A Arte sem história – mulheres artistas (Sécs. XVI-XVIII)

FILIPA LOWNDES VICENTE

Em 1976, teve lugar em Los Angeles uma exposição denominada *Women Artists 1550-1950*[1]. Não era a primeira vez que se organizava uma mostra colectiva sobre mulheres artistas, pois já desde o século XIX se tinham realizado inúmeras exposições dedicadas a esta temática. No entanto, era a primeira vez que se encontravam num mesmo espaço artistas de nacionalidades tão diversas e de períodos tão díspares e que se consolidavam as abordagens de uma história da arte feminista. Organizado pelas historiadoras da arte Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris no *Los Angeles County Museum*, o evento também se distinguia pelo seu carácter académico e institucional. Este aspecto levou a resultados bem diferentes daqueles que, em princípio, se poderiam esperar de uma exposição organizada à margem de um contexto museológico e discursivo da história da arte dominante. Por um lado, a dimensão prática da exposição – envolvendo investigações pormenorizadas sobre artistas, na maior parte dos casos pouco conhecidas, e os empréstimos de múltiplos museus e de colecções privadas na Europa e nos Estados Unidos – obrigava a condições de trabalho que dificilmente poderiam ter sido obtidas num contexto menos institucional. Por outro lado, o facto de *Women Artists 1550-1950* ter sido organizada a partir «de dentro» constituiu uma força acrescida no efeito de ruptura produzido no interior da

* Este artigo foi escrito na sequência do curso «De musas a artistas: as mulheres e a arte» leccionado pela autora na Fundação Serralves. O curso fez parte da secção de programas educativos da Fundação Serralves e teve lugar em Janeiro de 2005. Este artigo constitui parte de um livro em preparação: *A Arte sem História: mulheres artistas (séculos XVI a XX)*. Agradeço a leitura atenta de Inês Versos e do Eng.º Sidónio de Freitas Branco Paes.

1. Linda NOCHLIN e Ann Sutherland HARRIS, eds., *Women Artists 1550-1950* (Los Angeles, Nova Iorque: Los Angeles County Museum; Random House, 1976). Catálogo de Exposição [Los Angeles, Austin, Pittsburgh, Nova Iorque, 1976/1977]. Para um exemplo de uma iniciativa equivalente na Grã-Bretanha, poucos anos depois, ver o catálogo da exposição que decorreu no *Nottingham Castle Museum* em 1982: *The Women's Art Show, 1550-1970* (Nottingham: Nottingham Castle Museum, 1982). Para o caso francês ver: *La Femme Artiste: d'Elisabeth Vigée-Lebrun à Rose Bonheur* (Mont-de-Marsan: s.e., 1981). Catálogo de Exposição [Donjon Lacataye, Mont-de-Marsan, Novembro 1981 – Fevereiro 1982). Para um exemplo de outro tipo de exposição de arte, com características contemporâneas e não históricas, organizado pela associação *Women in the Arts,* ver o catálogo: *Women choose Women* (Nova Iorque: New York Cultural Center, 1973) [12 de Janeiro – 18 de Fevereiro 1973]. Para o equivalente português ver *Artistas Portuguesas*. Janeiro-Fevereiro 1977 (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1977). Como se pode constatar, todos os espaços de exposição onde decorreram estas iniciativas são relativamente marginais, quando comparados com os principais museus destes países.

própria disciplina de história da arte, quer ao nível da sua escrita e ensino, quer a um nível museológico. O sucesso da exposição, ao qual não foi estranho um certo efeito surpresa, foi evidente entre o público de Los Angeles primeiro, e, depois, entre o público das outras cidades norte-americanas onde a mostra itinerante marcou presença.

Incorporando as premissas do valor artístico definidas pela história da arte, ou seja as noções de «qualidade», «originalidade» ou «estilo», a exposição e o texto do catálogo que a acompanhou integravam a obra das mulheres artistas no cânone artístico que, até então, fora somente um cânone masculino. Este cânone tradicional, instituído sobretudo nas universidades, mas também disponível a um público muito mais alargado, através de exposições temporárias e museus, de histórias da arte em forma de *coffee-table books* ou monografias de artistas a preços acessíveis, moldara a formação de grande parte do público de *Women Artists*. Assim, mesmo para a maioria dos visitantes mais cultos, o habitual reconhecimento do nome ou do estilo das obras observadas num museu era difícil de praticar. As rotinas do reconhecimento fácil eram postas em causa pelo desconhecimento dos nomes das artistas expostas. Ou seja, a uma identificação de estilos e épocas artísticas não correspondia a do nome das autoras. Tal como Virginia Woolf que, ao confrontar-se com as dificuldades de ser uma mulher escritora, ou uma escritora mulher sem um passado, tentara criar uma genealogia de mulheres escritoras, a exposição veio propor uma genealogia de mulhe-res artistas[2]. De facto, a redescoberta de um passado de criatividade artística feminino foi particularmente premente no contexto californiano dos anos 70, em que a prática artística das mulheres, pela primeira vez, se desenvolveu especificamente numa vertente feminista.

Os anos Setenta: Como reescrever a História da Arte

Se a exposição *Women Artists 1550-1950* pode ser vista como um acto fundador, ela também deve ser analisada no contexto específico da Califórnia da década de 1970, onde muitas outras iniciativas questionaram a história da arte e a prática artística. É neste decénio que começam a ser publicados inúmeros livros sobre mulheres artistas do passado, que a «página em branco» começa a ser preenchida por várias propostas de genealogias artísticas no feminino[3].

2. Virginia WOOLF, *A Room of One's Own* (New York: A Harbinger Book/Harcourt, Brace & World, 1957; 1.ª ed., 1928), p. 25. [Versão portuguesa: *Um quarto que seja seu*, pref. de Maria Isabel BARRENO, trad. de Maria Emília Ferros Moura (Lisboa: Vega, 1978)].

3. Germaine GREER, *The Obstacle Race. The fortunes of women painters and their work* (Londres: Picador, 1981; 1.ª ed., 1979); Elsa Honig FINE, *Women and Art: a history of women painters and sculptors from the Renaissance to the 20th century* (Montclair, N. J.: Allanheld & Schram, 1978); Donna G. BACHMANN e Sherry PILAND, *Women Artists: an historical, contemporary, and feminist bibliography* (Metuchen, N. J.: Scarecrow Press, 1978); Karen PETERSEN e J. J. WILSON, *Women Artists. Recognition and Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century* (Londres: The Women's Press, 1976); Hugo MUNSTERBERG, *A History of Women Artists* (Nova Iorque: C. N.

É, também, no início da década que alguns programas de ensino artístico começam especificamente a incentivar os usos de um pensamento feminista na criação artística[4]. Muitas artistas começaram a trabalhar especificamente sobre as suas congéneres do passado, criando uma genealogia cultural das ausências, como ilustra o «The Dinner Party» de Judy Chicago. Numa complexa e intrincada teia de referências a mulheres ilustres e ao feminino, em geral, a instalação de 1974-1979 tornar-se-ia um ícone do trabalho de vanguarda levado a cabo pelas artistas feministas suas contemporâneas[5]. Afastando-se radicalmente do modernismo que influenciara todo o século XX, «The Dinner Party» exemplifica os caminhos da arte pós-moderna, que marcará a nossa contemporaneidade. No entanto, e apesar da obra de Chicago se ter tornado talvez no exemplo mais citado da denominada arte feminista dos anos 70, pelo seu valor simbólico e também pelo papel desempenhado pela própria artista na construção teórica do feminismo, convém não ignorar a quantidade de trabalho inovador produzido por outras artistas.

Pela mesma altura surgiram na Califórnia dois programas distintos de ensino artístico dedicados à reflexão e prática de uma «arte feminista». Tanto no *Fresno State College* como no *California Institute of the Arts* estes projectos inovadores visavam introduzir a perspectiva das mulheres na arte e incentivar uma prática artística que fosse o resultado de uma reflexão sobre a experiência de ser mulher. Os métodos utilizados, assim como os resultados obtidos romperam com o formalismo do modernismo, ao mesmo tempo que anunciaram os caminhos da arte contemporânea. Contrariando o individualismo que o modernismo favorecera, os programas californianos promoveram quer o diálogo de grupo, onde se discutiam abertamente as experiências individuais de se ser mulher, quer a realização de trabalhos colectivos. De igual modo, e longe dos privilégios que o modernismo atribuíra à pintura e à escultura, estas comunidades artísticas recorreram a uma multiplicidade de meios como forma de expressão – nstalações, *performances*, peças de teatro, colagens, video, uso de técnicas tradicionalmente femininas como o bordado, etc. Pela primeira vez, de uma forma consciente e sistemática, a própria arte foi usada pelas mulheres

---

Potter, 1975); Eleanor TUFTS, *Our Hidden Heritage. Five Centuries of Women Artists* (Nova Iorque, Londres: Paddington Press, 1974); *Women. A historical survey of works by women artists presented by the North Carolina Museum of Art and the Salem Fine Arts Center as part of the 200th anniversary celebration of Salem College and Academy*, Winston Salem, North Carolina (Raleigh, N.C.: 1972).

4. Peggy PHELAN e Helena RECKITT, *Art and Feminism* (Londres: Phaidon Press, 2001); Lucy R. LIPPARD, *The Pink Glass Swan. Selected Feminist Essays* (Nova Iorque: The New Press, 1995); Norma BROUDE e Mary D. GARRARD, eds., *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact* (Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1994; Rozsika PARKER e Griselda POLLOCK, eds., *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-1985* (Londres: Pandora, 1987).

5. Viki D. THOMPSON, *Judy Chicago. Trials and Tributes*, introd. de Lucy R. Lippard (Tallahassee, FL: Florida State University Museum of Fine Arts, School of Visual Arts & Dance, c. 1999). Catálogo de Exposição.

artistas como testemunho de ideias feministas. No século XIX, por exemplo, as mulheres artistas empreendiam acções para eliminar as discriminações de que eram alvo e modificar a qualificação das suas carreiras, mas não usavam a arte em si para o fazer, como acontecerá mais tarde. Apesar de um certo simplismo nas projecções de género que algumas destas obras deixavam transparecer, devidas certamente ao seu carácter de novidade, a denominada arte feminista dos anos 70 foi extremamente original e inovadora, adjectivos que a história da arte tanto valoriza, mas que neste caso preferiu ignorar. Assim, hoje, o contributo destas iniciativas para a prática artística que se lhe seguiu continua a ser analisado por uma «história da arte feminista» sem fazer parte integrante dos programas de ensino universitário da história da arte ou dos livros onde se constrói o cânone do século XX.

Em 1971 é publicado o artigo seminal de Linda Nochlin, «Why have there been no great women artists?», o primeiro sobre um tema que marcará o longo e profíquo percurso académico da historiadora da arte norte-americana [6]. Consciente de viver num período de grande actividade e discussão feminista, Nochlin propôs que esta perspectiva fosse também usada para repensar as «bases intelectuais e ideológicas das várias disciplinas intelectuais ou académicas.» [7] Este apelo à auto-reflexão e auto-consciência deve ser inserido no contexto histórico daquela década, onde muitas outras vozes levaram a um repensar das estruturas de pensamento e da própria linguagem das ciências humanas. O pensamento feminista contribuiu decisivamente para este processo de desconstrução disciplinar, quer de forma directa, inserindo a perspectiva das mulheres em todas as vertentes do pensamento, quer de forma indirecta, ao fornecer a outras disciplinas exemplos das perguntas possíveis. Em 1869, no seu brilhante ensaio *The Subjection of Women*, John Stuart Mill já chamara a atenção para a necessidade de questionar aquilo que é «natural» e, portanto, tende a ser inquestionável [8]. No seu entender, tal como tudo aquilo que é comum é considerado natural, a sujeição das mulheres, enquanto costume universal, também foi naturalizada. Qualquer alteração a esta norma, surge como pouco natural. Para o político e ensaísta, uma ordem social só seria possível quando se pusesse fim aos privilégios do domínio masculino, algo de que dificilmente os homens quereriam abdicar. Ao transportar as palavras de Stuart Mill para a História da arte, Nochlin deparou-se com a força da categoria de «génio masculino» na construção da disciplina, realizada segundo o ponto de vista do homem branco ocidental.

6. Linda NOCHLIN, «Why have there been no great women artists», in Diane APOSTOLOS-CAPPADONA e Lucinda EBERSOLE, eds., *Women, Creativity and the Arts. Critical and Autobiographical Perspectives* (Nova Iorque: Continuum, 1997), pp. 42-69 [publicado pela primeira vez em 1971 na revista *Art News*].

7. Linda NOCHLIN, «Why have there been no great women artists», p. 42.

8. Citado por Linda NOCHLIN, «Why have there been no great women artists», pp. 42, 43, 48: John Stuart MILL, *The Subjection of Women* (New York: D. Appleton and Company, 1869).

À pergunta «porque é que não existiram grandes mulheres artistas?», Nochlin começa por apresentar as respostas possíveis: uma possível reacção feminista seria a de contrariar a pergunta apresentando uma sucessão de casos de «grande mulheres artistas», ou seja, um exercício semelhante àquele realizado pelo historiador da arte, empenhado em defender o interesse e a centralidade do objecto escolhido, por muito secundário que possa parecer. Porém, como denuncia Linda Nochlin, este tipo de resposta não só não responde à pergunta, como reforça os seus pressupostos. Um outra resposta possível, que a historiadora da arte também critica, seria a de defender um estilo feminino que, sendo diferente, não deveria ser analisado segundo os mesmos critérios do masculino. Utilizando inúmeros exemplos de artistas, Nochlin contraria a ideia de um estilo feminino. Uma coisa é que em determinados momentos históricos e por diferentes razões, relacionadas com as limitações que lhes eram socialmente impostas, as mulheres se dedicassem mais a certos motivos na pintura ou a certos formatos ou géneros pictóricos. Outra coisa é a tentativa de encontrar algo de diferente, de «feminino», na produção artística das mulheres através dos séculos e em zonas geográficas distintas. Embora nos anos 70 esta ideia pudesse provir de vozes feministas, no século XIX a definição de uma arte feminina fora usada como modo de distinguir a arte «séria», profissional e, implicitamente, masculina, daquela produzida por mulheres e, portanto, feminina, «amadora» e secundária. Finalmente, Linda Nochlin conclui que, apesar de terem existido muitas artistas com um trabalho interessante, de facto, não existiram «great women artists». Nem poderiam existir. O que surpreende a historiadora da arte é que, mesmo assim, fosse possível encontrar no passado tantas mulheres brilhantes nas artes, como noutras áreas[9]. Um século antes, em 1881, já a artista e feminista Marie Bashkirtseff, chegara a uma conclusão semelhante: «Perguntam-nos com ironia indulgente quantas grandes mulheres artistas é que existiram. Ah, senhores, existiram algumas o que é surpreendente tendo em conta as enormes dificuldades com que se depararam.»[10]

Propondo uma análise das condições institucionais e sociais em que ocorre a criação artística, que renega a ideia persistente da história da arte de que o génio vem sempre «ao de cima» independentemente das dificuldades que o possam rodear, Nochlin analisa alguns dos obstáculos mais limitadores ao desenvolvimento criativo das mulheres. Em primeiro lugar, a falta de acesso ao estudo do nú humano. Este tema, que Nochlin aqui enuncia brevemente, está presente em muitos textos de história da arte feminista que também o identificam como sendo uma das mais persistentes marcas de discriminação imposta às mulheres artistas. É necessário ter em conta que, no século XVI, como no XIX, os géneros artísticos mais prestigiados pressupunham um domínio

9. Linda Nochlin, «Why have there been no great women artists», pp. 46, 57.

10. Marie Baskirtseff [com o pseudónimo de Pauline Orell], «Les femmes artistes», *La Citoyenne*, n.º 4 (6 de Março 1881), pp. 3-4. Citado por Tamar Garb, *Sisters of the Brush. Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris* (New Haven e Londres: Yale University Press, 1994), p. 85.

do corpo humano, que dependia de uma aprendizagem directa do mesmo. Só no século XIX, é que os diferentes tipos de obstáculos e discriminações relativos às mulheres artistas começaram a ocupar a esfera de um debate público, manifestado em livros e periódicos, em textos individuais ou colectivos. Assim, foi nesta altura que a questão do nú se tornou central a este mesmo debate, sendo usada quer por aqueles que invocavam razões morais para a não presença de mulheres nas escolas ou *ateliers*, quer por aqueles que consideravam que o desenvolvimento artístico das mulheres, assim como a sua profissionalização estavam dependentes do acesso ao estudo do nú. Foram várias as Escolas de Belas Artes que citaram a questão do nú como razão para não aceitar as mulheres entre os seus alunos [11]. Enquanto outras escolas privadas, como aconteceu em Paris com a *Académie Julian*, fizeram do modelo desnudo para mulheres artistas precisamente a sua mais valia.

Outro dos obstáculos identificados por Nochlin, presente noutras abordagens feministas sobretudo em relação ao século XIX, é o da identificação da mulher pintora com a pintora amadora, que tem no desenho ou na pintura uma das marcas da sua distinção social. Além de apontar os entraves à criatividade feminina, a historiadora da arte também chama a atenção para as condições favoráveis ao desenvolvimento da vocação artística das mulheres. A análise do papel da educação artística no desenvolvimento do talento e a identificação dos múltiplos factores que determinam que algo seja considerado arte e alguém seja considerado artista vêm desmentir a ideia de que o talento vem sempre ao de cima independentemente das condições que o possam favorecer. Se uma enorme percentagem de homens artistas provêm de uma família ou de um meio artístico, em relação às mulheres artistas isto é quase uma regra. De facto, não é por acaso que, desde o século XIII e até recentemente, a tipologia de artista-filha-de-pai-artista, ou então filha de pai especialmente atento à sua educação assumiu um padrão tão persistente [12].

Como também não é por acaso, argumenta a historiadora, que existam tão poucas artistas, mulheres ou homens, entre a aristocracia, ao longo dos séculos,

11. Alguns aspectos deste debate, como aqueles que discutem a relação das mulheres com o corpo humano, podem ser comparados com o ensino da medicina no século XIX: mesmo quando as mulheres passam a ser aceites nas escolas de medicina inglesa, a especialização em ginecologia continua a ser-lhes vetada. Do mesmo modo, enquanto os homens artistas tinham acesso ao nú masculino e feminino, às suas congéneres femininas não era possível sequer aceder à visão de um corpo do mesmo sexo.

12. Rosa Bonheur, a artista francesa que alcançou uma enorme notoriedade na Europa do século XIX, constitui um caso curioso de filha de um artista ligado à comunidade de Saint-Simon, que tinha ideias especialmente progressistas em relação às mulheres: «O meu pai, (...) repetiu-me muitas vezes que a missão da mulher era a de elevar a raça humana, que ela era a Messias dos séculos futuros. Devo às suas doutrinas a ambição nobre e grandiosa que atribuo ao sexo que orgulhosamente afirmo como sendo o meu, e cuja independência defenderei até morrer (...)» in Anna KLUMPKE, *Rosa Bonheur: Sa Vie, son ouvre* (Paris: Flammarion, 1908), p. 311. Citado por Linda NOCHLIN, «Why have there been no great women artists?», p. 64.

embora tenham sido tantos os aristocratas a desempenhar papéis fundamentais no encorajamento e concretização da prática artística. Todas estas questões resultam de uma mudança do ponto de partida onde habitualmente se situava a história da arte – das interrogações ao objecto artístico, às interrogações acerca das condições de produção do próprio objecto. Claro que as implicações desta leitura materialista, cedo extravasaram os contornos ideológicos que a definiram inicialmente, para se repercutirem noutras perguntas que a história da arte assumiu como centrais nas décadas seguintes. Pensamos, por exemplo, na perspectiva dos *Museum Studies* que vieram enriquecer a disciplina ao colocar outros problemas ao objecto artístico: quem é que observa o objecto e como é que ele é observado; de que forma é que os contextos de exposição de determinado objecto artístico determinam o seu significado; de que modo é que os museus e outros espaços de exposição utilizam diferentes objectos nas construções ideológicas que «naturalizam»? Estas, e muitas outras questões, beneficiaram do clima de interrogação a que a disciplina foi sujeita, e onde os problemas levantados por uma perspectiva feminista foram fundamentais.

De facto, uma área de estudos indissociável da história da arte que poderia ser comparada com os estudos feministas é precisamente a de *Museum Studies*. Se uma perspectiva feminista veio confrontar a história da arte consigo própria, o mesmo pode ser dito em relação aos *Museum Studies* que a partir das suas questões teóricas vieram obrigar o museu a pensar as suas premissas ideológicas e a construção das suas classificações. Enquanto, no passado, a maior parte dos museus de arte apresentavam um cânone artístico como sendo «o cânone», cada vez mais os museus assumem a subjectividade das escolhas daquilo que expõem, optando até por renovar periodicamente as salas disponíveis ao público ou preferindo uma divisão temática a uma cronológica, como forma de demonstrar esta premissa. O mesmo se pode dizer em relação aos museus de antropologia, por exemplo. Quase sempre produto de uma conjuntura colonial que favorecia a acumulação e o estudo da cultura material das zonas colonizadas bem como a sua divulgação perante um público cúmplice dos múltiplos processos de apropriação dos «outros», os museus de antropologia, que chegaram até hoje, dificilmente poderão ignorar os problemas que um discurso pós-colonial veio colocar. Obrigados a este confronto, têm optado por, além de «olharem» para os objectos das suas colecções, analisarem criticamente a sua própria história, pensarem sobre si próprios e fazerem com que o visitante participe deste processo. Por exemplo, explicando ao público o contexto em que as colecções foram formadas e os usos que lhes foram dados, revelando os critérios classificatórios que presidiram à formação dos seus espólios e a sua relação com teorias científicas da época, ou relacionando os objectos em si com outras formas de estudo antropológico, como os relatos de viagem ou a fotografia, habitualmente ausentes das «legendas» museológicas. Assim, o desenvolvimento de uma perspectiva feminista, no interior da história da arte a partir da década de 1970, deve ser visto no contexto mais alargado de crítica aos saberes estabelecidos que obrigaram a um repensar irreversível das próprias disciplinas

de ciências sociais e humanas e que implicaram a sua transformação nas últimas décadas.

As questões que se começavam a colocar a um grupo ainda restrito de historiadoras da arte no contexto norte americano e britânico dos anos 1970 (Linda Nochlin, Griselda Pollock ou Rozsika Parker) devem ser vistas como um reflexo do contexto mais alargado de profundas mutações sociais e políticas onde o feminismo passou a ocupar um lugar central. Mas se estas mutações também se deram em muitos outros países, não quer dizer que as suas implicações se tenham sentido no interior do discurso académico. O caso português é bem exemplo disso – o pensamento feminista e as transformações da condição feminina a um nível jurídico, social ou político que tiveram lugar na década de 70, pouco se fizeram sentir no ensino e na escrita académica, assim como na crítica de arte [13]. Para além de casos muito pontuais, as ciências sociais e humanas, com particular destaque para a História e para a História da Arte permaneceram muito pouco permeáveis às implicações teóricas do feminismo, assim como a muitas outras questões que nas últimas décadas se têm tornado centrais ao próprio pensar sobre a história e sobre a sociedade. Muito mais do que uma recusa de qualquer tipo de teoria ou perspectiva feminista, poderíamos afirmar que o que imperou e continua a imperar na academia portuguesa é simplesmente uma «feliz» ignorância da mesma. Uma recusa, uma crítica ou uma negação implicam necessariamente um conhecimento sobre aquilo que se pretende recusar, criticar ou negar. Ora, não é este o caso. A ignorância dos professores universitários portugueses, quer em relação a tudo aquilo que se tem escrito sobre o assunto de um ponto de vista teórico nas áreas mais díspares, quer ao próprio feminismo enquanto pensamento presente desde há tantos séculos, ou ainda quanto aos movimentos sociais e políticos feministas dos

13. Uma excepção é a curiosa mostra e colóquio organizado no princípio de 1977 na Sociedade Nacional de Belas Artes. Com a colaboração de várias pessoas, mas organizada por Emília Nadal, Sílvia Chicó e Clara Menéres, esta iniciativa centrou-se nas artes plásticas, e promoveu muitas outras manifestações culturais protagonizadas por mulheres. O principal evento consistiu numa exposição temporária de artistas portuguesas contemporâneas na Sociedade Nacional de Belas Artes, ao mesmo tempo que o Museu de Arte Contemporânea organizava uma exposição de artistas portuguesas desaparecidas. Estas iniciativas também constituíram a resposta portuguesa às duas exposições itinerantes de mulheres artistas americanas contemporâneas que se encontravam de passagem por Lisboa. Na introdução do pequeno catálogo, cuja simplicidade reflecte a marginalidade, também económica, em que este tipo de iniciativas tinha lugar, Silvia Chicó começa por afirmar que estas iniciativas não pretendiam assumir «um carácter feminista», mas, corrige logo, «não podiam deixar de o ser». Até porque, explica, a polémica e críticas geradas obrigaram-nas a reafirmar a sua posição. O evento nacional, onde dois dos temas debatidos se centraram na discriminação e especificidade da criação artística feminina, denota uma consciência daquilo que se estava a passar noutros lugares, nomeadamente em Los Angeles. Beth Coffelt, uma das convidadas para uma conferência, relata em primeira mão as mudanças que estavam a decorrer nos Estados Unidos, relativamente às mulheres e às artes. *Artistas Portuguesas*. Janeiro/Fevereiro 1977 (Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes). A única biblioteca onde encontrei este catálogo foi na Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres.

séculos XIX e XX, converteu-se num círculo vicioso de difícil interrupção. Como tantas vezes acontece, à ignorância sucede, por vezes, o simples desprezo – o desprezo de quem não conhece e tem medo de conhecer. Assim, os estudos feministas em Portugal, apesar de em crescente desenvolvimento, continuam remetidos para pequenos grupos que trabalham a um nível de mestrado ou de doutoramento, mais ou menos marginais, sem repercussões a um nível de alunos de licenciatura. Enquanto aos alunos de ensino secundário e universitário não lhes for dada uma formação mínima em relação aos estudos de género e à centralidade de uma perspectiva feminista, dificilmente esta poderá extravasar os estudos pontuais de alunas de pós-graduação com interesses alternativos.

Uma perspectiva feminista da história da arte durante esta fase inicial tinha que se debater com a ausência de textos e de obras sobre a qual edificar o seu trabalho. Para lá da análise do objecto de estudo havia, simplesmente, que o encontrar. Para lá da invisibilidade, do silêncio, da página em branco, havia que identificar a obra das artistas e os discursos sobre as mesmas – havia que encontrar a arte para fazer a história. A primeira constatação, e as organizadoras da exposição de 1976 em Los Angeles referem-na no seu prefácio, é a dos múltiplos processos através dos quais os sinais destas mulheres artistas do passado foram sendo submergidos pela própria história que as desprezou [14]. Ou melhor, precisamente o facto de não serem consideradas historicamente levou a que, geralmente, a obra produzida por mulheres fosse menos preservada, menos restaurada, menos catalogada, menos descrita, menos exposta em lugares públicos, menos vendida por casas de leilões ou por particulares (ou quando vendida, com um preço tendencialmente menor) ou menos comprada por coleccionadores, pelo Estado ou por museus. Esta desclassificação da produção artística feminina podia estar presente logo a partir do momento da sua produção ou era, como veremos em numerosos exemplos, uma atitude posterior não menos eficaz. Existem vários casos de mulheres artistas do século XVI ao XIX que, em vida, tiveram tudo aquilo que se considera essencial para a consolidação de uma carreira artística – críticas positivas, comissões nacionais e internacionais, valores de venda de quadros muito elevados, medalhas ou prémios oficiais, reconhecimento entre os pares. Porém, mais tarde, a história encarregou-se de as silenciar.

Claro que poderemos sempre afirmar que as construções da história ou da história da arte implicam sempre a escolha de alguns e o esquecimento de outros, escolhas estas que estão sujeitas a critérios subjectivos e vão sendo revistas pelo contínuo fazer da própria história. A questão fundamental não é a das exclusões que podem afectar tanto homens como mulheres, mas sim o facto de o género ser determinante neste processo. Enquanto os homens e mulheres artistas podem não fazer parte do cânone da história da arte por razões de outra

14. Ann Sutherland HARRIS e Linda NOCHLIN, «Preface», in HARRIS e NOCHLIN, eds., *Women Artists: 1550-1950*, p. 11.

ordem, *só* a apreciação do trabalho das mulheres artistas é que está condicionado pelo facto de serem mulheres. Ou seja, um homem pode ser esquecido por muitos motivos mas nunca por ser «homem». Enquanto a ausência da mulher artista na historiografia do século XIX e também do século XX é generalizada, o que demonstra que a componente «mulher» foi um factor de exclusão definitivo.

Assim, poderíamos definir as formas de exclusão da prática artística feminina em duas vertentes principais: em primeiro lugar, as condicionantes sócio-culturais que afectaram especificamente cada mulher artista. Independentemente dos diferentes espaços geográficos e dos períodos cronológicos em que estas viveram, a identidade de artista estava sempre condicionada pela identidade de se ser mulher. E se alguns contextos geográficos ou domésticos eram mais favoráveis ao seu desenvolvimento do que outros, ter nascido mulher foi sempre um entrave ao ser artista: da falta de acesso ao ensino artístico ou às possibilidades de viajar, das condicionantes sociais à profissionalização feminina, sem esquecer o peso das responsabilidades familiares. Em segundo lugar, e para lá das múltiplas exclusões sócio-culturais contemporâneas a cada artista, encontram-se as posteriores exclusões da própria construção histórica, sobretudo durante os séculos XIX e XX. De facto, é no século XIX que se consolida a história da arte enquanto área do saber que se debruça sobre manifestações artísticas do passado, definindo aquilo que se considera digno de ser estudado. A esta 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 tornarão intrínsecos à própria disciplina: a genialidade, a originalidade, a qualidade, a sucessão cronológica de estilos e movimentos, as hierarquias de formatos e materiais ou as geografias artísticas. A estes instrumentos de análise poderíamos acrescentar aquele que está presente em todos estes conceitos – tão presente que nem precisa de ser nomeado – o da masculinidade da criação artística. As mulheres artistas constituem a excepção à norma. Encontram-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 de estudo científico e visibilidade, especialmente destinado a mulheres artistas, já que nas paredes das salas abertas ao público os critérios de «qualidade» artística reservaram-nas ao cânone artístico, isto é, masculino; por outro lado, as «reservas» da própria disciplina da história da arte relativamente ao «não assunto» das mulheres e da arte. Naturalmente, as múltiplas formas de reservas estão dependentes umas das outras, num círculo vicioso de invisibilidade que só um olhar especialmente crítico e vigilante pode interromper.

Sujeitas a este duplo processo de exclusão – o da história vivida e o da história construída, o das suas histórias no presente, e o das histórias em que são já passado – as mulheres artistas tornaram-se num objecto arqueológico que só recentemente começou a ser escavado pela historiografia da arte feminista. Quando estas «escavações arqueológicas» começaram a dar os seus frutos veio colocar-se um novo problema que, aliás, continua a estar presente e que se

poderia formular do seguinte modo: devem 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, com o seu estilo artístico ou com os seus temas, e sujeitas ao crivo da qualidade artística que a história da arte definiu como inquestionável? Ou será necessário assumir que uma reescrita da história da arte numa perspectiva feminista nunca poderá ser realizada e que mais importante do que inserir o elemento feminino no cânone masculino é questionar a pertinência desse mesmo cânone como instrumento de análise histórico-artística? Por outro lado, não será tarde demais para anular o peso de uma tradição historiográfica que, por muito que se pretenda desmontar, beneficia precisamente da força da tradição? Como já foi referido, 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.

Uma das respostas da história da arte feminista a este dilema, sugerida nos múltiplos escritos da historiadora da arte britânica Griselda Pollock, consistiu em reescrever as perguntas que a história da arte faz ao seu objecto de estudo [15]. Além de descobrir e revelar mulheres artistas do passado, havia que questionar as próprias categorias de pensamento sobre as quais assentava a disciplina. A definição de categorias como a qualidade, originalidade ou sucessão cronológica de génios deveria ser posta em causa. Se a história da arte soube construir uma contradição entre ser mulher e ser artista, a partir de que instrumentos teóricos é que a força desta verdade dicotómica poderia ser desafiada? Em primeiro lugar, Pollock questionou o pressuposto da disciplina que estabelece uma firme divisão entre passado e presente, e que afirma que apenas a passagem do tempo permite saber quem ficou na história – «o artista verdadeiro é unicamente o homem morto» [16]. Este pressuposto omitia o facto da escrita sobre o passado ter sempre lugar no presente, ou seja, a prática histórica é sempre inseparável das configurações ideológicas do tempo e do espaço em que é levada a cabo. Assim, as discriminações em relação à criatividade das mulheres têm lugar no passado, mas também no presente que constrói esse passado. Cabe, também, a uma abordagem feminista questionar a continuidade estática

15. Griselda POLLOCK, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (Londres e Nova Iorque: Routledge, 1999); ed., *Generations and Geographies in the Visual Arts. Feminist Readings* (Londres e Nova Iorque: Routledge, 1996); *Vision and Difference. Femininity, Feminism, and the Histories of Art* (Londres: Routledge, 1988). Tanto quanto sei, o único texto de Griselda Pollock publicado em português encontra-se no compêndio de textos feministas editado por Ana Gabriela MACEDO: «A política da teoria: gerações e geografias na teoria feminista e na história das histórias da arte», in *Género, Identidade e Desejo. Antologia crítica do feminismo contemporâneo* (Lisboa: Edições Cotovia, 2002), pp. 191-220.

16. Griselda POLLOCK, «A política da teoria: gerações e geografias na teoria feminista e na história das histórias da arte», in MACEDO, ed., *Género, Identidade e Desejo*, p. 212.

da história da arte, de movimento em movimento, de escola em escola, de estilo em estilo; detectar roturas e descontinuidades, nomes e obras eliminados por verdades tão historicamente enraizadas. A estas posturas críticas, que permitiram olhar para a história da arte como uma prática discursiva associada a espaços específicos, de museus a editoras ou departamentos universitários, não foi alheia a obra de Foucault e de outros teóricos, aparentemente alheios à disciplina de história da arte. No entender de Griselda Pollock, o feminismo constituiu-se numa forma de resistência às estabilidades e estagnações académicas. No seu entender, é «um conjunto de posições, não uma essência; uma prática crítica, não uma doutrina; uma resposta e uma intervenção dinâmicas e autocríticas, não uma plataforma única» [17].

Ao colocar algumas questões à própria história da arte, e não apenas à arte enquanto objecto de estudo, as perspectivas feministas, independentemente das suas diferentes abordagens, vieram contribuir para as interrogações mais generalizadas com que o pós-modernismo confrontou as categorias do saber. Mais concretamente, o feminismo alterou decisivamente uma das premissas da própria disciplina – uma história da arte que decide o que é que tem qualidade deu lugar a uma história da arte que analisa os processos que atribuem qualidade. De uma história da arte monolítica que se apresenta de forma inquestionável passou-se para uma história da arte que responde aos desafios das muitas interrogações que suscitam as ausências das mulheres. Claro que as respostas, mesmo no interior de um pensamento feminista, foram múltiplas e, por vezes, até contraditórias. De facto, se todas estas abordagens têm implícita uma crítica à forma como a disciplina tende a anular ou a representar as mulheres, os caminhos escolhidos para resolver o problema são distintos. A maioria, no entanto, concorda que não chega acrescentar nomes de mulheres aos discursos já existentes, não chega descobrir artistas, se não se fizerem outras perguntas à história da arte.

Um outro Renascimento: mulheres artistas (sécs. XVI-XVIII)

Referimos já como, desde os anos 1970, uma das formas assumidas pela abordagem feminista da história da arte foi precisamente a de analisar casos específicos de mulheres artistas, quase sempre desconhecidas. Esta abordagem tende a seguir três dos modelos mais comuns de análise da história da arte: os textos monográficos, onde se aprofunda o caso de uma única artista [18]; os livros

17. Griselda POLLOCK, «A política da teoria: gerações e geografias na teoria feminista e na história das histórias da arte», in *Género, Identidade e Desejo*, p. 196.

18. Exemplos de uma abordagem monográfica poderiam ser: Sarah BRADFORD, *Lavinia Fontana: A Painter and her Patrons in Sixteenth-Century Bologna* (New Haven: Yale University Press, 2003). R. Ward BISSEL, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonné* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1999); M. D. SHERIF, *The Excep-*

ou capítulos de livros sobre a presença das mulheres num movimento artístico ou num período e espaço geográfico específico [19]; e as histórias da arte gerais, talvez as mais comuns na década de 70 como vimos, em que as mulheres artistas ocidentais são recolocadas no texto-matriz da história da arte, com a sua perspectiva cronológica de movimentos e estilos [20]. Hoje, e cada vez mais, assistimos a uma multiplicação de pontos de vista que dificilmente se encaixam nas três vertentes referidas e que reflectem uma tendência geral da história da arte, também visível noutras áreas [21].

---

tional Woman: Elizabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art (Chicago: University of Chicago Press, 1996); Gillian PERRY, *Paula Modersohn-Becker* (Londres: Women's Press, 1986).

19. Exemplos de estudos onde se analisam as mulheres artistas de determinado grupo, movimento artístico ou período: Fredrika H. JACOBS, *Defining the Renaissance Virtuosa. Women Artists and the Language of Art History and Criticism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997); Deborah CHERRY, *Painting Women. Victorian Women Artists* (Londres e Nova Iorque: Routledge, 1995); Tamar GARB, *Sisters of the Brush. Women's Artistic Culture in Late Nineteenth Century Paris* (New Haven e Londres: Yale University Press, 1994); Shulamith BEHR, *Women Expressionists* (Oxford: Phaidon, 1988); Whitney CHADWICK, *Women Artists and the Surrealist Movement* (Londres: Thames and Hudson, 1985).

20. Para além das histórias da arte gerais no feminino publicadas ainda nos anos 70, que referimos anteriormente, talvez o livro mais exemplificativo desta abordagem seja o de Whitney CHADWICK, *Women, Art and Society* (Londres: Thames and Hudson, 1994). Por fazer parte da colecção de livros de arte de divulgação da editora *Thames and Hudson*, uma das mais traduzidas e vendidas em todo o mundo, este livro tem a grande vantagem de chegar a um público muito mais alargado do que o dos outros estudos que se têm publicado sobre mulheres e arte. Apesar de ter sido alvo de algumas críticas precisamente por apresentar um canône artístico feminino, sem questionar suficientemente o uso de um modelo que fez da exclusão feminina um dos seus princípios, o texto de Chadwick tem o mérito de colocar a questão das mulheres e a arte como um dos «temas» da história da arte (mesmo que esta categoria de leitura, ao lado do «pós-impressionismo» ou da «arte abstracta» que também fazem parte da mesma colecção, esteja longe de os equivaler nos cursos universitários ou na escolha temática de exposições temporárias).

21. É esta uma abordagem que se distancia da análise de uma só artista ou artistas, para se centrar, por exemplo, na forma como as mulheres são representadas na arte; na forma como são observadoras e leitoras de imagens; no modo como as mulheres artistas se relacionam com as instituições, de museus a escolas de arte como a Académie Julian; ou nas construções de género de um museu como o MoMa, principal vitrina de um modernismo no masculino, onde as mulheres (nuas) são um dos temas preferidos, como acontece no artigo de Carol DUNCAN, «The MoMA's Hot Mama's» in *Aesthetics and Power* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993). Outros exemplos: Linda NOCHLIN, *Representing Women* (Londres: Thames and Hudson, 1999); Gill PERRY, ed., *Gender and Art* (Londres; New Haven: Yale University Press; Open University, 1999); Gen DOY, *Women & Visual Culture in 19th century 1800-1852* (Londres e Nova Iorque, 1998). Mira SHOR, *Wet. On Painting, Feminism, and Art Culture* (Durham e Londres: Duke University Press, 1997); Rosemary BETTERTON, *An Intimate Distance. Women, artists and the body* (Londres e Nova Iorque: Routledge, 1996); Katy DEEPWELL, ed., *New Feminist Art Criticism. Critical Strategies* (Manchester e Nova Iorque: Manchester University Press, 1995); Germaine GREER, «À tout prix devenir quelqu'un: the women of the Académie Julian», Peter COLLIER e Robert LETHBRIDGE, eds., *Artistic Relations, Literature and the Visual Arts in Nineteenth Century France*, New Haven e Londres: Yale University Press, 1994; Lynda NEAD, *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality* (Londres e Nova Iorque: Routledge, 1992); Rozsika PARKER e Griselda POLLOCK, *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology* (Londres: Routledge, 1981); *Overcoming all Obstacles. The Women of the Académie Julian* (Nova Iorque: Dahesh Museum, Catálogo da Exposição [Nova Iorque, Daessh Museum 18 de Janeiro-13 de Maio 2000]).

Sem querer, de forma alguma, inventariar aqui as muitas mulheres artistas que trabalharam na Europa durante os séculos XVI e XVII, referiremos apenas os principais temas e argumentos da historiografia que se tem dedicado às mulheres artistas deste período, usando alguns exemplos específicos. Além das diferentes abordagens que têm tido lugar nas últimas décadas, também interessa analisar a forma como as artistas surgiram nos escritos sobre arte publicados em Itália, sobretudo no século XVII. Com uma tradição histórico-biográfica que não tem paralelo noutras regiões, a Itália conheceu a publicação de muitas «vidas de artistas» segundo o modelo consolidado por Vasari logo em 1550 [22]. Assim, não é por acaso que hoje sabemos muito mais sobre mulheres artistas italianas do que sobre as suas congéneres do norte da Europa, onde a inexistência de uma tradição equivalente dificulta um trabalho de pesquisa, já de si embargado pelos outros múltiplos factores que, como referimos, faziam com que a produção artística assinada por mulheres fosse menos preservada. Esta tradição textual italiana é indissociável de um contexto especialmente favorável ao desenvolvimento artístico, onde poderíamos destacar o mecenato e a constituição de colecções [23].

Na formação de uma genealogia artística feminina pré-moderna destacam-se uma série de nomes, entre os quais o de Artemisia Gentileschi (1593-1652). Ela é, talvez, aquela sobre a qual mais se tem escrito e mais exposições individuais se têm realizado e embora continue a não fazer parte dos cânones ensinados na maioria das universidades, talvez seja a mais conhecida das mulheres artistas anteriores ao século XIX. Isto poderá dever-se a três razões principais: em primeiro lugar o facto de existir uma quantidade substancial de obra e texto, nomeadamente em grande colecções italianas, apesar de alguns dos quadros não estarem assinados e a autoria da sua obra continuar em revisão. Em segundo lugar, a sua história de vida, marcada por uma violação e o subsequente conflito em tribunal, atraiu sobre ela uma curiosidade algo sórdida e tornou-se indissociável da construção da sua personalidade artística. Em terceiro lugar, e relacionado com o anterior, os temas escolhidos, privilegiando mulheres fortes e temas onde personagens masculinos se convertem nas vítimas dos seus actos de violência contra as mulheres, favoreceram uma leitura feminista da sua obra e até a identificação da pintora como feminista.

Em 1989, uma historiadora da arte norte-americana publica o *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, onde a dimensão de género constitui o principal critério de análise da obra, e a artista

22. Giorgio VASARI, *Le Vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*. Nell' edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, vol. I (& II). Edição de Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Introdução de Giovanni Previtali (Torino: Einaudi, 1991). Ver também: Frederika Herman JACOBS, *Defining the Renaissance Virtuosa: women artists and the language of art history and criticism* (Cambridge; Nova Iorque: Cambridge University Press, 1997).

23. Ann Sutherland HARRIS, «The Status and Education of Women in Renaissance Italy». in HARRIS e NOCHLIN, eds., *Women Artists 1550-1950*, p. 24.

italiana do século XVII é considerada como sendo portadora de uma voz proto-feminista [24]. Anos mais tarde, a mesma autora publica outro livro, desta vez sobre alguns exemplos específicos de quadros de Gentileschi, e aproveita a introdução para responder às críticas que a sua obra anterior havia provocado, nomeadamente por parte de outras historiadoras de arte feministas como foi o caso de Griselda Pollock [25]. Garrard foi acusada pela historiadora da arte britânica de ler a arte como uma mera expressão autobiográfica ao mesmo tempo que essencializava a criatividade artística de Artemisia, fazendo-a representar a perspectiva da «mulher». O seu livro era também acusado de heroicizar o objecto do seu estudo, de uma forma que reproduzia as tradicionais abordagens historiográficas que consagravam a genialidade de determinado homem artista.

Independentemente da legitimidade das acusações de que a sua primeira obra sobre Artemisia foi alvo, a discussão entre ambas as posições serve de exemplo ao debate mais alargado entre diferentes formas de usar o feminismo na história da arte – entre uma abordagem feminista mais ligada aos métodos de uma história da arte tradicional e a perspectiva pós-moderna que analisa a obra da arte como um produto cultural e não como o resultado do génio artístico, alertando para os perigos da substituição de um cânone masculino por um feminino sem questionar os seus próprios critérios de definição. Embora, por vezes, se tenda a dividir diferentes abordagens feministas por décadas diferentes (um feminismo dos anos 70 mais essencialista, seguido de um feminismo pós-moderno na década de 1980, por exemplo), talvez seja mais correcto termos em conta a coexistência de diferentes posições feministas desde a sua consolidação teórica nos anos dos anos 70 até hoje, como nos mostra o debate entre Garrard e Pollock a propósito de Artemisia.

Embora Artemisia Gentileschi já apareça em textos seus contemporâneos e em obras pontuais publicadas no século XIX, a sua historiografia publicada ao longo do século XX é reveladora das transformações da história da arte durante esse período. Em 1916, o conhecido historiador de arte italiano Roberto Longhi publica um livro sobre Orazio Gentileschi e Artemisia Gentileschi, pai e filha, onde a última ainda tem claramente um papel secundário, surgindo como um apêndice dependente da figura paterna, como acontecia tantas vezes com filhas de pais artistas [26]. Só em 1991 é que a Itália organiza a primeira grande expo-

24. Mary D. GARRARD, *Artemisia Gentileschi: The Female Hero in Italian Baroque Art* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1989).

25. Mary D. GARRARD, *Artemisia Gentileschi around 1622. The shaping and reshaping of an artistic identity* (Berkeley, L.A.; Londres: University of California Press, 2001).

26. Mais recentemente, Artemisia voltou a ser exposta ao lado de seu pai, mas num outro sentido: Keith CHRISTIANSEN e Judith W. MANN, *Orazio and Artemisia Gentileschi* (New Haven: Yale University Press, 2001). Catálogo de Exposição [Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, 11 de Fev.-12 de Maio, 2002; St. Louis, St. Louis Art Museum, 15 de Junho-15 de Set., 2002]. É curioso comparar este e outros casos de mulheres artistas que só são referidas a propósito dos seus pais artistas com o de Josefa de Óbidos que, pelo contrário, é mais conhecida do que o seu pai. Trataremos este caso mais adiante.

sição individual sobre a artista, já depois do livro de Garrard ter sido publicado nos Estados Unidos em 1989[27]. A perspectiva feminista da vida e da obra de Artemisia feita pela americana não está presente na abordagem da exposição e nos textos do catálogo florentino, onde domina uma linguagem formalista sobre as escolhas estéticas da artista e um esforço de identificação da sua obra.

Longe de darem destaque às suas muitas obras de conteúdo violento, onde personagens femininas dominadoras exercem a sua força sobre homens dos quais muitas vezes resta apenas uma cabeça degolada, os autores preferem sublinhar a Artemisia «feminina», que usa o seu auto-retrato em múltiplas figuras de mulheres voluptuosas e sensuais. Chamando a atenção para esta abordagem em que se esvazia a obra da artista das suas potencialidades feministas para, pelo contrário, a poder «feminizar», Garrard refere a imagem escolhida para a capa do catálogo, o poster da exposição e todo o material que a identificou: não uma das suas violentas, rudes, e até feias Judithes, Cleópatras ou Lucrécias, mas a mais bela das suas mulheres, a «Alegoria da Inclinação», num nú semi coberto de mulher que se pensa ser também um auto-retrato[28]. Ao dar mais destaque às mulheres de Artemisia que correspondem às tradicionais representações de beleza feminina, a exposição acaba por reificar uma correspondência entre mulher artista e mulher bela que está presente desde a Renascença e que, como veremos, se traduziu numa valorização dos auto-retratos de artistas mulheres como forma de dupla beleza.

Apesar destas tentativas em invalidar o conteúdo ameaçador dos seus temas, a artista já faz parte de uma galeria de referências feministas que vão

---

27. *Artemisia*, org. por Roberto Contini e Gianni Papi, texto de Luciano Berti (Roma: Leonardo de Luca Editori, 1991). Catálogo de Exposição [Casa Buonarroti, Florença, 18 de Julho-4 de Novembro 1991].

28. Curiosamente, quando em 1681, Filippo Baldinucci traça o perfil de Artemisia Gentileschi na sua obra de vários volumes sobre a vida de artistas, também dá um especial destaque à sua *Inclinazione*, fresco pintado no tecto da casa de Michelangelo Buonarruoti, em Florença. Esta representação de uma beleza feminina desnuda teria sido posteriormente coberta com um pano drapeado: «(...) dipinse questa virtuosa donna di bellissima maniera una figura quanto il naturale, dico una femmina di bellissimo, molto vivace e fiero aspetto (...)». O outro destaque dado por Baldinucci à obra de Artemisia é o de uma *Aurora*, «vaga femmina ignuda con chiome sparse, e braccia stese inalzate verso il cielo (...). La figura per la parte dinanzi è tutta graziosamente sbattimentata in modo, che non lascia però di far mostra della bella proporzione delle membra, e del vago colorito, restando solamente percossa dalla nascente mattutina luce dalla opposta parte; e veramente ell'è opera bella, e che fa conoscere fino a qual segno giungesse l'ingegno, e la mano d'una tal donna.»

Em relação aos temas que, hoje, associamos a Artemisia, como *A Judith e o Holofernes*, o autor dedica apenas umas curtas frases para passar logo a referir o talento de Artemisia para pintar «ogni sorte di frutti», in «Aurelio Lomi, pittore pisano, discepolo del Cigoli. Nato.... morto.... Orazio Gentileschi, fratello d'Aurelio e discepolo e Artemisia Gentileschi, figliuola e discepola», *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione*. Opera di Filippo Baldinucci fiorentino distinta in secoli e decennali con nuove annotazioni e supplementi per cura di F. Ranalli, vol. III (de 7 vols.) (Firenze: Per V. Batelli e Compagni, 1846), pp. 708-716, p. 714.

para lá da sua obra ou da sua identidade enquanto objecto de estudo da história da arte [29]. A violação sofrida por Artemisia por parte do seu professor particular de perspectiva, amigo do seu pai, e o processo legal que se seguiu, contribuíram para a identificação da artista como uma vítima de violência sexual que denuncia o opressor e, também, usa esse episódio marcante da sua vida na sua própria criatividade [30]. Esta inseparabilidade entre vida e obra foi também reforçada por um livro assinado por Anna Banti, pseudónimo de Lucia Longhi, mulher do historiador de arte italiano, escrito em 1947 [31]. Numa original abordagem composta de uma investigação histórica do processo de violação que se encontra no Arquivo de Roma; de aspectos autobiográficos da vida da própria autora, que perdeu o primeiro manuscrito do livro devido às vicissitudes de uma Florença bombardeada durante a segunda guerra mundial; e de uma narrativa ficcionada em que a Artemisia serve como pretexto para uma reflexão sobre a criatividade feminina, a novela de Anna Banti contribuiu muito para divulgar a artista para lá de um reduzido grupo de leitores académicos. O caso de Artemisia é ilustrativo da tradição de inseparabilidade entre a vida e a obra que tem caracterizado o estudo das mulheres artistas e que, como veremos, está relacionado com a percepção do carácter excepcional das mesmas.

Um exemplo onde a narrativa sobre a vida supera largamente o conhecimento sobre a própria obra é o de Sofonisba Anguissola (1532/40-1625), pintora que nasceu umas décadas antes de Artemisia [32]. Ao contrário da grande maioria das mulheres artistas deste período e de períodos posteriores, Sofonisba não é filha de um artista. No entanto, é filha de um homem pertencente a uma pequena nobreza italiana de província que se empenhou em dar às filhas a melhor das educações possíveis e que, mais tarde, investiu na promoção dos seus talentos [33]. Como escreveu Vasari, a casa do senhor Amilcar Anguissola é um

29. Por exemplo, Artemisia é o nome de uma associação, sediada em Florença, que ajuda as mulheres e crianças vítimas de violência sexual e física.

30. Artemisia GENTILESCHI, *Lettere precedute da Atti di un processo per stupro*, ed. por Eva MENZIO. Com um ensaio de Annemarie Sauzeau BOETTI e uma nota de Roland BARTHES, col. «Carte d'Artisti» n.º 55 (Milão: Abscondita, 2004).

31. Anna BANTI, *Artemisia*, trad. e posfácio de Shirley D'Ardia Caracciolo (Londres e Nova Iorque: Serpent's Tail, 1995). Primeira edição italiana: *Artemisia* (Rizzoli, 1953). Anna Banti também escreveu vários outros livros, entre eles: *Quando le donne si misero a dipingere* (Milão: La Tartaruga, 1982). Entretanto, foram publicadas outras versões romanceadas da vida de Artemisia: Alexandra LAPIERRE, *Artémisia* (Paris: Robert Laffont, 1998); Susan VREELAND, *The Passion of Artemisia* (Nova Iorque: Viking Press, 2002).

32. *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle* (Milão: Leonardo Arte, 1994). Catálogo de Exposição que teve lugar em Cremona, cidade de origem da família Anguissola [Cremona-Centro Culturale «Città di Cremona» Santa Maria della Pietà, 17.de Setembro-11 Dezembro 1994]; A exposição também esteve patente ao público no Kunsthistorisches Museum, de Viena, e no The National Museum of Women in the Arts, de Washington; Flavio Caroli, *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*. Catálogo Ragionato (Milão: Mondadori, 1987).

33. «(...) il padre (...) fu assai sollecito in dar loro comodità d'apprendere le più belle arti e scienze, e le più nobili discipline», in BALDINUCCI, «Sofonisba Angosciola nobil cremonese celebre pittrice discepola di Bernardin Campi. Elena, Lucia, Minerva, Europa ed AnnaMaria sue sorelle», in *Notizie*

«albergo da pintura e de todas as virtudes.»[34] Se a tipologia persistente de pintoras filhas de pintores tem sido invocada como uma das provas de que a educação artística era fundamental ao desenvolvimento de um talento, poderíamos acrescentar que, nos casos mais raros de mulheres artistas sem tradições familiares, existe também uma tipologia de pais-excepções que valorizavam a educação das suas filhas de um modo que habitualmente apenas correspondia aos descendentes masculinos. Assim, até ao século XX, são numerosos os exemplos de mulheres artistas que, apesar da falta de uma educação especificamente artística, tiveram uma educação multifacetada, onde a arte estava presente, facto que lhes permitiu encontrar o caminho dos seus talentos. No caso de Sofonisba e das suas cinco irmãs mais novas, o ensino da pintura fazia parte integrante de uma educação humanista onde o latim, a música e o gosto pela antiguidade clássica conviviam e se complementavam. Se várias das suas irmãs deixaram exemplos da sua prática pictórica, foi Sofonisba aquela que mais se destacou, alcançando ainda em vida uma notoriedade que ultrapassou largamente as fronteiras de uma Itália profícua de centros artísticos. Já Vasari a refere nas suas *Vite*, considerando-a «excelentíssima» na pintura e destacando a forma como as suas figuras parecem vivas, só lhes faltando falar[35]. Para além de ser considerada a primeira pintora italiana a realizar uma carreira de grande sucesso artístico, o facto de ter passado uma parte significativa da sua vida adulta na corte madrilena de Felipe II, contribuiu para a sua fama internacional e solidificou a sua identidade de fundadora. Contemporânea de Sofonisba, mas flamenga, Levina Teerling (c.1515-1576) também foi convidada para a corte do rei de Inglaterra Henrique VIII, onde se dedicou à pintura de miniaturas, arte que aprendera com seu pai. Tal como a italiana, Teerling alcança grande celebridade, permanecendo na corte inglesa durante toda a sua vida, onde fontes oficiais reconhecem o seu salário como tendo sido superior ao de Holbein[36].

Antes de partir para Madrid com vinte e poucos anos, Sofonisba já consolidara a sua carreira trabalhando em inúmeras encomendas de retratos para as cortes de Mantova, Ferrara, Parma ou Urbino mas, ao contrário de Teerling, na corte Inglesa, a posição de Sofonisba na corte espanhola não era a de pintora oficial, mas sim a mais prestigiada função de dama de companhia de Isabel de Valois, segunda mulher de Felipe II. Naturalmente o facto de ser pintora terá sido determinante na escolha, até porque Isabel de Valois era uma apreciadora de arte e de pintura. No entanto, o facto de Sofonisba se dedicar à pintura mas

dei Professori del Disegno, vol. II, pp. 619-636, p. 621. Ver também Orietta PINESSI, *Sofonisba Anguissola. Un «pittore» alla corte di Filippo II* (Milano: Selene Edizioni, 1998). Livro publicado na colecção *L'Altra metá dell' Arte*, dirigida por Tiziana Agnati.

34. Giorgio VASARI, *Le Vite de'più eccelenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, vol. VI (Firenze: G. C. Sansoni, 1880), p. 502.

35. Giorgio VASARI, *Le Vite de'più eccelenti pittori scultori ed architettori*, vol. VI, p. 498.

36. Eleanor TUFTS, *Our Hidden Heritage. Five Centuries of Women Artists*, p. 43.

não ser pintora de corte oficial afectou o estatuto da sua produção, pois este veio a revelar-se alheio aos circuitos de encomendas oficiais, tão abundantes, aliás, na corte Filipina[37]. Esta é uma das razões pela qual se sabe pouco sobre o período madrileno, quer sobre a obra realizada, quer sobre a sua vida[38]. É durante este período, no entanto, que o Papa Pio IV lhe faz uma encomenda de um retrato de Isabel de Valois, agradecendo-lhe numa carta de 1561, com elogios efusivos, a chegada a Roma da encomenda[39]. No século XVII, Baldinucci critica os escritores do século anterior por não terem deixado mais notícias sobre a obra da artista[40].

Paralelo a esta construção histórica da vida das mulheres artistas é o interesse especial pelos seus auto-retratos. Possuir um auto-retrato de uma mulher artista significava uma dupla vantagem: por um lado, ter um quadro pintado por uma mulher, algo raro e portanto valorizado enquanto curiosidade; por outro lado, poder ter e ver a representação da mulher artista criada por ela própria. Tratava-se de reunir num único objecto a beleza da arte e a beleza da mulher artista, à qual aludiam tantos dos textos renascentistas que a elas se referiram. Em 1558, o famoso Aníbal Caro escreve ao pai de Sofonisba exprimindo o seu desejo de possuir «la efigie di lei medesima, per potere in un tempo mostrare due maraviglie insieme, l'una dell'opera, l'altra della maestra.»[41] Este interesse por parte do observador/comprador da obra, assim como o próprio auto-reconhecimento enquanto artistas por parte das mulheres que os produziam contribuíram para a profusão de auto-retratos feitos por mulheres durante este período e posteriormente.

Em relação a algumas mulheres artistas só se conhecem mesmo os seus auto-retratos porque, dada a raridade do tema, são mais facilmente identificáveis e, pelas mesmas razões, terão sido também mais preservados. Assim, o número de artistas mulheres que pintam o seu retrato (e muitas fazem-no várias vezes) é proporcionalmente muito superior ao dos homens, naquilo que pode-

37. Orietta PINESSI, *Sofonisba Anguissola*, p. 45.

38. Depois de citar os retratos que Sofonisba realiza de Isabel de Valois, de Felipe II e do príncipe Carlos, BALDINUCCI acrescenta: «Moltissimi furono i ritratti, siccome anche l'altre pitture, che Sofonisba fece in Ispagna, che non sono a nostra notizia, le quali rendevano ogni dì più chiara la fama di lei, non solo in quelle parti, ma per l'Italia ancora.», *Notizie dei Professori del Disegno*, vol. II, p. 628.

39. Filippo BALDINUCCI cita tanto a carta que Sofonisba Anguissola escreve ao Papa Pio IV, como a resposta deste, após ter recebido a encomenda, *Notizie dei Professori del Disegno*, vol. II, pp. 628, 629.

40. BALDINUCCI refere esta ausência de descrição da sua obra e procura colmatá-la descrevendo uma das suas mais conhecidas obras, «Lucia, Minerva e Europa Anguissola a jogar xadrez» (1555), hoje no museu de Narodowe, em Poznan, e citando uma carta de Aníbal Caro, escrita pouco depois de a ter visitado em Cremona: «Or qui per supplire al difetto, com'io diceva, degli scrittori di quel secolo, che poco o nulla ci hanno lasciato di notizia di quante e quali fossero l'opere, che in questi tempi andava facendo questa nobil fanciulla, e quanto s'andava ogni giorno avanzando la fama di lei per tutta Italia e fuori, (...)», *Notizie del Professori del Disegno*, p. 624.

41. Carta de Aníbal Caro para Amílcar, pai de Sofonisba Anguissola (Parma, 23 de Dezembro 1558). Citada por Filippo BALDINUCCI, *Notizie dei Professori del Disegno*, vol. II, p. 625.

ríamos considerar uma das raras «vantagens» em ser mulher artista nos séculos XVI ou XVII, para usar a expressão que as Guerrilla Girls utilizarão na década de 1980 ironizando sobre a identidade da mulher-artista [42]. Assim, ao mesmo tempo que saciavam os interesses de tantos coleccionadores e estudiosos, numa época em que os gabinetes de curiosidades se multiplicavam e famílias como os Medici constituíam a sua galeria de auto-retratos de artistas [43], as mulheres artistas afirmavam-se como tal, conscientes da sua excepcionalidade, mas também conscientes da ausência de uma genealogia feminina que as legitimasse. Tinham que ser elas próprias a criar a sua representação [44].

Por vezes, as mulheres artistas auto-representavam-se não no acto de pintar, mas enquanto mulheres cultas e castas, possuidoras dos melhores valores morais e culturais que uma mulher quinhentista poderia almejar. Pensamos em dois auto-retratos – um de Sofonisba Anguissola e outro de Lavinia Fontana (1552-1614). Tendo em conta que a primeira se tornou numa referência exemplar para as mulheres artistas que se seguiram, pois nela encontravam a prova das possibilidades de se ser mulher e artista, é provável que Fontana a tenha tido presente quando realizou dois dos seus muitos auto-retratos [45]. Num deles, de 1577, representa-se a tocar cravo, símbolo de castidade que já Anguissola usara num dos seus auto-retratos e muitas outras artistas usarão [46]. Uma inscrição latina pintada na tela refere o uso metafórico do espelho como forma de conhecimento interior, enquanto um cavalete ao fundo

42. Anne Sutherland HARRIS e NOCHLIN, «Women Artists, 1550-1800: Conclusions», in *Women Artists 1550-1950*, p. 42.

43. Apesar de possuir várias obras de mulheres artistas, o Museu dos Uffizi, herdeiro das colecções de pintura dos Medici, apenas expõe aquelas que fazem parte da sua galeria de auto-retratos de pintores. Mas como esta zona do museu não é acessível aos visitantes dos Uffizi, só estando aberta ao público durante um breve período do ano e por um preço exorbitante, a obra de mulheres artistas acaba por não ser visível. Os catálogos, postais e todo o *merchandising* do museu reflectem esta política de «reserva» em relação à produção feminina.

44. Existe um auto-retrato de Sofonisba Anguissola muito curioso, precisamente por anular a componente «auto» do retrato. Nele, Sofonisba pinta-se a si própria não como retratista mas como retratada, isto é, pinta um retrato do seu professor de pintura, Bernardino Campi, a pintá-la a ela. Neste processo, ela parece anular-se enquanto autora para assumir o papel de modelo, enquanto atribui ao seu professor a função que na realidade é ela que protagoniza, ao assinar o quadro (*Bernardino Campi ritrae Sofonisba* – 1555 – Pinacoteca Nazionale de Siena – Siena).

45. No contexto de uma Contra-Reforma definidora da conjuntura ideológica em que se insere a sua prática artística, Lavinia Fontana refere numa carta que Sofonisba Anguissola lhe servia de inspiração por ser uma artista «cristã», não mencionando, porém, o facto de ela ser mulher, in Vera FORTUNATI, «Lavinia Fontana: a woman artist in the age of the counter-reformation», in *Lavinia Fontana of Bologna 1552-1614* (Milão; Washington: Electa; The National Museum of Women in the Arts, 1998), pp. 13-31, p. 13; Ver também o catálogo da exposição que se realizou quatro anos antes em Itália: *Lavinia Fontana (1552-1614)*, Vera FORTUNATI, ed. (Milano: Electa, 1994) [Bolonha, Museo Civico Archeologico, 1 de Outubro-4 Dezembro 1994].

46. Lavinia FONTANA, *Autoritratto al clavicembalo con domestica*, 1577 (Accademia Nazionale di San Luca, Roma); Sofonisba ANGUISSOLA, *Autoritratto alla spinetta* (Museu de Capodimonte, Nápoles); Sofonisba ANGUISSOLA, *Autoritratto alla spinetta con la fantesca* (Lord Spencer Collection, Althorp Park). Sobre o assunto ver: Angela GHIRARDI, «Lavinia Fontana allo spechio. Pittrici e autoritratto nel secondo Cinquecento»,in FORTUNATI, ed., *Lavinia Fontana (1552-1614)*, pp. 37-52.

da sala, onde se encontra a tocar o instrumento musical, nos remete para a sua principal vocação. Uma criada, essa segunda mulher que costuma aparecer em segundo plano, e que tantas vezes acompanha a protagonista das representações pictóricas, segura-lhe no livro onde se lêem as pautas[47]. Ao ser realizado como presente para o futuro sogro, nas vésperas do seu casamento, Lavinia apresenta-se como uma mulher virtuosa em talentos e formação, digna da mão do seu filho.

À representação de si própria como mulher ideal em cultura e educação não foi com certeza alheia a obra de Baldassare Castiglione (1528), que no seu *Il Cortegiano* dedicou especial atenção à formação feminina, e cujo sucesso na Europa de então marcou decisivamente o estatuto das mulheres aristocratas[48]. A sua definição daquilo que devia ser a educação ideal de uma mulher não diferia substancialmente daquela destinada a um homem, onde a música tocada ou cantada assim como a prática do desenho e da pintura ocupavam um lugar central. Num outro auto-retrato, realizado dois anos após o anterior, a construção da imagem de Lavinia Fontana enquanto mulher culta voltou a ser reforçada. Comissariada por Alfonso Chacón, teólogo dominicano, escritor e coleccionador de retratos de figuras ilustres, a miniatura oval pintada em cobre representa uma Lavinia Fontana num *studio*, sentada a uma mesa, e rodeada de pequenas esculturas e fragmentos escultóricos clássicos[49]. Com uma pena na mão ladeada por papel branco, a artista parece prestes a encetar um desenho dos objectos arqueológicos, parando apenas para olhar para o observador. Representando-se a ela própria como uma *connoisseur* de antiguidades, Fontana obtém o duplo propósito de dar ao seu mecenas uma imagem de si mesma, e uma referência ao facto de ele ser um homem culto.

Este exemplos remetem-nos para duas das abordagens possíveis à prática artística feita por mulheres até ao século XX – a dos espaços de aprendizagem ou de trabalho e a dos motivos escolhidos, ambas frequentemente interligadas. Como afirmou Virginia Woolf no seu *A Room of One's Own*, o talento e a criatividade não são suficientes. É necessário que estejam reunidas uma série de condições, as mais das vezes bastante prosaicas, para que as «irmãs de Shakespeare» possam florescer. Formação, tempo, dinheiro e espaço – conjunto de condições que dificilmente faziam parte da vida de uma mulher ocidental até ao século XX e que, mesmo depois, continuaram a limitar a actividade

47. Não conheço nenhuma análise da representação das «criadas» que, na pintura, acompanham as suas «senhoras», mas é muito provável que exista. De Artemisia, a Mary Cassat ou a Paula Rego, são inúmeros os exemplos de presença desta personagem que está lá sem estar, que, quase sempre acompanha, num segundo plano o desenrolar de uma acção protagonizada por outra mulher. Se por vezes surge no cumprimento das suas funções (a criada da Olympia de Manet a entregar-lhe as flores do amante), muitas outras aparece num papel de cumplicidade com a sua ama (a colaborar na decapitação da cabeça de Holofernes, em Artemisia ou Paula Rego, ou como participante activa de um mundo feminino, que se mantém à margem do masculino, e por ele é desconhecido).

48. Existem centenas de edições deste livro: Baldassare CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, Walter BARBERIS, ed. (Turim: Rinaudi, 1998).

49. Lavinia FONTANA, *Autoritratto nello studio*, 1579 (Galeria dos Uffizi, Florença).

feminina. No processo de redescoberta de percursos de mulheres artistas do passado, a história da arte feminista tem-se concentrado na detecção e na análise dos vários tipos de obstáculos à criatividade artística feminina no mundo ocidental. Na maior parte dos casos, esta perspectiva incidiu sobre factores exteriores como a falta de acesso ao ensino artístico ou aos caminhos de uma liberdade de escolha, mas outros estudos como o de Germaine Greer concentraram-se nas barreiras invisíveis e muitas vezes inconscientes, que fizeram com que as mulheres interiorizassem a subalternização que lhes era adscrita socialmente [50]. A abordagem não cronológica desta última historiadora permite-lhe sublinhar a permanência temporal das limitações menos evidentes de se ser mulher e simultaneamente artista.

Os espaços de criação artística

Até ao século XVIII, antes do desenvolvimento da vertente de ensino no interior das academias de arte, a aprendizagem artística era levada a cabo em *ateliers* de artistas, mais ou menos organizados, numa conjuntura onde os laços familiares e as relações pessoais eram determinantes na formação. Mesmo num período de redefinição do estatuto do artista em direcção a uma maior individualização, a relação com o mestre ou os mestres era parte intrínseca do seu percurso. Tendo em conta as limitações aos movimentos físicos das mulheres e à sua educação, era necessária uma conjuntura muito favorável para que os seus eventuais talentos fossem identificados. Assim, não é por acaso que a maioria das mulheres artistas dos séculos XVI a XVIII, como já foi referido, sejam filhas de artistas, ou, como no caso de Sofonisba, filhas de pais especialmente atentos à sua educação.

O outro espaço propício a uma prática artística era o convento. De facto, a tipologia da freira-artista, sobretudo nos países católicos europeus, apresenta indícios de vitalidade desde o século X, com iluministas e músicas como Hildegarda de Bingen, e prolonga-se até ao século XVIII. Tendo em conta que o analfabetismo feminino era generalizado, os conventos funcionavam muitas vezes como o único espaço onde as mulheres podiam receber uma educação básica. A tarefa de copiar manuscritos e, por vezes, decorá-los fez com que a aprendizagem elementar do desenho e da pintura, que será divulgada ao longo do século XVI pelo modelo educativo proposto por Castiglione, esteja já presente em muitos conventos femininos durante o período medieval [51]. No entanto, se um convento podia significar uma maior liberdade para uma mulher desenvolver os talentos que as exigências familiares não permitiam, ele era também

50. Germaine GREER, *The Obstacle Race. The fortunes of women painters and their work.*

51. Ann Sutherland HARRIS, «Medieval Women Illuminators», in HARRIS e NOCHLIN, eds., *Women Artists 1550-1950*, p. 18.

considerado um espaço fechado, pouco propício à criação[52]. Apesar da grande quantidade de artistas-freiras identificadas no sul da Europa até ao século XVIII, a falta de formação artística aliada ao isolamento em relação a um contexto artístico e ao mercado da arte influenciaram naturalmente a sua produção. A propósito da obra da sua contemporânea Sor Plautilla Nelli (1523-1587/88), Vasari escreveu:

> «(...) nelle quali mostra che arebbe fatto cose maravigliose se, come fanno gli uomini, avesse avuto commodo di studiare ed attendere al disegno, e ritrarre cose vive e naturali. (...) Similmente il vero di ciò si dimostra in questo, che nelle sue opere i volti e fatezze delle donne, per averne veduto a suo piacimento, sono assai migliori che le teste degli uomini non sono, e più simili al vero.»[53]

Ou seja, se o convento proporcionava às mulheres artistas um espaço físico, não lhes outorgava o espaço de liberdade favorável à criação, não sendo por acaso que os múltiplos casos de mulheres artistas que se notabilizaram durante este período não tenham realizado a sua formação num convento. Por outro lado, mesmo que tenha havido casos de freiras artistas que experimentaram formas e temas inovadores, a sua identificação foi sempre muito dificultada pelo próprio isolamento do convento.

Ainda no século XV, Bolonha conhecerá o caso de Caterina Vigri (1413--1463), muitas vezes citado como o primeiro exemplo de uma genealogia de mulheres artistas que distinguirá a cidade italiana durante um longo período[54]. Além de artista, Caterina Vigri também se notabilizou como escritora e música

---

52. Ann Sutherland HARRIS, «The status and Educatioon of Women in Renaissance Iraly», in HARRIS e NOCHLIN, eds., *Women Artists 1550-1950*, p. 21.

53. «Madonna Properzia de' Rossi. Scultrice Bolognese», Giorgio VASARI, *Le Vite de'più eccelenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, vol. V (Firenze: G. C. Sansoni, 1880), p. 80.

54. A genealogia de mulheres artistas de Bolonha é logo construída no século XVII com a obra de Carlo Cesare MALVASIA, no capítulo dedicado a Elisabetta Sirani, *Felsina Pittrice. Vite dei Pittori Bolognesi*, introd. e textos de Marcella Brascaglia (Bolonha: Edizioni Alfa Bologna, 1971), [1.ª edição: *Felsina Pittrice. Vite de' Pittori Bolognesi alla Maesta Christianissima di Luigi XVIIII Re di Francia e di Navarra Il Sempre Vittorioso consagrate dal. Co. Carlo Cesare Malvasia fra gelati l'ascoso*, 2 tomos (Bolonha: Per l'erede di Domenico Barbieri, 1678]. Segue-se o suplemento realizado por Luigi Crespi, *Felsina Pittrice. Vite de' Pittori Bolognesi. Tomo III che serve di supplemento all'opera del Malvasia* [Bolonha: Forni Editore, 1970). Edição facsimilada de *Felsina Pittrice. Vite de' Pittori Bolognesi. Tomo Terzo alla maesta di Carlo Emanuele III Re di Sardegna* (Roma: nella stamperia di Marco Pagliarini, 1769). Luigi Crespi refere as seguintes mulheres artistas Bolonhesas: Giulia Bonaveri, Caterina Canossa, Angela Cantelli Cavazza, Ginevra Cantofoli, Lucia Casalini Torelli, Teresa Coriolani, Ersilia Creti, Vincenzia Fabbri, Francesca Fantoni, Veronica Fontana, Veronica Franchi, Maria Oriana, Galli Bibiena, Camilla Lauteri, Paris Maria Lazzari, Eleonora Monti, Anna Morandi Manzolini, Teresa Muratori, Elena Maria Panzachi, Antonia Pinelli Bertusio, Anna Sirani, Barbara Sirani e Elisabetta Sirani.

No século XIX, esta genealogia artística feminina é reforçada com outros livros especialmente dedicados às mulheres artistas ou intelectuais da cidade: Gaetano GIORDANI, *Notizi delle donne*

mas, realmente, o que fez com que os seus talentos fossem descritos e a sua obra preservada foi o seu estatuto de santa. Aquilo que ela produziu funcionou muito mais como relíquia do que como obra de arte. Neste, como noutros casos, a identidade religiosa sobrepôs-se a todas as outras: canonizada em 1712, Santa Catarina foi objecto do quadro de Marcantonio Franceschini poucos anos depois (1723)[55]. Aqui, a sua faceta de pintora faz parte da construção da sua iconografia como santa – um anjo segura na tela onde surge o esboço de um menino Jesus da autoria de uma Santa Catarina vestida de freira, a molhar um pincel na paleta. Um século depois, a sua sucessora na genealogia de mulheres artistas bolonhesas é Lavinia Fontana, uma filha de artista, como referimos, que constrói uma carreira profissional de grande sucesso e produtividade (além de ter tido onze filhos). Prospero Fontana detecta desde cedo, o «gran genio alla pittura» demonstrado pela filha e, em vez de a incentivar aos «umili esercizi, ai quali per lo piu, fino dagli anni più verdi, vien condannato quel sesso», fez com que ela «si desse agli studi del disegno, ne quali fece tal profito, che diventata eccellente pittrice, ricca d'applausi e di nome»[56]. Aqui, Baldinucci reconhece a importância da identificação precoce e da qualidade do ensino artístico no desenvolvimento de um talento. Embora a sua obra também deva ser lida no contexto dos novos programas iconográficos sugeridos pela Contra-Reforma, e a sua devoção religiosa também faça parte da sua prática artística, Fontana nada tem a ver com o contexto conventual que simultaneamente possibilitou e coarctou os talentos de tantas mulheres.

Os temas possíveis

Indissociáveis dos espaços de criação eram as possibilidades de escolha dos motivos representados – um tópico que tem sido muito desenvolvido nas abordagens historiográficas às mulheres artistas deste período. Num momento de profundas mudanças no estatuto do artista e da própria arte, o ensino artístico passou a concentrar-se no corpo humano, no conhecimento escrito e visual da antiguidade clássica e, finalmente, nas leis da perspectiva e nos cálculos matemáticos[57]. Estes princípios implicavam, cada vez mais, o acesso ao estudo do

pittrici di Bologna (Bolonha, 1832); Carolina BONAFEDE, *Cenni biografici e ritratti di insigni donne bolognesi* (Bolonha, 1845); Methwen RAGG, *The Woman Artists of Bologna* (Londres, 1907).

Malvasia é o principal responsável da consagração de Elisabeta Sirani, denominando-a «pintora heroína». Seu amigo e protector, Malvasia, intercala o seu texto com um manuscrito-diário da própria pintora.

55. Angela GHIRARDI, «Women artists of Bologna: The Self-Portrait and the Legend from Caterina Vigri to Anna Morandi Manzolini (1413-1774)», in *Lavinia Fontana of Bologna 1552-1614*, pp. 32-47, p. 32-33.

56. «Lavinia Fontana. Pittrice Bolognese», in Filippo BALDINUCCI, *Notizie dei Professori del Disegno*, vol. III, pp. 369.

nú, assim como deslocações a outros centros artísticos e a locais como Roma, onde a arqueologia revelava os vestígios da herança clássica, central ao discurso visual e escrito da Renascença. As limitações das mulheres em aceder a uma formação completa, mesmo nos casos excepcionais em que cresciam num atelier familiar ou recebiam uma educação, coartaram-lhes a escolha daqueles temas onde, por exemplo, o estudo do corpo humano era mais premente. Foi o que aconteceu pintura histórica e religiosa de grandes dimensões que, não por acaso, era a mais valorizada. Assim, e apesar das surpreendentes excepções, as limitações no acesso a múltiplos «espaços» – de ateliers onde se estudava o nú masculino, a viagens culturais ou à pintura de frescos nas capelas de igrejas – corresponderam a uma maior concentração feminina em géneros como o retrato, a pintura religiosa de pequeno formato ou, já no século XVII, a natureza-morta. Em meados do século XVII, Baglione expõe indirectamente esta dicotomia de «géneros» – apresenta Lavinia Fontana (a única mulher que refere na sua obra) como uma exímia retratista, mas realça que uma coisa é pintar um retrato e uma outra, bem distinta, é representar a figura humana em grande escala, como o exigia a pintura de altares, o que Fontana não realizava com a mesma perfeição [58].

Já em 1370, no seu *De Claris Mulieribus*, Giovanni Boccaccio escrevera sobre mais de 100 mulheres notáveis da Antiguidade, entre as quais algumas artistas [59]. Apesar de considerar que a arte era algo alheio à mente de uma mulher e que o talento necessário para a prática artística era muito raro entre elas, recomendou às artistas que se dedicassem sobretudo a retratar outras mulheres e a retratarem-se a si próprias [60]. É necessário ter em conta que, no interior das hierarquias de géneros artísticos, o retrato ocupava um lugar inferior em relação, por exemplo, à pintura religiosa ou de história. A sua reco-

57. Alberti elabora um programa de educação artística que será central a partir de finais do século XV e durante o século XVI. Leon Battista ALBERTI, *Della Pittura*, ed. crítica de Luigi Mallè (Firenze: G. C. Sansoni, Stampa, 1950).

58. «Venne ella a Roma (...), e nel rassomigliare i volti altrui, qui fece gran profitto, e ritrasse la maggior parte delle dame di Roma, e especialmente le Signore Principesse, & anche molti Signori Principi, e Cardinali, onde gran fama, e credito ne acquistò, e per essere una donna, in questa sorte di pittura, assai bene si portava.» Pelo contrário, em relação ao altar que lhe foi encomendado para a Igreja Romana de S. Paolo fuori di muri, Bagnoli denuncia a incapacidade de Lavinia em dominar este género de pintura: «(...) ben egli è vero, che, per esser le figure maggiori del naturale, si confuse, e si felicemente, come pensava, non riuscille; poiche è gran differenza da quadro ordinario a machine di quella grandezza che spaventano ogni gran ingegno.» In «Vita di Lavinia Fontana, Pittrice», Giovanni BAGLIONE, *Le Vite de' Pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII* (Roma, 1649, 1.ª ed.1642). Ristampa arricchita dell'Indice degli oggetti, dei luoghi e dei nomi a cura di C. Gradara Pesci (Velletri, 1924) (s.l.: Arnaldo Forni Editore, 1975). Col. Italica Gens. Repertori di bio-bibliografia italiana n° 77. Ristampa Anastatica, pp. 143, 144.

59. Giovanni BOCCACCIO, *Famous Women*, trad. e edição de Virginia Brown (Florença: Harvard University Press; The I Tatti Renaissance Library, 2001).

60. Ann Sutherland HARRIS, «The Status and Education of Women in Renaissance Italy», in Harris e Nochlin, eds., *Women Artists 1550-1950*, pp. 22-23, 27.

mendação não só remetia as mulheres para um espaço privado, alheio a um contexto artístico mais alargado, como as definia enquanto objecto privilegiado de si próprias. Musas de si mesmas, o espaço da arte no feminino via assim as suas fronteiras codificadas, reproduzindo os outros limites sociais e culturais que faziam parte do facto de se ser mulher. Lavinia Fontana e, sobretudo, Sofonisba Anguissola poderiam ser exemplificativas desta tendência para o retrato no feminino, tendência esta que era reforçada como vimos, pelas próprias condicionantes das encomendas de mecenas que, interessados em possuírem o seu retrato pintado por uma mulher ou o auto-retrato da própria artista, favoreciam esta especialização. As muitas excepções não foram suficientes para impedir a criação do estereótipo de que as mulheres só se dedicavam ao retrato e, mais tarde, também às naturezas mortas. A força desta chave de leitura da arte feminina fez com que, por exemplo, Filippo Baldinucci, que até se mostrou especialmente aberto às possibilidades artísticas das mulheres, como o demonstram vários dos seus textos, escrevesse que Artemisia Gentileschi era conhecida sobretudo pelos seus retratos e naturezas-mortas[61]. Ora um rápido olhar sobre a sua obra é suficiente para nos apercebermos que estes dois géneros estão especialmente ausentes das escolhas pictóricas de Artemisia, embora não o estejam nos conceitos construídos *a priori* com que Baldinucci lê a obra de uma mulher[62].

Artemisia apresenta-nos uma subversão acrescida: se é certo que as mulheres têm um lugar de destaque nas suas escolhas temáticas, como que obedecendo à recomendação de Boccaccio, estas são mulheres muito distantes dos significantes adscritos à «mulher» daquele período. Como afirma Mary D. Garrard, olhar para a obra de Gentileschi segundo uma perspectiva de género implica «reconhecer o desvio da artista a uma norma retórica na sua reinvenção das personagens femininas, assim como ter consciência dos riscos em impor a Artemisia expectativas estereotipadas de género.»[63] A artista bolonhesa Elisabetta Sirani (1638-1665) que, apesar da sua morte prematura tem uma obra extremamente prolixa, também envereda por vários temas onde não imperam nem as

61. Mary D. GARRARD, *Artemisia Gentileschi around 1622*, p. 6; «Questa, che aveva imparata l'arte dal padre, si diede prima a far ritratti, de quali fece moltissimi in Roma.»; «Ebbe costei un altro bel talento, che fu di ritrarre al naturale maravigliosamente ogni sorte di frutti (...)» in Filippo BALDINUCCI, *Notizie de Professori del disegno*, vol. III, pp. 713, 714; Por outro lado, Filippo Baldinucci escreveu: «ma io che so, che non solo non é cosa impossibile, nè anche cosa punto nuova, che un ben coltivato ingegno d'una femmina si renda in ogni facoltà maraviglioso, ogniqualvolta, tolto da quelle umili applicazioni, alle quali per lo più vien condennato quel sesso, egli sia posto nella sua libertà, applicato a buoni studi (...)», vol. II, p. 619. Já citado por Angela GHIRARDI, «Women artists of Bologna: the self-portrait and the legend from Caterina Vigri to Anna Morandi Manzolini (1413-1774)», in *Lavinia Fontana of Bologna*, p. 47.

62. Algo de semelhante se passa com Josefa de Óbidos que, tendo pintado muitos outros géneros, é conhecida sobretudo pelas suas naturezas mortas, mais associadas a um mundo feminino do que os temas religiosos e históricos ou a pintura de frescos em Igrejas.

63. Mary D. GARRARD, *Artemisia Gentileschi around 1622*, p. 6.

naturezas mortas nem os retratos. Como acontecera com Artemisia, Sirani recorreu a uma iconografia de mulheres da antiguidade que se distinguiram pelo seu carácter forte ou afirmativo[64]. A escolha temática destas *femmes fortes* do passado demonstra, por um lado, a erudição textual de ambas as artistas seiscentistas, assim como uma escolha consciente de personagens femininas que fugiram à norma e com as quais se pudessem identificar[65].

Mas, se o retrato e o auto-retrato podem ser considerados géneros característicos das mulheres artistas até ao século XVIII, o mesmo não se pode dizer em relação à escolha de *femmes fortes*. De facto, embora proporcionalmente as mulheres artistas pintem mais retratos de mulheres do que os seus congéneres masculinos[66], não parece ter havido uma tendência para a escolha de uma iconografia feminina «feminista», como acontece nos casos de Artemisia ou Sirani. Esta última também se destaca no seu trabalho de gravurista, uma arte praticada por muitas mulheres artistas a partir do século XVI[67]. Malvasia é o principal responsável da consagração de Elisabeta Sirani, denominando-a «pintora heroína». Seu amigo e protector, não deixa contudo de sublinhar como a pintora, tendo nascido mulher, nada tinha de afeminado[68].

No norte da Europa não se encontra a mesma relação entre mulheres artistas e retrato, existe sim, sobretudo para o século XVII, um grande número de mulheres dedicadas à pintura de naturezas-mortas[69]. De formato reduzido, sem necessidade de um conhecimento profundo do corpo humano, e com a possibilidade de ser realizado no interior do espaço doméstico, este tema adaptava-se bem às condições de vida feminina sem ameaçar as expectativas da feminili-

64. Jadranka Bentini e Vera Fortunati, eds., *Elisabetta Sirani. «Pittrici Eroina» 1638-1665* (Bologna: Editrice Compositori, 2004). Catálogo de Exposição [Bologna, Museo Civico Archeologico, 4 Dez. 2004-27 Fevereiro 2005].

65. Uma das *femmes fortes* mais comuns na iconografia da época, nomeadamente entre os *caravaggisti* é a Judite que degola o Holofernes, o tirano assírio que oprime Israel e a tenta violar. Outros exemplos na obra de Elisabetta Sirani poderiam ser: a Lucrezia, mulher de um nobre romano que é violada por um tirano, e se envolve politicamente no processo de instituição da República Romana, acabando por se suicidar; ou a Timoclea, que atira para um poço o capitão de Alexandre Magno que a violara; as suas Sibilas; e, sobretudo, o original tratamento iconográfico que a pintora bolonhesa dá à sua *Porzia*, que surge a ferir-se na perna, para demonstrar ao marido, que possuía a coragem para assumir a escolha política que levaria à derrota de César. Esta obra, hoje em Houston, na *Stephen Warren Miles e Marylin Ross Miles Foundation* foi exposta pela primeira vez publicamente na exposição de Los Angeles, *Women Artists 1550-1950*.

66. Anne Sutherland HARRIS, «Women Artists, 1550-1800: conclusions», in HARRIS e NOCHLIN, eds., *Women Artists: 1550-1950*, p. 41.

67. Algumas foram apenas gravuristas, outras, como Sirani, fizeram da gravura umas das suas expressões artísticas, ao lado do desenho, do óleo e da águaforte. Ver o curioso catálogo de mulheres gravuristas na colecção do Museu de Bassano, em Itália: *Donne Artiste nelle collezioni del Museo di Bassano*, Catálogo organizado por «Comitato 8 Março» (Bassano: Museo Civico di Bassano del Grappa). Catálogo de Exposição [Palazzo Agostinelli, 15 Março-6 Abril 1986].

68. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite dei Pittori Bolognesi*, p. 609.

69. Como já referimos, a ausência de uma tradição histórico-biográfica equivalente à italiana, faz com que se saiba menos sobre a vida e os percursos das mulheres artistas no norte da Europa.

dade[70]. Também por estas razões, a natureza morta era um género pictórico menos valorizado pelas hierarquias artísticas, que privilegiavam a pintura de história ou de grandes dimensões, que exigisse um domínio do corpo humano. Clara Peeters (1594-depois de 1657), por exemplo, notabilizou-se com a sua pintura de flores intercaladas com objectos de gabinetes de curiosidades, tão ao gosto coleccionista da época[71]. É necessário ter em conta, no entanto, que este não é um género feminino, como por vezes foi descrito posteriormente, e que são muitos os homens que se destacaram na pintura de flores ou de comida.

Um pouco por toda a Europa, as mulheres também começaram a estar presentes no encontro entre a arte e a ciência. No desenho de história natural, destacamos o trabalho de Maria Sybilla Merian (1647-1717) que sendo coleccionadora de espécimes de história natural, produziu inúmeras «naturezas mortas» científicas[72]. As expedições e investigações científicas que a levaram ao Suriname, colónia holandesa, eram inseparáveis do seu trabalho de desenho de plantas e insectos, arte que ensinou à sua única filha. Algum tempo depois, encontramos um outro exemplo de uma mulher a produzir uma outra forma de arte científica que, fundindo a escultura com a medicina, criava modelos anatómicos em cera[73]. Anna Morandi Manzolini, frequentemente incluída na genealogia de mulheres artistas bolonhesas, casa-se com um especialista em esculturas de cera para uso da medicina, e logo se notabiliza nesta arte muito popular na Itália do século XVIII[74]. As suas mãos hiper-realistas, a mostrar as diferenças musculares entre uma mão em repouso e outra em tensão, conseguem revelar uma teatralidade do gesto sem renegar a sua utilidade científica. A sua vasta produção escultórica de fragmentos anatómicos, revelando o exterior do corpo ou o seu interior, expondo aquilo que os olhos não vêm, culmina com um auto-retrato em cera, que se poderia considerar um dos mais curiosos

70. Alguns exemplos para os séculos XVII e XVIII: Fede Galizia; Louise Moillon; Clara Peeters; Maria Van Oosterwyck; Rachel Ruysch; Maria Sibylla Merian e Anne Vallayer-Coster; Catherine Duchemin; Genevieve e Madeleine de Boulogne. Seria pertinente comparar as naturezas-mortas de Josefa de Óbidos com a produção artística das suas congéneres francesas ou do norte da Europa.

71. Clara Peteers é a responsável indirecta pela colecção que se veio a transformar no National Museum of Women in the Arts, em Washington. Quando o casal de coleccionadores Wilhelmina e Wallace Holladay «descobriu» o seu trabalho, numa viagem à Europa nos anos 60, verificou como era difícil encontrar informação sobre Clara Peeters ou sobre qualquer outra artista mulher. Como resultado desta constatação começaram a coleccionar obras de arte feitas por mulheres. Nancy G. Heller, ed., *Women Artists. Works from the National Museum of Women in the Arts* (Nova Iorque: Rizzoli, 2000). p. 14.

72. Natalie Zemon DAVIS, *Women on the Margins: Three Seventeenth Century Lives* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995).

73. São inúmeras as colecções setecentistas italianas de ceras anatómicas, constituídas para uso da medicina. Além da colecção universitária Bolonhesa do Palazzo Poggi onde se encontra a obra de Manzolini, poderíamos referir o Museu Florentino La Specola, que, tendo nascido no contexto do ensino universitário da anatomia no século XVIII, hoje continua ligado à universidade de Florença.

74. Angela GHIRARDI, «Women artists of Bologna: the self-portrait and the legend from Caterina Vigri to Anna Morandi Manzolini (1413-1774)», *Lavinia Fontana of Bologna*, pp. 45-47.

exemplos de auto-representação artística [75]. Morandi esculpe-se a si própria no acto de abrir um cérebro humano com o seu bisturi, provavelmente para explicar os mistérios da anatomia cerebral aos seus alunos da Universidade de Bolonha. Simultaneamente, ela identifica-se como sendo tanto a mulher de ciência como a artista que se reproduz a si própria de forma hiperrealista. Só a cera, utilizando as possibilidades quer da pintura, quer da escultura, conseguia alcançar esta verosimilhança, para a qual, depois, contribuíam outros adereços, como o uso de tecido para criar o vestido que cobria a carnação ou mesmo a implantação de cabelo verdadeiro. Além de se esculpir a si própria, Morandi também esculpe o seu marido, companheiro nesta mesma arte, mas curiosamente, não o representa com as marcas da profissão. Ele é apenas um homem, ela é uma mulher, mas é também ela quem tem a faca e, neste caso, o cérebro na mão.

Poderíamos comparar este auto-retrato com tantos outros, nos quais as mulheres artistas se representam no gesto de pintar ou, pelo menos, com os adereços da arte. Contudo, Morandi, não se apresenta a esculpir umas das suas muitas mãos e fetos, nem mesmo o interior de um cérebro humano. Apresenta-se sim, no labor de anatomista que, imbuída do saber sobre o corpo, o transmite aos seus alunos de uma forma prática e visual, mostrando-lhes um cérebro «verdadeiro». Os observadores do auto-retrato de Morandi, não podem deixar de ocupar o espaço dos aprendizes da arte e da ciência que ela dominava – estão simultaneamente a assistir a uma representação da dissecação de um cérebro verdadeiro realizada por Morandi, e a observar a reprodução material do cérebro em cera que também era o ofício da mesma pessoa. Num só gesto, o cerébro funciona como objecto e como representação do objecto, enquanto Morandi se apresenta tanto no papel de anatomista (com o objecto) como no de artista (com a reprodução do objecto), num jogo de representações que poderia ser comparado ao que Velazquez também realizou.

75. Este auto-retrato de Morandi deve ser visto no contexto de uma tradição de máscaras, bustos e retratos em cera que se desenvolveu desde a antiguidade e que teve uma grande visibilidade em determinadas zonas geográficas e em determinados períodos. Com raras excepções, a história da arte não se tem debruçado sobre estes objectos, talvez porque as suas categorias tradicionais, privilegiando certos materiais e formas de representação, não consideraram a cera como um material artístico. Ver o estudo pioneiro de Julius von SCHLOSSER, *Histoire du portrait en cire*, pósfacio de Thomas Medicus, trad. do alemão de Édouard Pommier (Paris: Macula, 1997). Em Portugal existe notícia da portuense Maria Josefa Angélica que, também no século XVIII, se dedicava à escultura de retratos em cera, in Aline Gallash HALL, *Pintura na Vertente do Feminino e o Século XVIII Português*, trabalho realizado para o Seminário de História da Arte do Prof. Doutor Vitor Serrão – 1999 – Instituto de História da Arte – Faculdade de Letras – Universidade de Lisboa (trabalho policopiado), p. 56.

Os paradoxos do caso português

Josefa de Óbidos é o mais paradigmático dos exemplos de mulheres artistas na Peninsula Ibérica do século XVII. A classificação historiográfica portuguesa de Josefa de Óbidos como pintora nacional, que privilegia o seu lado paterno e o lugar onde viveu durante grande parte da sua vida, nem sempre é aquele escolhido em livros anglosaxónicos onde, por vezes, aparece como artista espanhola (enfatizando assim o seu lado materno e a cidade de Sevilha onde nasceu e fez a sua primeira formação artística). No catálogo da exposição *Women Artists 1550-1950*, de 1976, por exemplo, que naturalmente influenciou muitas das sucessivas genealogias de mulheres artistas, Josefa de Óbidos ocupa apenas uma pequena nota no capítulo dedicado a pintoras de naturezas mortas dos séculos XVII e XVIII): «Spain's only 17th century female painter should at least be mentioned here, namely Josefa d'Óbidos (ca. 1630-1684), for she is at her best as a still-life painter (see the monograph on her by Luís Reis-Santos, Lisbon, ca. 1955; one work is repr. by Mitchell, no 267). Though born in Seville, she spent most of her life in Portugal. Her work is uneven and some of it is undeniably provincial» [76].

Germaine Greer, no seu clássico *An Obstacle Race*, publicado em 1979, também refere Josefa d'Óbidos, além de reproduzir uma das suas obras, naquela que terá sido uma das primeiras referências à artista para os leitores anglosaxónicos: «Like Louise Moillon, the Spanish-born still-life painter, Josefa de Obidos, painting long after Zurbarán, returned to superseded decorative values of pure colour and line. Her father was the Portuguese painter Balthasar Gomes Figueira who returned to his homeland with his family after Josefa had learned painting in Spain. She is principally known as a painter of portraits and religious subjects and was a member of the Academia of Lisbon with the name Evora. Her still-life painting is represented by a basket of flowers in the Espirito Santo collection in Cascais and a pair of paintings in the Museu-Biblioteca at Santarem. Her experience as a professional painter makes her style of still-life painting even more interesting; her choice of a stylised manner would seem to be deliberate» [77].

Em 1991, o historiador da arte Vitor Serrão organizou a primeira grande exposição e catálogo sobre a pintora, continuando posteriormente a dar-lhe um especial destaque noutras publicações e exposições sobre arte barroca em Portugal [78]. Mais recentemente, o *National Museum for Women in the Arts*

76. Anne Sutherland HARRIS, «Women STILL_life painters of the Seventeenth and Eighteenth-Centuries», in HARRIS e NOCHLIN, eds., *Women Artists 1550-1950*, p. 35 [Nota 118].

77. Germaine GREER, *The Obstacle Race*, pp. 235, 236; [Em nota: Luis Reis-Santos, *Josefa d'Obidos*, p. 350].

78. Vitor SERRÃO, *Josefa de Ayala pintora, ou o elogio da inocência* (Lisboa: IPPC, 1991) [Catálogo da Exposição «Josefa de Óbidos e o tempo barroco» – Galeria do Rei D. Luís – Palácio Nacional da Ajuda]; Vitor SERRÃO, ed., *Josefa de Óbidos e o tempo Barroco* (Lisboa: Printe, 1993).

acolheu uma grande exposição individual sobre a sua obra, publicando o respectivo catálogo em língua inglesa [79]. Esta exposição, também organizada por Vitor Serrão, e com o apoio de várias entidades e instituições portuguesas poderia ser comparada com a exposição que o mesmo museu dedicou à obra de Lavinia Fontana, pois ambas as mostras contribuíram para divulgar entre um público norte-americano duas artistas «locais», na medida em que pouco conhecidas para lá das fronteiras nacionais: no caso de Lavinia Fontana, o «local» significa mais Bolonha do que Itália, dada a especificidade do caso bolonhês no interior do contexto italiano. Ainda mais recentemente, uma outra exposição, também organizada por Vitor Serrão, veio dar a conhecer o trabalho de Josefa de Óbidos em França e em Itália. De facto, *Rouge et Or. Trésors du Portugal Baroque*, mostra que foi inaugurada no pequeno mas fascinante museu parisiense Jacquemart-André e depois foi transferida, num formato algo distinto, para o Museu Capitolino de Roma, traduziu-se, em grande medida, numa exposição de pintura de Josefa de Óbidos [80].

Curiosamente, apesar do lugar central ocupado por Josefa de Óbidos no interior da historiografia da arte portuguesa, a perspectiva de género tem estado ausente dass sua abordagens [81]. As perguntas que são feitas à sua personalidade e à sua obra não usam a sua identidade feminina como uma das vertentes de análise, o que pode parecer algo contraditório quando pensamos na relativa excepcionalidade de uma mulher artista no Portugal de seiscentos. Consideramos, assim, que muitas das questões que têm sido colocadas aos casos de outras mulheres artistas, noutros contextos cronológicos e geográficos, poderiam ser aplicadas ao caso de Josefa de Óbidos. Tal não significa que faça sentido comparar a sua obra com a das artistas suas contemporâneas, até porque, como afirma Vitor Serrão, uma artista que passou grande parte da sua vida num Convento em Coimbra e na vila de Óbidos não pode ser explicada artisticamente através de comparações internacionais, que correm o risco de cair numa artificialidade (o que não quer dizer que ela não tenha sido influenciada por imagens vindas do exterior nomeadamente através da gravura como refere Vitor Serrão e como analisa Luís de Moura Sobral) [82]. Pensamos, no entanto, que faz sentido

79. *The Sacred and the Profane. Josefa de Óbidos of Portugal* (Washington D.C.: The National Museum of Women in the Arts; Ministério da Cultura; Gabinete de Relações Internacionais, 1997).

80. *Rouge et Or. Trésors du Portugal Baroque* [Paris, Catálogo de Exposição, Musée Jacquemart-André,25 de Setembro 2001-25 Fevereiro 2002].

81. Talvez não seja por acaso que uma das raras abordagens de género ensaiadas sobre Josefa de Óbidos provenha de um não português Edward J. Sullivan, no catálogo de uma exposição sobre arte portuguesa para um público Estado-Unidense: Edward J. SULLIVAN, «Josefa de Óbidos and Portuguese Spirituality in the Age of the Baroque», *Crowning Glory. Images of the Virgin in the Arts of Portugal* (Newark, New Jersey: The Newark Museum; Ministério da Cultura; Gabinete das Relações Internacionais, 1997) [Newark, Catálogo de Exposição, Newark Museum], pp. 63-73.

82. Vitor SERRÃO, «The painter Josefa de Ayala: A Tribute to Innocence», Luís de Moura SOBRAL, «Josefa de Óbidos and Her Use of Prints: Problems of Style and Iconography» in *The Sacred and the profane. Josefa de Obidos of Portugal*, pp. 15-31, pp. 24, 25; pp. 37-61.

realizar um exercício de comparação com outros casos de mulheres artistas europeias não para encontrar semelhanças artísticas, mas sim para reflectir sobre a forma como a sua identidade feminina afectou ou definiu os seus percursos artísticos e a percepção da sua obra. Se pensarmos nas questões que têm sido colocadas, por uma historiografia atenta a questões de género, a artistas como Artemisia Gentileschi, Lavinia Fontana ou Sofonisba Anguissola, verificamos como muitas delas se poderiam colocar também em relação a Josefa de Ayala.

Ela é filha de um artista, Baltasar Gomes Figueira, neta, por parte da mãe espanhola, de um amador e coleccionador de pintura, e afilhada de Francisco Herrera, enquadrando-se assim na tipologia persistente de mulheres artistas que foram criadas num ambiente familiar artístico. Por outro lado, Josefa de Óbidos, também é educada num convento o que coloca a questão da educação artística no espaço religioso que deu lugar ao fenómeno das artistas-freiras. Saindo do convento, não para casar mas para ir para Óbidos, onde passará grande parte da sua vida, Josefa de Óbidos levará a existência pacata e religiosa de uma mulher independente económica e afectivamente, que conheceu o contexto adequado para se dedicar à pintura. Citando Virginia Woolf, mais uma vez, poderíamos afirmar que a pintora tinha o seu «quarto», as condições que lhe permitiam ter tempo, disponibilidade, dinheiro, e espaço para se dedicar à prática da sua criatividade. Muitos dos textos que se escreveram sobre a artista ainda no século XVII dedicaram uma grande atenção a aspectos da sua vida privada, dando destaque à sua vivência casta e espiritual. Ora como vimos, a propósito de mulheres artistas desde o Renascimento, tem sido frequentemente identificada uma tendência para valorizar a sua vida e as suas qualidades morais mais do que a obra. Por outro lado, poderia questionar-se se o facto de Josefa de Óbidos ser considerada sobretudo uma autora de naturezas mortas, de doces conventuais e flores, quando a sua obra ultrapassa em muito este género, não estará também relacionado com a percepção da sua identidade feminina? Como também já apontou Edward J. Sullivan, algumas das suas obras, mesmo as naturezas mortas contrariam os adjectivos de doçura, inocência e domesticidade espiritual que normalmente lhe são atribuídos [83].

Ou, numa outra perspectiva, será que, como afirma Vitor Serrão, a sua obra e o seu nome não terão beneficiado precisamente da percepção da sua excepcionalidade, levando até a um esquecimento da obra de seu pai? [84] Ou ainda, por outras palavras, será que parte da mitificação da artista não se deve precisa-

83. Refere-se a um quadro datado de 1676–«natureza-morta com fruta, carne e ave» que representa entranhas dos animais de forma crua. Edward J. SULLIVAN, «Josefa de Óbidos and Portuguese Spirituality in the Age of the Baroque», *Crowning Glory. Images of the Virgin in the Arts of Portugal*, p. 69.

84. Vitor SERRÃO, «The painter *Josefa de Ayala*: A Tribute to Innocence», pp. 15-31, p. 16. Na primeira parte do seu artigo Vitor Serrão faz uma interessante análise da historiografia sobre a artista desde o século XVII, um tipo de abordagem que em muito favorece a compreensão da construção histórica de um artista.

mente ao facto de ela ser mulher? Se assim for, então esta é uma percepção que a história da arte deve estudar, sem com isso pretender repor uma *verdade* que voltaria a colocar a artista no seu devido lugar das hierarquias qualitativas que sustentam a disciplina. Mas, reconhecer que o facto de Josefa de Óbidos ter sido mulher poderá ter contribuído para despertar a curiosidade dos seus contemporâneos e um sucessivo interesse histórico, não deverá levar a uma negação do factor de género como instrumento de análise. Ou seja, não deverá servir para contrapor ao factor género, uma avaliação supostamente objectiva e imparcial do seu valor histórico. Até porque, numa inversão quase caricatural, se assim fosse, a história da arte teria que reavaliar a obra de milhares de artistas homens consagrados que, se tivessem sido mulheres, não teriam o lugar que a história lhes atribuiu. E poderíamos acrescentar outras duas questões: se, como vimos anteriormente, no século XVII, o facto de uma artista ser mulher ainda poderia contribuir para a construção da sua fama, quando o seu número começou a aumentar, isto deixou de acontecer. Do mesmo modo, o facto que, no caso de Josefa de Óbidos, ser mulher poderá ter sido um benefício, não significa que para muitas outras mulheres artistas portuguesas, ou melhor, para a sua grande maioria, ser mulher não possa ter tido precisamente o efeito contrário[85].

O nome de Josefa de Óbidos, quando colocado ao lado de exemplos como o de Maria Helena Vieira da Silva ou de Paula Rego, sugere-nos alguns dos paradoxos do caso português. Por um lado, poderíamos afirmar que elas são os/as artistas portugueses mais conhecidos internacionalmente – pensamos em termos de exposições fora de Portugal, presença em colecções internacionais e em museus estrangeiros ou livros não portugueses que as referem. Por outro lado, exceptuando os escritos mais recentes sobre Paula Rego, o facto de serem todas mulheres tem sido uma não-questão nas abordagens historiográficas nacionais dos seus percursos. Uma resposta imediata e inocente a esta contestação seria a de afirmar que a sua identidade de mulheres não afecta ou influencia a sua identidade de artistas e, até, que a ausência de uma perspectiva historiográfica

85. Quando analisamos o interessante trabalho de Aline Gallasch Hall sobre mulheres artistas portuguesas do século XVIII, ficamos surpreendidas com a quantidade de nomes desconhecidos. Se tivermos em conta a sua quantidade, por um lado, e por outro, a quase total ausência de obra identificada e de escritos sobre, verificamos que ser mulher não contribuiu para que fossem objecto de maior curiosidade ou valorização. Pelo contrário, poderíamos até sugerir que este conjunto de nomes sem obra e sem história exemplifica bem o problema com o qual se têm deparado tantas historiadoras da arte, a tentar escrever um texto pleno de ausências e silêncios – de obras que não foram catalogadas nem restauradas, de vidas que não forma biografadas, de artistas cujo esquecimento no passado marca inevitavelmente o esquecimento no futuro.

Como é visível neste elenco, a existência da grande maioria das mulheres artistas portuguesas do século XVIII é meramente textual, não sendo possível nomear um exemplar do seu trabalho; nos casos raros em que existe obra em colecções museológicas, esta é, na sua grande maioria, remetida para as «reservas» – as «reservas» do Museu Nacional de Arte Antiga, do Museu Machado de Castro ou do Museu Soares dos Reis. Ver Aline Gallash HALL, *Pintura na Vertente do Feminino e o Século XVIII Português*, pp. 41-87.

feminista na crítica da arte e na história da arte portuguesas apenas confirmaria o facto de esta não ser necessária nem pertinente. Outra reacção, ainda, relacionaria este tipo de abordagem com um olhar demasiado específico que estaria agora *na moda* e, portanto, devia ser ignorado por uma abordagem profunda, sólida e alheia a essas digressões marginais à tradição historiográfica. Assim, Josefa de Óbidos, Vieira da Silva ou Paula Rego tendem a não ser consideradas mulheres artistas (entendendo isso como uma classificação derrogatória) mas sim artistas, sujeitas a critérios de qualidade e mérito que se consideram independentes do género e que são aqueles que devem reger o «mundo à parte» ocupado pela esfera da arte. Por outras palavras, a especificidade do caso português surge-nos *aparentemente* como muito distinta, para não dizer diametralmente oposta, àquilo que acontece noutros lugares. Enquanto, em quase todos os países, a «existência» de mulheres artistas, mesmo para um passado recente, se deve frequentemente a um processo de «escavação arqueológica», no caso português, *aparentemente*, estas escavações não são necessárias porque o «critério da qualidade» não discriminaria as mulheres[86].

86. Curiosamente, e num processo também inverso à norma, quem necessitaria de ser «escavado» são os pais e maridos das artistas «conhecidas», também eles artistas, mas remetidos para aquela sombra que tem sido apanágio historiográfico das mulheres. Pensamos, por exemplo, em Baltazar Gomes Figueira, pai de Josefa de Óbidos ou Arpad Szenes, marido de Vieira da Silva. Independentemente do seu valor artístico, argumento tantas vezes invocado pela história da arte para determinar quem se encontra entre os seus anais, é inegável que estes nomes masculinos são menos «conhecidos» do que os das mulheres com quem partilharam a sua vida criativa. Assistimos recentemente a um exemplo de escavação do elemento «esquecido» no masculino: no fim de 2004, Vitor Serrão organizou uma exposição e publicou um catálogo sobre Baltasar Gomes Figueira «o pai de» Josefa de Óbidos, em que propõe uma reavaliação das obras, quer do pai quer da filha. O inevitável recurso à comparação que preside à avaliação de um casal de artistas ou, neste caso, de dois artistas unidos por laços familiares muito próximos, invariavelmente estabelece uma hierarquia entre influência e influenciado, entre «melhor artista» e «pior artista». Num curioso processo, paralelo àquele que tem sido realizado por uma historiografia da arte feminista, o historiador da arte encontra na obra do pai, aquilo que a filha depois teria desenvolvido de forma menos conseguida. O lugar atribuído a Josefa de Óbidos na historiografia da arte portuguesa teria, assim, determinado a ausência de interesse pelo trabalho do seu pai, situação que entretanto, esta exposição teria vindo colmatar.

São infindáveis os casos de casais em que, dedicando-se ambos à prática artística, apenas um deles «ficou» para a história, como se um dos elementos apagasse a criatividade do outro num processo irreversível que espelharia a sua ausência na construção historiográfica. Invariavelmente, a parte masculina tendia a «ficar para a história» enquanto o elemento feminino se submergiria sob as múltiplas formas que a história tem de eliminar o seu objecto. Apenas lhes restaria aguardar a chegada de um olhar feminista à abordagem da história da arte, mais atento aos silêncios, às ausências e aos «não-assuntos». É este olhar que empreende uma escavação e descobre as «Fridas Kahlo» da arte que a projecção dos «Diegos Riveras» havia remetido para segundo plano. São inúmeros os casos de recuperação historiográfica do elemento feminino do casal e, se na maioria, esta recuperação ainda não esteja integrada no cânone, em casos mais excepcionais, como precisamente o da Frida Kahlo, dá-se um processo de iconização em que o outro elemento do casal passa a ser remetido para segundo plano. Assim, a arte de Diego Rivera, os seus murais com temas sociais, foram como que devolvidos a um contexto político mexicano enquanto Frida Kahlo, sem deixar de ser um símbolo da mexicanidade e sem deixar de ser politizada, passou, no entanto, a integrar a galeria

*

Consideramos que o denominado «critério da qualidade» artística é aquele que deve começar por ser sujeito a uma crítica. Não por acaso, é também aquele que é mais frequentemente invocado como resposta à ausência de mulheres na arte. Por um lado, é assumido como prioritário por críticos de arte, júris de prémios artísticos, directores de museus e galerias, historiadores da arte ou curadores, por outro lado é aceite e reiterado pelo público de museus e galerias de arte, por estudantes de história da arte ou belas artes, ou por leitores de críticas de arte ou livros sobre arte. Ou seja, a qualidade é evocada como critério primeiro, quer por aqueles que o determinam, quer por aqueles que observam o resultado das suas escolhas. Assim, a evocação de critérios de qualidade nas escolhas de artistas para exposições, bienais, prémios, artigos, livros, colóquios ou programas de ensino secundário e universitário aparentemente dessexualiza os artistas e a arte. Ora, se um breve exercício de estatística comprova que o número de artistas mulheres (do passado mas também do presente) a serem «escolhidas» ainda é substancialmente menor ao dos seus congéneres masculinos, a primeira conclusão poderia ser a de que os homens são muito melhores artistas do que as mulheres e, portanto, só eles atingem esse grau de qualidade necessário para serem escolhidos e as mulheres que o fazem continuariam então a ser excepções. Se esta resposta foi usada vezes sem conta até um período relativamente recente, hoje dificilmente alguém a poderia endossar.

Assim, talvez a mais frequente das razões contemporâneas invocadas para justificar este desequilíbrio por aqueles que determinam quem está presente nos espaços de construção da arte, mas também por aqueles que os observam (das raríssimas vezes em que, em Portugal, se julga necessário fazê-lo), é de que não existem *tantas* mulheres artistas. Assim, a menor visibilidade, ou a total ausência, de mulheres artistas – veja-se a programação de exposições dos nossos principais museus, os programas dos nossos cursos universitários de história da arte, as escolhas para as bienais internacionais[87], ou as colecções de monografias de artistas das nossas editoras[88] – é justificada pelo argumento de que

da arte que transcende fronteiras locais e que merece ocupar as paredes do MoMa, as monografias da Taschen, ou os filmes hollywoodescos que têm contribuído para a iconização popular de artistas como Picassso, Vermeer, Pollock, Van Gogh ou, mais recentemente, Klimt e Modigliani. Whitney Chadwick e Isabelle de Courtivron, eds, *Significant Others: creativity & intimate partnership* (Nova Iorque: Thames and Hudson, 1993); Valeria Palumbo, *Prestami il volto. Donne oltre il ritratto*, colecção «L'Altra Metà dell'Arte» (Milão: Selene Edizioni, 2003).

87. Pela primeira vez a representação portuguesa na Bienal de Veneza de 2005 é feminina: quer a curadora, Isabel Carlos, quer a única artista escolhida, Helena Almeida, são mulheres. Este facto, contrasta drasticamente com o passado das representações nacionais que eu analiso no artigo «49.º Bienal de Veneza. Os artistas, os espectadores, o espectáculo», *Arte Ibérica*, n.º 47 (Junho 2001), pp. 36-41.

88. Recentemente, e numa iniciativa louvável, a editora Caminho associou-se ao Jornal de Letras para distribuir a um preço convidativo uma nova colecção de monografias de artistas portugueses: 42 «destacados protagonistas da época» numa colecção «absolutamente inédita em Portugal», como

existem *menos* mulheres artistas. Ou melhor, em Portugal esta invisibilidade feminina no, supostamente progressista, mundo da arte na maior parte das vezes nem chega a ser justificada, porque não existe uma consciência crítica que peça justificações, que faça perguntas, que questione um desequilíbrio que, por vezes, se torna gritante. Assim, esta resposta de que existem *menos* mulheres artistas, tendo em vista a *enorme* quantidade de mulheres a trabalharem como artistas, também começa a soar desconfortavelmente desadequada. No entanto, dada a ausência, em Portugal, de uma consciência feminista generalizada e dada a persistência de um contexto academicamente acrítico em relação às escolhas de quem escolhe, estes desequilíbrios reproduzem-se incólumes.

Se fossem, realmente, os tão invocados «critérios de qualidade» a imperar, então, teríamos muitíssimos mais nomes de mulheres artistas a ocupar quer os vários palcos da cena contemporânea, quer mesmo os cenários construídos pela história. Mas fazê-lo não é suficiente. Uma história da arte *consciente,* além de decidir aquilo que tem qualidade deve analisar os processos que atribuem qualidade. É necessário, pensamos, ter em conta que, além da «qualidade», são inúmeros os outros critérios que estão presentes nos processos de selecção que determinam a representatividade artística. E estes, por muito que se tenda a isolar o mundo da arte de outras esferas, estão surpreendentemente próximos daqueles que presidem às escolhas no mundo empresarial, no mundo político-partidário ou no religioso. A comparação do mundo religioso com o campo artístico torna-se especialmente pertinente quando temos em conta que ambos se defendem das denúncias face a uma prática de discriminação feminina, mais ou menos assumida, evocando a sua pertença a uma outra esfera que não a da sociedade civil. Assim, o divino ou a arte, ao estarem para lá das vicissitudes da sociedade onde se movem questões de equidade, justiça, democracia, ou direitos humanos, legitimam os critérios das suas exclusões tanto como das suas inclusões. De acordo com esta apologia de uma divisão entre a esfera artística e as outras esferas, a arte ocuparia um lugar diferente onde, como é tantas vezes invocado, as questões de género seriam completamente alheias. Além de confundir criação artística, ou seja, a obra de arte, com os múltiplos processos que levam à sua identificação e classificação como tal, esta posição inviabiliza (mesmo que inconscientemente) uma denúncia das múltiplas formas com que o mundo da arte (de museus e galerias de arte, a professores de história da arte e críticos) continua a discriminar a arte das mulheres *por* serem mulheres. Enquanto aqueles que definem o que é qualidade artística através das suas escolhas não forem conscientes de que «qualidade» é um critério determinando

anuncia o texto publicitário. Mas, num aspecto, a colecção nada tem de «inédito» – apenas 3 mulheres em 42 «artistas» é que são consideradas dignas de traçar «os caminhos da arte Portuguesa do século XX». As escolhas dos artistas são de facto *representativas* do nosso panorama artístico, ou seja, não *representam* as mulheres artistas.

por significantes mutáveis historicamente, onde também se podem encontrar preconceitos de género, a «qualidade» continuará a ser usada acriticamente para justificar a ausência de mulheres.

Uma outra resposta muito comum por parte de críticos de arte, conservadores ou historiadores é a de que essa é uma não questão, e que as suas escolhas não são afectadas por diferenças de género, mas apenas por aquilo que consideram merecedor. Esta postura que aparentemente seria a ideal não pode servir como pretexto para a negação da questão em si. Ou seja, não é pelo facto de «eu», que tenho o poder da escolha, não discriminar uma mulher artista por ela ser mulher (mas apenas por ela ser uma «má» artista), que me devo alhear da tomada de consciência de que estas discriminações são reais. Mais, existem inúmeros exemplos de textos que descobrem casos de mulheres artistas desconhecidas, ou que escrevem sobre aquelas que já existem historiograficamente, sem fazer uso do material, por vezes riquíssimo, que têm em mãos. Assim, a história da arte portuguesa, quando refere ou estuda uma mulher artista, tende a optar por dois caminhos: ou por ignorar totalmente, ou quase, o facto de ela ser mulher; ou o de o reconhecê-lo, mas acrescentando uma justificação, ou melhor, quase uma desculpa, para o fazer.

Tal como as mulheres artistas que não gostam de se apresentar como mulheres temendo que isso afecte a percepção do seu trabalho de um modo negativo, há muitas mulheres historiadoras da arte que se distanciam de uma perspectiva feminista com medo de serem rotuladas de «historiadoras da arte feministas» com todo o peso negativo que o senso comum atribui à palavra e que o mundo académico também tende a desclassificar. Subjacente a esta distanciação de uma perspectiva de género aplicada à história da arte está, muitas vezes também, o medo de algumas mulheres em serem acusadas de se estarem a vitimizar ou a contribuir para a vitimização do seu objecto. Ou até o medo, quase inconsciente, de encarnar os adjectivos que tantas vezes, nos últimos dois séculos têm sido aplicados às feministas ou sufragistas – «agressivas», «frustradas», «zangadas», «masculinas», etc. Assim, incorrer numa abordagem feminista pode significar um risco de marginalidade em relação à comunidade científica para a qual se escreve.

Em suma, em Portugal, a historiografia da arte, crítica da arte e museologia caracterizam-se pela ignorância generalizada em relação a uma abordagem do género. No entanto, cremos que, na maior parte dos casos, este caminho não é tomado como uma escolha consciente, de quem conhece os outros caminhos analíticos que pode escolher, optando por não o fazer por deles discordar, mas devido a uma falta de informação e formação sobre uma perspectiva de género. Esta falta de formação na área de estudos feministas e estudos de género não se restringe à história ou à história da arte, sendo antes, uma característica de todo o ensino português. No entanto, e ao contrário daquilo que tem acontecido em Portugal com a antropologia ou a literatura, por exemplo, disciplinas que têm demonstrado ser mais permeáveis em relação àquilo que tem sido feito nas áreas referidas, a história e a história da arte em Portugal têm resistido

estoicamente. Importa questionarmo-nos sobre os porquês desta resistência e, ao mesmo tempo, trabalhar sobre dois aspectos: por um lado, lendo, conhecendo e discutindo aquilo que tem sido escrito sobre história da arte feminista e sobre mulheres artistas nos últimos 30 anos; e, por outro lado, procurando que a arte sem história das artistas portuguesas passe, também, a ser história da arte.