



Alice Neel, Linda and Daisy, 1973,  
Museum of Fine Arts, Boston

# Linda Nochlin\*

FILIPA LOWNDES VICENTE\*\*

---

## PORQUE É QUE NÃO HOUE GRANDES MULHERES ARTISTAS?

Linda Nochlin nasceu em Nova Iorque, a 30 de Janeiro de 1931, e morreu a 29 de Outubro de 2017, com 86 anos. Continua por editar em Portugal apesar de ter sido um dos nomes mais relevantes das abordagens feministas à história da arte. Em 1971, publicou o seu mais famoso artigo, que intitulou

.....

\* Uma primeira versão deste Retrato foi publicada no jornal Público em 5 Novembro de 2017, disponível em <https://www.publico.pt/2017/11/05/culturaipsilon/noticia/a-historiadora-da-arte-feminista-que-fez-perguntas-diferentes-1791387#&gid=1&pid=2> (Nota de Edição)

\*\* Universidade de Lisboa, Instituto de Ciências Sociais, [filipa.vicente@ics.ulisboa.pt](mailto:filipa.vicente@ics.ulisboa.pt)

*Why have there been no great women artists?*<sup>(1)</sup>. A pergunta – feminista, irónica e provocadora – veio revolucionar a disciplina da história da arte, demasiado confortável nos seus cânones, onde sucessões de estilos artísticos se seguiam ao longo do tempo. Da arte medieval para o Renascimento, deste para o Maneirismo, depois para o Barroco, e assim sucessivamente até à arte moderna. Comum a todos os movimentos, cronologias e nacionalidades artísticas, era o facto de todos os artistas serem homens. A força legitimadora do conhecimento – exposto em livros, programas de ensino, museus e exposições – tornava “natural” a ausência de mulheres artistas. Se elas não estavam lá, se não líamos sobre elas nem as víamos nas paredes dos museus, é porque não existiam. Ou não tinham “qualidade” suficiente para lá estarem.

A autora revelou não só que “elas” existiam e eram muitas mais do que imaginariámos, mas, sobretudo, veio explicar os mecanismos que tinham levado à sua invisibilidade ao longo da história. Inverteu, também, os termos da questão: o que era extraordinário é que, apesar das resistências, dificuldades e obstáculos a que as mulheres prosseguissem uma carreira artística, no século XVI como no XIX, mesmo assim existissem tantas e com tanta qualidade<sup>(2)</sup>. O seu questionamento foi mais além da disciplina da História da Arte. Havia, segundo Nochlin, que desconstruir e repensar as “bases intelectuais e ideológicas das várias disciplinas intelectuais ou académicas”, aquilo que muitas mulheres estavam a fazer em vários lugares do mundo na década de 1970.

## FAZER AO PASSADO PERGUNTAS DIFERENTES

De facto, este apelo à auto-reflexão deve ser inserido no contexto histórico daquela década, em que o pensamento feminista contribuiu decisivamente para transformar os paradigmas e a linguagem das ciências humanas, quer de forma directa, inserindo a perspectiva das mulheres em todas as vertentes do pensamento, quer de forma indirecta, ao levar as várias áreas de

1. Linda Nochlin, “Why have there been no great women artists” foi publicado pela primeira vez em 1971 na revista *Art News*. Em português foi publicado pela primeira vez *online* pela editora brasileira Aurora (Maio de 2016, São Paulo).
2. Nochlin, “Why have there been no great women artists”, pp. 46-57.

conhecimento a uma maior auto-consciência – porque é que escrevemos o que escrevemos? Porque é que, ao olharmos para o passado, “vemos” uns documentos, temas, personagens, problemas e não outros? Porque é que “as mulheres artistas” não tinham sido estudadas, colecionadas, expostas, restauradas, valorizadas? Feita a pergunta, Nochlin enunciou as respostas possíveis: não era suficiente para a historiadora apresentar uma sucessão de casos de “grandes mulheres artistas”, abordagem que não só não respondia à pergunta, como reforçava os seus pressupostos. Se assim fosse, bastaria acrescentar uma lista de mulheres artistas às narrativas, masculinas, já existentes. Contudo, isso nada nos diria acerca das razões da sua ausência.

Outra explicação possível, que Nochlin 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, a historiadora de arte contraria a ideia de um estilo feminino. É certo que, em determinados momentos históricos e devido às limitações que lhes eram socialmente impostas, as mulheres se dedicaram a certos motivos na pintura ou a certos formatos ou géneros pictóricos (telas pequenas pintadas dentro de casa em vez de grandes altares de igrejas; auto-retratos em vez de cenas históricas). Outra coisa era a tentativa de encontrar algo diferente, “feminino”, na produção artística das mulheres através dos séculos e em zonas geográficas distintas. Embora no século XX 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”, menor e secundária.

Linda Nochlin conclui que, apesar de terem existido muitas artistas com um trabalho interessante, de facto, não existiram “grandes mulheres artistas”. 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. Finalmente, a resposta ao título do artigo estava dada: não existiram grandes mulheres artistas porque não houve condições sociais, políticas, culturais e intelectuais para que existissem. O que era surpreendente era que – apesar de tudo – existissem tantas e tão boas. Um século antes, em 1881, já a pintora e feminista Marie Bashkirtseff, no seu diário, 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”<sup>(3)</sup>.

## IDENTIFICAR OS OBSTÁCULOS, DESCONSTRUIR OS CÂNONES

Propondo uma análise das condições institucionais e sociais em que ocorre a criação artística, Nochlin analisa alguns dos obstáculos mais limitadores do desenvolvimento criativo das mulheres. No século XVI, como no XIX, os géneros artísticos mais prestigiados pressupunham um domínio do corpo humano que dependia de uma aprendizagem directa do mesmo. Mas foi só no século XIX, quando os diferentes tipos de discriminações relativos às mulheres artistas começaram a ocupar a esfera de um debate público, na imprensa como em manifestos individuais ou colectivos, que a questão do nu se tornou central. Uns invocavam razões morais para a não presença de mulheres nas escolas ou *ateliers*; outros, e sobretudo outras, consideravam que o desenvolvimento artístico das mulheres, assim como a sua profissionalização estavam dependentes do acesso ao estudo do nu. Foram várias as escolas de belas-artes, sobretudo as de maior prestígio, que citaram a questão do nu, estudado com modelos ao vivo, como a principal razão para não aceitar as mulheres entre os seus alunos.

Outro dos obstáculos identificados por Nochlin foi o da equivalência entre mulher-pintora e pintora-amadora. Dentro de casa, como ócio ilustrado e longe das paredes dos espaços expositivos de prestígio e do mercado da arte, as mulheres não constituíam uma ameaça. Podiam e deviam pintar (ou tocar, ou escrever, ou bordar). As pintoras com ambições profissionais, pelo contrário, sentiam múltiplas resistências: tanto objectivas – terem o acesso vedado à Royal Academy of Arts de Londres ou à Escola de Belas Artes de Paris –, como subjectivas – a condescendência generalizada da crítica de arte do século XIX em relação às mulheres que transgrediam a esfera, legítima, do amadorismo. Em Paris como em Lisboa.

---

3. 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.

Além de apontar os entraves à criatividade feminina, a historiadora também chama a atenção para as condições favoráveis ao desenvolvimento da vocação artística das mulheres. Acesso a educação e incentivo familiar tornaram-se condições essenciais para que qualquer talento feminino pudesse “vir ao de cima”. De facto, não é por acaso que, desde o século XIII e até recentemente, a tipologia de artista-filha-de-pai-artista (Artemísia Gentileschi, Helena Almeida, Josefa de Óbidos), ou então filha de pai especialmente favorável à sua educação (Sofonisba Anguissola, Paula Rego) assumiu um padrão tão persistente. 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. Só quando se fizeram perguntas diferentes é que foram encontradas as histórias que já lá estavam e ninguém reparara nelas.

## A EXPOSIÇÃO DE 1976 EM LOS ANGELES: *WOMEN ARTISTS* (1550-1950)

Em 1976, uns anos depois de ter publicado o seu artigo pioneiro, Nochlin e Ann Sutherland Harris foram as curadoras da exposição mais ambiciosa que até então se organizara sobre mulheres artistas: por um lado, as curadoras puderam viajar, sobretudo na Europa, e aceder aos espaços invisíveis dos museus (às reservas) e às colecções privadas (as casas de colecionadores) onde se encontrava grande parte da obra de mulheres artistas; por outro, fazer investigações profundas sobre artistas em relação às quais pouco ou nada se sabia – do século XVI até à década de 1950.

Em 1976, a exposição *Women Artists 1550-1950* reuniu no Los Angeles County Museum, pela primeira vez, artistas mulheres de nacionalidades diversas e períodos díspares, consolidando assim as abordagens de uma história da arte feminista<sup>4</sup>. Organizada por Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris, a exposição veio propor uma genealogia de mulheres artistas. Esta exposição e o respectivo catálogo foram o ponto de partida para o estudo

---

4. Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris, eds., *Women Artists 1550-1950* (Los Angeles, Nova Iorque: Los Angeles County Museum; Random House, 1976).

que realizei sobre o impacto dos pensamentos feministas na disciplina de História da Arte, onde optei por começar na década de 1970, momento cronológico em que a “história” começou a estudar a arte feita por mulheres<sup>5</sup>.

Incorporando as premissas do valor artístico definidas pela história da arte – 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 que, até então, fora somente masculino. Este cânone tradicional, instituído sobretudo nas universidades, mas também disponível a um público muito mais alargado, através de exposições temporárias e de museus, de histórias da arte em forma de *coffee-table books* ou de monografias de artistas a preços acessíveis, moldara a formação de grande parte do público de *Women Artists*.

Mas, mesmo para a maioria dos visitantes mais cultos, as rotinas do reconhecimento fácil eram postas em causa pelo desconhecimento dos nomes das artistas expostas. Quem é que conhecendo Rafael, Caravaggio ou Rubens, conhecia Anguissola, Gentileschi ou Fontana? Elas também estavam no Prado, nos Uffizi ou no Louvre. Mas estavam nas reservas. Nochlin e Harris não foram apenas lá buscá-las, restaurá-las e estudá-las para as expor. Foram investigar porque é que elas estavam nas reservas. Muitos homens pintores também estavam nas reservas literais e metafóricas da história da arte. Mas nenhum deles estava lá por ser “homem”, enquanto no caso das mulheres a invisibilidade e a subalternização tinham sido historicamente indissociáveis do seu género. A “qualidade” era também uma das mitologias mais poderosas da história da arte, e Nochlin foi uma das pessoas que desmontaram a sua força legitimadora.

Três décadas volvidas sobre esta exposição precursora, Linda Nochlin e Maura Reilly foram as curadoras de uma exposição inaugurada no Brooklyn Museum – um museu exemplar no modo como pensa crítica e politicamente a arte e um lugar onde a arte feminista tem uma ala permanente. *Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art* mostrava, em 2007, as práticas artísticas feministas para lá das fronteiras da Europa e dos Estados Unidos da América, precisamente as geografias que não tinham estado incluídas na exposição *Women Artists: 1550-1950*. Muito mudara desde então,

---

5. Filipa Lowndes Vicente, *A Arte sem História. Mulheres e Cultura Artística (Sécs. XVI-XX)*. Lisboa: Babel, 2012.

mas, como escreveu Maura Reilly, o sexismo e o racismo continuavam a estar embrenhados na lógica do mundo artístico (e a passar despercebidos). E, tal como também denunciou, muitas das pessoas que teriam poder para mudar as coisas – directores de museus, donos de galerias, professores de história da arte, críticos de arte, curadores e *marchands* – não o faziam.

No mesmo ano em que se realizou esta exposição, em Fevereiro, Nochlin foi a principal homenageada do College Art Association (CAA), o grande Congresso de História da Arte que decorre anualmente nos Estados Unidos, e que nesse ano foi dedicado às relações entre arte e feminismo. Num breve testemunho, Nochlin começou por afirmar a inseparabilidade entre a pessoa que constrói a história (através da escrita, do ensino e da curadoria de exposições) e a que vive a história. Tinha iniciado a sua carreira a condenar a guerra do Vietname e tantos anos depois fazia o mesmo com a guerra do Iraque. De facto, foi no contexto norte-americano de oposição à guerra no Vietname, de luta pelos direitos civis dos negros e de consolidação dos movimentos feministas que Nochlin se tornou a intelectual comprometida e participativa que viria a ser até ao fim. Professora, académica, autora, curadora e activista, Linda Nochlin afirmou-se também no sentido do colectivo – “eu, ao lado de muitas outras mulheres politizadas e, sim, liberadas” – e foi enquanto parte dessa totalidade que tomou consciência de como estava realmente a “interferir no processo histórico e a mudar a própria história: a história da arte, da cultura, das instituições e da consciência”.

