

# A Vocação Historiográfica da História Feminista da Arte

## *The Historiographic Vocation of the Feminist History of Art*

Daniela Pinheiro  
Machado Kern

Pós-doutora em Artes  
Visuais pela UFRGS.  
Doutora em Letras pela  
Pontifícia Universidade  
Católica do Rio  
Grande do Sul/PUCRS.  
Professora Associada  
Nível I do Programa  
de Pós-Graduação  
em Artes Visuais e do  
Departamento de Artes  
Visuais da Universidade  
Federal do Rio  
Grande do Sul/UFRGS.  
dpmkern@gmail.com

**Resumo:** Através da análise de um conjunto de obras representativas da história feminista da arte dos anos 1970 e 1980, de autoras seminais para esse campo de estudos, a saber, Linda Nochlin, Ann Sutherland Harris, Germaine Greer, Roszika Parker e Griselda Pollock, pretende-se, no presente trabalho, explorar a preocupação com historiografia da arte comum a todas elas. Em um cenário de disputa de narrativas-mestras e de tentativa de inserção de artistas, colecionadoras, curadoras e marchands mulheres nas linhas gerais dos grandes manuais de história da arte, a historiografia tem se mostrado um cenário privilegiado para esses embates, e a busca pelas raízes historiográficas dessas discussões, nas figuras de Plínio o Velho, Boccaccio e Vasari, marca a obra inicial das autoras aqui estudadas.

**Palavras-chave:** História feminista da arte; Historiografia da arte; Artistas mulheres.

**Abstract:** Through the analysis of a set of works representing the feminist history of art from the 1970s and 1980s, by seminal authors to this field of study, namely Linda Nochlin, Ann Sutherland Harris, Germaine Greer, Roszika Parker and Griselda Pollock, we wish to explore, in the present work, the preoccupation with historiography of art common to all of them. In a scenario of master narratives and attempted of insertion of artists, collectors, curators and women marchands in the broad lines of the great manuals of art history, historiography has been a privileged scenario for these conflicts, and the search for historiographical roots of such discussions in the figures of Pliny the Elder, Boccaccio and Vasari marks the initial work of the authors studied here.

**Keywords:** Feminist art history; Historiography of art; Women artists.

Em um período de apenas dez anos, quatro textos cruciais para o desenvolvimento da historiografia feminista da arte vieram a lume, todos no mundo de fala inglesa: *Why have there been no great women artists? [Por que não houve grandes artistas mulheres?]* (1971), de Linda Nochlin; *Women artists 1550-1950 [Artistas mulheres 1550-1950]* (1976), de Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris; *The obstacle race: the fortunes of women painters and their work [A corrida de obstáculos: as fortunas de mulheres pintoras e de suas obras]* (1979), de Germaine Greer, e *Old Mistresses: Women, Art and Ideology [Velhas mestras: Mulheres, Arte e Ideologia]* (1981), de Griselda Pollock e Roszika Parker.

Em comum, os quatro textos apresentam a preocupação com a busca das raízes historiográficas dos estereótipos críticos aplicados especificamente às mulheres, assim como o interesse em contextualizar em linhas gerais o cenário em que textos basilares sobre história da arte eram escritos. Pretende-se aqui acompanhar as estratégias de abordagem que essas autoras fazem dos primórdios da historiografia geral da arte, estabelecendo uma linha de comunicação entre os textos, procurando, para isso, localizar seus pontos de contato.

### **O começo: *Why have there been no great women artists?***

Em seu texto precursor, *Why have there been no great women artists?*, Linda Nochlin contribui para lançar os termos em que a análise feminista da historiografia da arte se dará nos anos seguintes. Em primeiro lugar, encontramos identificados no texto alguns estereótipos historiográficos sobre artistas. Destaco o estereótipo da aura mágica, segundo o qual grandes artistas são dotados de um gênio misterioso que vem de berço, um estereótipo que remonta ao livro XXXV da *História Natural* de Plínio o Velho, dedicado à pintura:

[1] Para uma edição bilíngue do livro XXXV da *História Natural* de Plínio, cf. l'ANCIEN, 2002. Todas as traduções de textos que, nas Referências, encontram-se em língua inglesa, são da autora.

Subjacente à questão sobre a mulher como artista, então, encontramos o mito do Grande Artista [...], carregando no interior de sua pessoa desde o nascimento uma essência misteriosa [...] chamada Gênio ou Talento [...].

A aura mágica que circunda as artes representacionais e seus criadores, evidentemente, deu origem a mitos desde os primeiros tempos. É bastante interessante que as mesmas habilidades mágicas, atribuídas por Plínio ao escultor grego Lisipo na antiguidade – o misterioso chamado interior na tenra juventude, a ausência de qualquer professor que não a própria Natureza – é repetido tão tarde quanto no século XIX por Max Buchon em sua biografia de Courbet. (NOCHLIN, 2015, p. 49).<sup>1</sup>

Esse topos será usado por outros autores, como Vasari, que aplica em algumas das biografias de artistas homens das *Vidas* o que, nas palavras de Nochlin, é um “conto de fadas do Garoto Maravilhoso, descoberto por um artista mais velho ou por um patrono exigente, usualmente disfarçado de um humilde pastorzinho [...]” (NOCHLIN, 2015, p. 50), por exemplo, a biografia de Cimabue e a de Michelangelo, analisadas com maior detalhe por Nochlin. Se Nochlin aqui fala de um topos aplicado a artistas homens exclusivamente, é para ressaltar de fato sua inadequação para as artistas mulheres, em geral não consideradas gênios. O talento masculino nesses textos primeiros da historiografia da arte ocidental, segundo Nochlin, portanto, se explica por critérios não históricos: “O que é enfatizado em todas essas histórias é a aparentemente miraculosa, não-determinada e associal natureza da realização artística [...]” (NOCHLIN, 2015, p. 50).

Em segundo lugar, outro argumento fundamental de Nochlin para a futura historiografia feminista da arte é o de que essa a historicidade mostra-se fatal para qualquer tentativa de compreensão dos motivos da presença (ou ausência) das mulheres na historiografia da arte ocidental, pois como ela explica,

A questão "Por que não houve grandes artistas mulheres?" levou-nos à conclusão, até agora, de que a arte não é uma atividade livre, autônoma, de indivíduos superdotados, “influenciados” por artistas anteriores, e mais vaga e superficialmente, por “forças sociais”, mas, antes, que a situação total da criação artística, tanto em termos de desenvolvimento do mercado da arte e da natureza e qualidade da obra de arte em si mesma, ocorre em uma situação social, é elemento integral dessa estrutura social, e é mediada e determinada por instituições sociais específicas e definíveis, sejam elas academias de arte, sistemas de patronagem, mitologias do criador divino, artista como super-homem ou “pária social”. (NOCHLIN, 2015, p. 52).

Em outras palavras, questões de contexto social precisam ser consideradas quando se trata de estudar a história de artistas mulheres, e o sistema artístico em que se inserem ou tentam se inserir precisa ser cuidadosamente escrutinado.

Em terceiro lugar, Nochlin deixa claro que é preciso voltar a autores basilares como Vasari para compreender o modo como a historiografia da arte ou exclui de todo, ou inclui de modo problemático vida e obra de mulheres artistas pelo menos desde o Renascimento. Esses três pontos aqui destacados serão retomados, expandidos e respondidos em obras posteriores da historiografia feminista da arte, e irão se impor como questões fundamentais a estruturar abordagens historiográficas feministas até nossos dias.

### **Women Artists e o estereótipo como fator de recepção**

Em 1976, dessa vez unida a Ann Sutherland Harris, Linda Nochlin organiza uma grande e ambiciosa exposição com obras de mulheres artistas nos Estados Unidos, *Women artists 1550-1950*. O catálogo da exposição, escrito a quatro mãos, irá ampliar bastante as questões que já haviam sido esboçadas no artigo de Nochlin de 1971. É assim que, como veremos, também aqui estereótipos, dessa vez relacionados especificamente a mulheres, são apontados na historiografia da arte,

questões sistêmicas são discutidas, e autores como Plínio o Velho e os renascentistas Boccaccio e Vasari são revisitados, em busca do que escreveram sobre mulheres artistas.

Na procura por registros passados da presença de artistas mulheres na historiografia da arte, inevitável é passar por Plínio o Velho e Boccaccio, conforme Harris e Nochlin (1976, p. 19). Boccaccio, em *De Claris Mulieribus (Of Famous Women)*, de 1361-62, adaptou e comentou as biografias de artistas mulheres citadas com maior brevidade por Plínio o Velho no já citado volume XXXV da *História Natural*. A importância desses autores para a historiografia da arte futura é reconhecida por Harris e Nochlin:

Seria difícil exagerar a importância para a subsequente história das artistas mulheres do breve parágrafo de Plínio sobre as artistas mulheres da antiguidade e as elaborações que Boccaccio fez disso. A maior parte dos biógrafos de artistas de Vasari em diante mencionam Timarete, Irene, e Iaia em algum momento, antes de se voltarem às vidas das sucessoras do Renascimento e do Barroco. (HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 23).

Harris e Nochlin procuram fazer uma leitura balanceada do posicionamento dos autores homens em relação às mulheres nessa historiografia inicial da arte. Colocados em um ponto de vista que se assume como superior, tais autores homens paradoxalmente também procuram estimular em parte, segundo Harris e Nochlin, as mulheres artistas:

A maior parte dos homens do Renascimento que davam conselhos a mulheres estavam paternalisticamente confiantes da inferioridade do sexo feminino e apresentavam como qualidades positivas em mulheres aqueles traços de personalidade que nós agora reconhecemos como barreiras insuperáveis para a realização individual. No entanto, uns poucos vislumbres de uma atitude mais positiva podem ser encontrados na literatura dedicada aos homens e mulheres famosos do passado, histórias

que pretendiam inspirar o leitor com um desejo de emular a grandiosidade do passado e evitar do passado os erros. Não é necessário dizer que há mais exemplos nobres oferecidos aos homens do que às mulheres, e essas últimas estão raramente preocupadas com realização profissional, mas antes com bom caráter. (HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 22).

A natureza desse estímulo será questionada pelas autoras adiante, através do desdobramento do argumento aqui apresentado, o de que a preocupação dos autores homens com o caráter das artistas mulheres é bem maior do que com sua capacidade e habilidade técnica. Vasari é especialmente atento a alguns fatores sistêmicos que impedem o pleno desenvolvimento técnico de artistas mulheres. É assim que na segunda edição das *Vidas*, de 1568, a edição comentada por Harris e Nochlin,<sup>2</sup> Vasari, conforme apontado pelas autoras, afirma que a artista Suor Plautilla Nelli (1523-1587/88), “teriam feito coisas maravilhosas se, como os homens, tivessem podido estudar e aprender a desenhar e trabalhar a partir de modelos vivos” (HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 20-21). É também Vasari que registra, como nos lembram as autoras, uma clara situação de assédio moral sofrida por Properzia de Rossi pelo fato de ser artista mulher. Um artista chamado Amico Aspertini, nos conta Vasari,

[...]louco de inveja, sempre a desencorajava e dizia coisas horríveis sobre ela aos Operaii (os homens responsáveis pela construção e decoração de San Petronio em Bolonha); e foi tão desagradável que ela finalmente recebeu um preço revoltantemente baixo por seu trabalho. (HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 29-30).<sup>3</sup>

Vasari outra vez presta atenção a uma dificuldade sofrida pela artista especificamente pelo fato de ser mulher. Esse tipo de observação, no entanto, vem junto a outras de natureza estereotipada, e é nos estereótipos sobre artistas mulheres que Harris e Nochlin concentram muito de sua energia.

[2] A primeira edição, de 1550, com um capítulo abreviado sobre Properzia de Rossi, só recentemente vem merecendo edições anotadas para grande público. Cf. VASARI, 1991.

[3] Greer também vai tocar brevemente nessa questão em seu livro: “Vasari era de opinião de que ela foi destruída pela perseguição masculina; no entanto, Bolonha continuava a se orgulhar de a haver produzido” (GREER, 1979, p. 210).

Boccaccio e seu *De Claris Mulieribus*, por sua vez, são analisados no catálogo com relativo detalhe, e os estereótipos encontrados no texto são apontados e comentados. É assim que as autoras escolhem mostrar o modo como Boccaccio apresenta a rainha assíria Semíramis, para ele corajosa (“a fim de governar não é necessário ser um homem, mas ter coragem”, HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 22), mas devassa (“essa infeliz mulher, queimando em desejo carnal, ofereceu-se a muitos homens”, HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 22). O mesmo padrão de crítica moral será observado por elas quando Boccaccio trata das vidas de três pintoras antigas, que também aparecem em Plínio: Thamyris (para Plínio Timarete), Irene, e Marcia (para Plínio Iaia de Cízicus). Thamyris é elogiada por Boccaccio como exceção, quando contrastada com outras mulheres: “desprezava os deveres das mulheres e praticava a arte de seu pai” e “Ela deve ser elogiada ainda mais se considerarmos os fusos e os cestos das outras mulheres” (HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 23). Na biografia de Irene Boccaccio reforça a lógica do aspecto excepcional da artista mulher através do recurso a um argumento francamente misógino:<sup>4</sup> “Eu pensava que essas coisas não podiam ser realizadas sem uma grande dose de talento, que nas mulheres é usualmente muito escasso” (HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 23). Finalmente, ao tratar de Marcia, Boccaccio, segundo as autoras, acrescenta ao argumento da artista mulher como exceção “desprezando ocupações femininas, ela se dedicava por completo ao estudo da pintura e da escultura de modo que não iria definir na ociosidade” (HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 23), outro, associado ao decoro na escolha de temas pictóricos, um decoro ligado à correção da conduta moral de Marcia, segundo Boccaccio, uma virgem:

Penso que sua casta modéstia era a causa disso, pois na antiguidade figuras eram na maior parte das vezes representadas nuas ou seminuas, e pareceria necessário a ela seja fazer o homem imperfeito, ou, ao fazê-lo perfeito, esquecer a modéstia virginal. Para evitar ambas as coisas, pareceu melhor para ela se abster de ambas. (HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 23).

Essa dimensão predominante moral da análise de mulheres artistas, que as autoras encontram em Boccaccio, também irão encontrar em Vasari.

Com relação à Properzia de Rossi (c. 1490-1530), além de apresentar os principais dados biográficos então conhecidos, Vasari faz questão de reforçar não apenas o caráter excepcional da artista mulher, mas suas prendas e virtudes, apresentando Properzia como

Habilidosa não apenas em questões domésticas, como as outras, mas em infinitos campos de conhecimento, de modo que não apenas mulheres, mas homens também tinham inveja. Ela era bonita e tocava e cantava melhor do que qualquer outra mulher na cidade naquela época. (HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 25).

Para as autoras, tal procedimento crítico de modo algum se restringe a Vasari, mas será uma tônica entre biógrafos renascentistas que escrevem sobre artistas mulheres, que procuram modos de ressaltar a aceitabilidade social dessas mulheres “de exceção”:

Uma vez que a escolha de uma carreira profissional era, não obstante, altamente excêntrica para mulheres na Itália dos séculos dezesseis ou dezessete, não é surpreendente que os biógrafos dessas primeiras mulheres fossem cuidadosos em enfatizar que apropriados, femininos caracteres essas mulheres excepcionalmente talentosas eram (HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 25).

Próspero em elogios quando se trata de enaltecer virtudes pessoais e modos de conduta das artistas mulheres, Vasari se mostra mais circunspecto quando precisa analisar a obra de arte em si dessas artistas. É esse comportamento que Harris e Nochlin procuram pôr em evidência ao esmiuçar a crítica que Vasari faz a Sofonisba Anguissola (1532-1626). A estratégia adotada pelas autoras para evidenciar o tom morno da crítica de Vasari é compará-la com

[4] Sobre argumentos misóginos na Idade Média e no Renascimento, como os apontados pelas autoras comentadas nesse artigo, cf. BLOCH, 1995, e KING; RABIL, 1998.

as biografias que escreveu sobre homens (como vimos, Nochlin já havia analisado brevemente essas biografias em seu artigo de 1971). Se Vasari elogia em Anguissola a capacidade de pintar de acordo com o modelo real, de artistas homens exige mais, “Ele esperava que os artistas estivessem não apenas aptos a desenhar a partir do natural de modo acurado, mas também a selecionar da natureza de acordo com uma estética interior e a adicionar invenção, proporção, imaginação e graça” (HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 31). Para ele, infere-se que Anguissola pratica um gênero menor, a pintura de retrato, de modo esforçado e sem a desenvoltura do gênio (como vimos, tido então como uma qualidade unicamente masculina). Harris e Nochlin concluem assim que “Para leitores aptos a analisar a linguagem dele, o elogio de Vasari a ela é polido, mas limitado” (HARRIS; NOCHLIN, 1976, p. 31).

#### **The obstacle race e o estereótipo como obstáculo**

Harris e Nochlin, em sua visão panorâmica sobre artistas mulheres, consideraram importante apresentar, além de informações factuais e contextuais sobre essas artistas, dados sobre sua recepção historiográfica. Já Germaine Greer tem objetivo diferente ao revisitar, em seu *The obstacle race* (1979), sobretudo Plínio e Vasari: ela tem em mente um estereótipo específico, o da mulher idealizada pelos romances de cavalaria. Greer trata desses autores na primeira parte de seu livro, em que mapeia os obstáculos que as artistas mulheres tipicamente enfrentam em suas carreiras (família, amor, ilusão de sucesso, ), e nesse sentido, estereótipos são entendidos como obstáculos.

Greer concorda com Nochlin e Harris quanto ao emprego, na historiografia da arte, do estereótipo da mulher artista como ser excepcional: “Sempre houve um grau realmente caprichoso interesse

em mulheres artistas como variedades de prodígios naturais” (GREER, 1979, p. 2). Em Plínio, a ênfase nesse tipo de elogio leva a conclusões pouco críveis sobre a realidade social das artistas mulheres:

O relato algo superficial de Plínio, no qual se pode acreditar tanto quanto no fato de que Águias podem voar rumo ao sol e fênix ressurgem das próprias cinzas e salamandras vivem no fogo, dá a impressão de que pintoras mulheres eram perfeitamente livres para competir com homens mesmo por importantes encomendas para templos, e de que poderiam superá-los como Marsia fez com Sópilo e Dionísio, seus contemporâneos, ou ensiná-los, como Olympia ensinou Autibolus (GREER, 1979, p. 2).

Vasari, assim como Boccaccio, usa Plínio o Velho como fonte para tratar de mulheres artistas, e Germaine Greer o aproxima de Plínio no estilo retórico e na obsessão pela artista prodígio:

Como um erudito humanista e um gentleman, Vasari poderia não parecer ser inferior a Plínio, mas há um toque da hipérbole de Plínio e de sua egrégia credulidade no tom dos escritos de Vasari sobre mulheres cuja adoção ele desprezaria para qualquer outro tópico (GREER, 1979, p. 2).

O efeito colateral do emprego de um “tom especial”, “galante”, para tratar das artistas mulheres, será a rápida adoção, também por outros escritores, desse mesmo *modus operandi*, danoso para a compreensão da produção plástica dessas mulheres: “Seus sucessores como cronistas de arte seguiram seu galante exemplo, listando algo ao acaso mulheres selecionadas e se abstendo de qualquer crítica séria de suas realizações [...]” (GREER, 1979, p. 3). Um exemplo concreto desse procedimento retórico, alimentado, segundo Greer, pela cavalaria humanista do Renascimento, é identificado por ela quando Vasari escreve sobre Sofonisba Anguissola, mesmo exemplo analisado por Harris e Nochlin em 1976:

Mesmo Vasari adotou um duplo padrão quando escreveu sobre as obras de mulheres, pois ele exercia um tipo de galanteria ao lidar com elas que não inibia seu julgamento quando lidava com homens. Ele estava mais interessado em Sofonisba Anguissola e suas irmãs como prodígios da Natureza do que em avaliar sua contribuição para a arte. O desenho de Sofonisba 'si rende più meraviglioso in una donzela' (GREER, 1979, p. 69).

Germaine Greer indica ainda a tendência a fundir avaliação pessoal e profissional no caso das artistas mulheres, que passam a ser apresentadas como belas e virtuosas, por exemplo. Greer explica:

Essas interpenetrações eram todas parte do mundo neoplatônico e eram teoricamente de igual modo aplicáveis a homens, exceto pelo fato de que em homens a aplicação se esperava que fosse figurativa. Nas mulheres se esperava que fosse a verdade literal (GREER, 1979, p. 69-70).

Uma vez confundidas as dimensões pessoal e profissional, a primeira parece sempre tender a se impor a segunda, o que explica o tipo de avaliação, de acordo com Greer, que Sofonisba recebe de Vasari: “Assim, quando poderíamos esperar ouvir mais das técnicas inovadoras de Sofonisba Anguissola, ficamos sabendo, ao invés disso, sobre sua piedade e humildade.” (GREER, 1979, p. 69-70). De novo aparece aqui a questão já apontada por Harris e Nochlin quando trataram das “virtudes” em Properzia de Rossi, segundo o mesmo Vasari.

### **Old mistresses e a crítica da historiografia geral da arte**

*Old mistresses*, de Griselda Pollock e Roszika Parker, assim como os demais textos já estudados aqui até agora, é um marco importante na historiografia feminista da arte, entre outros motivos por fazer uma contundente crítica à historiografia geral da arte. A preocupação com

historiografia da arte nesse texto é estrutural: trata-se de desmontar a historiografia tradicional em seus pressupostos mais essenciais, a fim de demonstrar que artistas mulheres são nela sub-representadas ou não representadas de todo em função de falhas historiográficas motivadas por preconceitos e estereótipos de toda a ordem: “Uma leitura atenta nos alerta da existência de poderosos mitos sobre a artista, e sobre a frequente cegueira a fatores econômicos e sociais no modo como a arte é produzida, os artistas são ensinados, e as obras de arte são recebidas” (PARKER; POLLOCK, 1981, p. 3). Tal estado de coisas culminou na exclusão completa de mulheres artistas de manuais gerais de história da arte, bastante populares, como são os livros de Gombrich, *Story of Art* (1961), e de H. W. Janson, *History of Art* (1962), que não mencionam nenhuma mulher em suas primeiras edições. As autoras também chamam a atenção para a necessidade de uma revisão historiográfica completa no que diz respeito à presença e ao papel das artistas mulheres, uma vez que entender as falhas historiográficas permite compreender os próprios limites e problemas da cultura em que se está imerso:

Descobrir a história das mulheres e a arte é em parte relatar o modo como a história da arte é escrita. Expor seus valores subjacentes, seus pressupostos, seus silêncios e seus preconceitos é também compreender que o modo como artistas mulheres são registradas e descritas é crucial para a definição de arte e de artista em nossa sociedade (PARKER; POLLOCK, 1981, p. 3).

No que diz respeito aos primeiros autores a tratar sobre artistas mulheres, Parker e Pollock seguem o mesmo roteiro de Harris e Nochlin, detendo-se sobre Boccaccio e Vasari e estudando os padrões duplos e estereótipos de que se valem para falar sobre essas artistas. Parker e Pollock situam o já mencionado estereótipo da artista excepcional, “atípica de seu sexo em virtude da habilidade artística”



(PARKER; POLLOCK, 1981, p. 26) como um dos eixos do padrão duplo de avaliação de artistas mulheres adotado por Boccaccio:

Os ensaios de Boccaccio sobre artistas mulheres contêm mensagens contraditórias. Por um lado, as realizações clássicas são propostas como modelos para artistas contemporâneas, e a apresentação de artistas mulheres do período clássico serve para validar e encorajar artistas mulheres no século quatorze. Ainda assim o comentário do poeta mina isso ao asseverar que essas mulheres eram excepcionais, renunciando a seus deveres femininos para perseguir uma profissão masculina (PARKER; POLLOCK, 1981, p. 14).

Tal padrão duplo nada tem de histórico. Segundo elas, se oferece antes como uma “categorização rígida e anti-histórica da arte das mulheres” (PARKER; POLLOCK, 1981, p. 14). Críticas de natureza semelhante serão dirigidas a Vasari, lembrado por elas por haver escrito sobre artistas individuais como Properzia de Rossi, Sofonisba Anguissola e irmãs e Plautilla Nelli. Se tais autores como Boccaccio e Vasari escreveram em um momento em que era padrão a misoginia nas letras e nas artes, seus modelos historiográficos se perpetuariam por séculos, esse é o ponto de Pollock e Parker:

Tais estereótipos e pressuposições infectam os escritos sobre arte tanto passados quanto presentes. Mas a difamação das mulheres pelos historiadores é ocultada sob uma visão da história da arte rigidamente construída. Alguns racionalizam sua rejeição às mulheres afirmando que elas são derivativas e, portanto, insignificantes. R. H. Wilenski, por exemplo, asseverou categoricamente, “Mulheres pintoras, como todo mundo sabe, sempre imitam as obras de alguns homens” (Introduction to Dutch Art, 1929, p. 93) (PARKER; POLLOCK, 1981, p. 7).

Tais consequências duradouras de estereótipos antigos justificam a releitura atenta que fazem de autores basilares para a historiografia geral da arte. É apenas tal releitura que possibilitaria

vislumbrar a situação das artistas mulheres na historiografia geral da arte: uma espécie de apêndice, colocado em segundo plano e em dimensão diversa daquela ocupada pelos artistas homens. Ou, como explicam as autoras,

Não obstante, autores foram obrigados a confrontar o fato de que mulheres consistentemente têm pintado e esculpido, mas seu uso de um estereótipo feminino para tudo o que as mulheres fizeram serve para separar a Arte das mulheres da Arte (masculina) e para acomodar a contradição interna entre a realidade das atividades das mulheres e os mitos da criatividade cultural masculina (PARKER; POLLOCK, 1981, p. 8-9).

Vasari outra vez é invocado para comprovar a realidade desses mitos impostos às artistas mulheres: Properzia de Rossi para ele seria boa dona de casa, bonita, cantora de talento e, eventualmente, uma escultora habilidosa. Pollock e Parker concluem que “seus leitores são assegurados de que Properzia de’ Rossi conformava-se às expectativas sociais e deveres de uma mulher nobre da época” (PARKER; POLLOCK, 1981, p. 9).<sup>5</sup> De novo aqui trata-se de tornar palatável a seu público leitor a ideia de que mulheres possam exercer nobremente alguma outra atividade que não a das lides do lar.

### Coda

A história feminista da arte, em seus primeiros textos, como os aqui selecionados, mostrou ampla preocupação com o estudo de fontes primárias da historiografia geral da arte, sobretudo daquelas em que artistas mulheres eram representadas. O exercício historiográfico de contextualizá-las, analisá-las, compará-las e criticá-las, que aqui pudemos acompanhar, no entanto, não haveria de se restringir a fontes tão antigas. Retomar o trabalho das autoras feministas com essas fontes, de todo modo, nos permite recuperar alguns procedimentos

[5] Em *Vision and Difference*, a menção de Pollock sobre a motivação de Vasari no uso de certos estereótipos críticos para tratar de artistas mulheres merece registro: “Além do mais, uma cuidadosa leitura do que Vasari seleciona mencionar sobre artistas mulheres mostra sua concentração precisamente naquelas características de sua posição social que estavam de acordo com o elevado conceito de artista que ele estava tentando assegurar” (POLLOCK, 1988, p. 43).

e interesses que haveriam de se repetir em textos posteriores, sobre autores mais recentes. Afinal, é na arena historiográfica que se trava boa parte das batalhas das historiadoras feministas da arte, que ainda hoje lutam pela revisão do papel das mulheres em geral e das artistas em particular nas narrativas sobre arte.

## REFERÊNCIAS

L'ANCIEN, Pline. **Histoire Naturelle XXXV: La Peinture**. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

BLOCH, R. Howard. **Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental**. São Paulo: Editora 34, 1995.

BOCCACCIO, Giovanni. **De claris mulieribus**. Die grossen Frauen. Stuttgart: Reclam, 1995 [1361-62].

\_\_\_\_\_. **Famous women**. Cambridge, Mass; London: Harvard University Press, 2003 [1361-62].

COULSON, William D. The reliability of Pliny's Chapters on Greek and Roman Sculpture. **The Classical World**, v. 69, p. 361-372, mar. 1976.

GREER, Germaine. **The obstacle race: the fortunes of women painters and their work**. New York: Farrar Strauys, 1979.

HARRIS, Ann Sutherland; NOCHLIN, Linda. **Women artists 1550-1950**. New York: Alfred A. Knopf, 1976.

KING, Margaret L.; RABIL Jr., Albert. The other voice in early modern Europe: Introduction to the series. In: SCHURMAN, Anna Maria von. **Whether a Christian woman should be educated and other writings from her intellectual circle**. Chicago: Chicago University Press, 1998. p. vii-xvii.

NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women artists? In: \_\_\_\_\_. **The Linda Nochlin Reader**. London: Thames & Hudson, 2015 [1971]. p. 42-68.

POLLOCK, Griselda (org.). **Vision and Difference: Feminism, femininity and the histories of art**. London and New York: Routledge, 1988.

POLLOCK, Griselda; PARKER, Rozsika. **Old Mistresses:**

**Women, Art and Ideology**. New York: I.B.Tauris, 2013 [1981].

VASARI, Giorgio. **The Lives of the Artists**. Oxford: Oxford University Press, 1998 [1568].

\_\_\_\_\_. **Le Vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri**. Torino: Einaudi, 1991 [1550]. 2 vol.