, analisarei aqueles que também têm sido temas centrais das abordagens feministas da história da arte: por um lado, o das mulheres enquanto objecto de observação e criação masculino, uma das tipologias mais persistentes da representação artística ao longo da história da pintura ocidental; por outro, o das mulheres enquanto observadoras. A mulher observadora não era necessariamente artista, mas sim consumidora da multiplicidade de imagens que o século XIX providenciava de forma sempre crescente. Algumas mulheres, sobretudo as das classes mais favorecidas, puderam observar os novos mundos visualmente disponíveis nas grandes metrópoles oitocentistas – as exposições universais ou as exposições de arte, os postais, a fotografia, a publicidade, os dioramas, os panoramas, os jornais ilustrados, as ruas, os jardins –, mas também puderam ser observadoras e escritoras de arte. Como veremos, no entanto, havia muitos limites a este olhar.

A mulher enquanto observadora provoca também outras questões, que poderíamos trazer para a contemporaneidade. Tendo em conta que as mulheres, muitas vezes nuas, têm sido um dos temas mais centrais das representações artísticas – da pintura do século XVII às *performances*, fotografias ou vídeos das últimas décadas – e a maioria dos artistas, tal como os observadores, ao longo da história, foram maioritariamente masculinos, será que há espaço para o olhar/desejo feminino? A relação entre desejo e representação visual tem sido um dos temas da história da arte e da cultura visual das últimas décadas, da qual são inseparáveis questões de género. Tomando como ponto de partida o trabalho do fotógrafo Mapplethorpe e a sua celebração visual do corpo nu masculino, exploraremos outras questões. Será que as mulheres heterossexuais podem olhar (e desejar) o corpo nu masculino ou a sexualidade masculina nas suas representações artísticas? Ou será que, nas suas apropriações homossexuais, este permanece sempre no espaço do olhar masculino?

Outro assunto que exploraremos neste capítulo sobre a relação entre olhar, poder e desejo é o da persistência do tema “imagens de mulheres”, sobretudo em exposições temáticas que, sob um discurso de celebração do feminino, mais não fazem do que reificar acriticamente

as mais tradicionais formas de representação das mulheres – a mulher sexualizada pintada, filmada ou fotografada por um homem. Neste essencialismo, tende-se a privilegiar uma única imagem e acaba por se excluir a diversidade e a pluralidade de representações. A análise crítica das representações de mulheres em formas visuais, artísticas ou não, tem sido uma das vertentes de uma abordagem feminista da história da arte das últimas décadas. Num exercício de desconstrução do binómio homem-observador/mulher-observada – tão hegemónico na arte elitista e minoritária como na cultura visual popular e maioritária –, esta crítica veio demonstrar como, no que se refere às representações de mulheres, existem muitos paralelismos entre a arte e outras formas de cultura visual como a publicidade, a televisão ou a ilustração<sup>10</sup>. Outra questão aqui analisada é a forma como, a partir dos anos 60, muitas mulheres artistas vieram redefinir e reapropriar-se dos “vocabulários formais através dos quais a sexualidade e a experiência feminina tinham sido historicamente delineadas e circunscritas”, usando-se a si próprias e usando o seu corpo e a sua sexualidade enquanto objecto de pesquisa artística<sup>11</sup>.

Se no passado as exclusões eram mais fáceis de identificar, no presente elas são mais subtis. E, mesmo quando uma análise as torna evidentes, é mais difícil explicá-las ou encontrar razões objectivas para a sua existência. Deste modo, no último capítulo – *Pensar o presente: entre as diferenças nacionais e a globalização dos feminismos* –, irei concentrar-me precisamente em algumas das questões colocadas pela contemporaneidade de um mundo onde os obstáculos ao desenvolvimento da prática artística feminina são de natureza mais imperceptível e inconsciente. Para contrariar uma certa tendência para considerar o campo artístico ou literário como um mundo-à-parte, senão mesmo transgressivo e questionador das normas socialmente vigentes, procurei fazer comparações com outros contextos. E as conclusões são previsíveis. No que se refere ao lugar das mulheres e aos equilíbrios de género, o campo artístico pode ser tão “tradicional”, ou seja, tão patriarcal, como muitas outras áreas da sociedade, da política à religião.

10. Patricia Mayayo, *Historias de Mujeres, Historias del Arte* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2003), p. 179.

11. Tamar Garb, “Hairlines”, Carol Armstrong e Catherine de Zegher, eds., *Women Artists and the Millennium* (Cambridge, Mass.; Londres: The MIT Press; October Books, 2006), pp. 255-274, p. 255.

Um dos principais e, muitas vezes, mais perversos argumentos para justificar a desproporção persistente entre mulheres e homens no mundo da arte contemporânea é o da “qualidade”. Como é que a qualidade e o mérito têm servido, tantas vezes, para iludir desigualdades de género, no campo artístico como no literário, político ou empresarial? Como é que uma disciplina – a história da arte – tem lido com a “qualidade” enquanto um dos seus conceitos fundadores? Como é que a maior ou menor consciência feminista de cada país e respectiva opinião pública, comunicação social e academia afectam as escolhas de quem escolhe? Indissociáveis destas questões são, de facto, as diferenças nacionais. Se o desenvolvimento da história da arte enquanto disciplina científica, em países como o Reino Unido e os Estados Unidos da América, foi já influenciado desde há muito pela teoria feminista, o mesmo não se passou em Portugal? Porque é que subsistem estas diferenças entre países num mundo em que tanto se fala da globalização e circulação do conhecimento? Como é que se explica que o conhecimento sobre a arte se desenvolva de modos diversos em diferentes contextos nacionais numa altura em que, noutros aspectos, tenha deixado de fazer sentido pensar na produção artística em termos nacionais?

Indissociável desta questão é a da globalização dos feminismos e da arte. Uma das transformações do feminismo teórico, tal como foi enunciado na década de 1970 (ou mesmo na segunda metade do século XIX em países como o Reino Unido, onde o feminismo já teve um grande desenvolvimento teórico), é que deixou de ser produzido apenas por uma elite de mulheres brancas, cultas, privilegiadas e ocidentais para multiplicar as suas vozes e os seus discursos: do feminismo negro norte-americano, misturado com a luta contra as discriminações raciais, ao feminismo académico indiano, indissociável dos desafios do pós-colonialismo e das desigualdades sociais, ou aos feminismos teóricos e activistas enunciados por mulheres provenientes de múltiplos contextos nacionais e religiosos, também daqueles países mais pobres e com mais desigualdades ao nível dos direitos humanos. Este fenómeno, que começou por afectar o feminismo enquanto instrumento de reflexão sobre o passado ou o presente, também tem afectado a história da arte, hoje muito mais atenta àquilo que se passa para lá das fronteiras onde foram definidas as “belas-artes” europeias. Neste aspecto, este livro entra em contradição: a minha formação, muito mais centrada

no espaço europeu, aliada à maior tradição historiográfica para a arte produzida por mulheres europeias, fez com que eu acabasse por reproduzir essa ausência de uma perspectiva global. Também, neste capítulo, analisarei alguns dos desafios colocados pelo feminismo aos museus contemporâneos. Como é que os museus do presente lidam com a masculinidade das narrativas visuais que apresentam, muitas vezes intrínsecas aos momentos históricos em que as suas colecções foram formadas? Como é que o feminismo se tem cruzado com as práticas museológicas em diferentes contextos nacionais? E como é que a arte feminista – prática artística da década de 1970 – tem sido, ou não, integrada nos cânones artísticos do século XX?

Em suma, se existem muitas diferenças nacionais nas formas como as disciplinas de ciências humanas e sociais têm evoluído, uma das características da história da arte actual, sobretudo no mundo anglo-saxónico, é, sem dúvida, integrar a perspectiva feminista ou de género, considerada um elemento essencial para se compreender o processo de criação artística, o seu conteúdo e os modos como a própria arte é classificada e estudada<sup>12</sup>. Segundo esta perspectiva, a arte e os artistas não podem ser compreendidos fora do seu contexto histórico-cultural: tão importante como analisar a componente de género na produção de um trabalho artístico – por exemplo, como é que o percurso e a obra de uma pintora do século XVII foram determinados pelo facto de ela ser mulher – é fazê-lo em relação à forma como esse trabalho foi avaliado – como é que a crítica de arte ou a história da arte escreveram sobre ele<sup>13</sup>. Neste aspecto, partilha algumas das premissas da história da arte influenciada pelo marxismo. Centrada nas diferenças sociais (em vez de sexuais), esta abordagem também considera que a arte (e a história da arte) é inseparável do contexto onde foi produzida, ao mesmo tempo que desafia uma ideia muito premente da história da arte de que o melhor dos artistas é capaz de transcender as suas circunstâncias ou, mesmo, que a genialidade “vem sempre ao de cima”. Como já Virginia Woolf afirmou na conferência que proferiu, em 1928, no Girton College – primeira universidade para mulheres, criada em Cambridge, na altura em que

12. Laurie Schneider Adams, *The Methodologies of Art. An introduction* (Nova Iorque: IconEditions, 1996), p. 79.

13. Laurie Schneider Adams, *The Methodologies of Art. An introduction*, p. 79.

estas eram impedidas de estudar na tradicional universidade da cidade –, quantas “irmãs de Shakespeare” não terão existido ao longo da história que, não tendo tido as mesmas oportunidades educativas que os seus irmãos, não puderam desenvolver a sua criatividade, o seu trabalho e o seu talento?

Uma perspectiva feminista da história da arte não implica, no entanto, considerar que o trabalho produzido por mulheres tenha características próprias, como tem sido muito discutido também na teoria da literatura. Embora existam diferentes posições, penso que faz mais sentido inverter a questão: não se trata de identificar uma “arte feminina” ou uma “escrita feminina”, até porque, como o tem demonstrado uma história crítica, da arte e da literatura, isso serviu, quase sempre, para minorizar a produção de mulheres frente a uma “arte” ou a uma “escrita” que não precisavam de afirmar o seu género porque tinham implícita a sua masculinidade. Mas é um facto que muitas mulheres utilizam a sua experiência *enquanto* mulheres na sua produção artística (Paula Rego, por exemplo), tal como alguns homens utilizam a sua experiência *enquanto* homens (Julião Sarmento, por exemplo). Outros artistas, pelo contrário, de ambos os sexos, não fazem da sua identidade sexual matéria do seu trabalho. Em Vieira da Silva ou no trabalho da brasileira Lygia Pape, por exemplo, como em muitos outros artistas, essa experiência não se traduz explicitamente na obra de arte final.

Creio que é empobrecedor analisar o percurso de uma mulher artista do século XIX, por exemplo, sem ter em conta o facto de ela ser mulher, pelo simples facto de que ser “mulher” no século XIX, independentemente do país ou da classe social onde se nasceu, afectava a identidade de artista. Ignorar a identidade sexual, em defesa dos supostos critérios de qualidade artística e da análise formal de uma obra, significa desprezar um dado significativo na construção e percepção contemporâneas da obra, tal como no percurso da artista. Não interessa apenas “descobrir” mulheres artistas, mas importa analisá-las enquanto “mulheres”, ou seja, tendo em conta que as suas identidades enquanto personagens históricas estão inevitavelmente marcadas pelo facto de elas serem mulheres. E, como diz a espanhola Estrella de Diego, falar de “mulheres” não é fazer crítica feminista<sup>14</sup>. O percurso

14. Estrella de Diego, “Figuras de la diferencia”, Valeriano Bozal, ed., *Historia*

de um homem artista também está marcado pelo facto de ele ser um homem, tal como é indissociável do contexto geográfico, social e cultural onde cresceu. Mas o ser “homem” nunca constituiu um obstáculo ou uma limitação às possibilidades do seu percurso artístico porque, ao longo da história, a masculinidade esteve implícita na prática artística.

Em estruturas sociais onde as diferenças sexuais eram muito marcadas, como aconteceu globalmente até há pouco tempo, e continua a acontecer em muitos países, importa questionar, por um lado, de que forma é que isso marcou o trabalho das mulheres, a sua educação artística, a sua percepção crítica e a sua relação com instituições artísticas, e, por outro lado, de que modo é que o facto de ser mulher influenciou a sua identidade historiográfica ou, simplesmente, a impossibilitou. Isto não significa, como já afirmei, identificar uma arte feminina, num exercício irrelevante que se pode transformar em mais um modo de particularizar e secundarizar a arte produzida por mulheres. Significa, sim, analisar de que forma é que a identidade sexual pode determinar um percurso artístico e mesmo a natureza da obra, algo que é visível em muitos momentos da história e que iremos explorando ao longo do livro.

Lisboa, Julho de 2011