



6

Por que não
houve grandes
mulheres
artistas?

Linda Nochlin

PROJETO GRÁFICO Laura Daviña

EDIÇÃO Júlia Ayerbe

TRADUÇÃO Juliana Vacaro

REVISÃO TÉCNICA Juliana Vacaro e Júlia Ayerbe

COMPOSTO EM Linux Libertine

IMPRESSO EM Risograph sobre offset 75g/m² no Publication Studio São Paulo

ISBN 978-85-5688-003-1

Tradução autorizada pela autora.

São Paulo, maio de 2016

Agradecemos a Linda Nochlin, Juliana Vacaro e Fabio Morais.

Foram reimpressos 300 exemplares para esta 2ª edição em outubro de 2016.

Edições Aurora / Publication Studio SP traz para o campo editorial livros-trabalhos e textos sobre arte e política numa perspectiva expandida. Situa-se no espaço autônomo .Aurora, onde realiza sua produção (edição, design, impressão, encadernação) e abriga eventos e debates como forma de estimular a vida social do livro e a reflexão sobre temas que nos provocam.

WWW.EDICOESAURORA.COM

“Por que não houve grandes mulheres artistas?” Essa pergunta reverbera em tom repreensivo na maioria das discussões sobre a tal questão feminina. Porém, como tantas outras ditas questões envolvendo a “controvérsia” feminista, ela falsifica a natureza da questão ao mesmo tempo em que, de forma insidiosa, supõe a própria resposta: “Não houve grandes mulheres artistas porque mulheres são incapazes de algo grandioso”.

As suposições por trás de tal questão são variadas em extensão e sofisticação, desde as “cientificamente provadas” demonstrações da inabilidade de seres humanos com útero ao invés de pênis de criar qualquer coisa significativa, até maravilhas relativamente esclarecidas de que, como muitos homens, as mulheres – apesar de tantos anos de quase igualdade – também se deparam com desvantagens e ainda não atingiram nada de excepcional significância nas artes visuais. A primeira reação das feministas é morder a isca, engolir o anzol e a linha e tentar responder a questão tal como ela é colocada, isto é, buscam encontrar exemplos de merecimento ou de artistas que ainda não foram suficientemente reconhecidas através da história; reabilitar carreiras modestas, se interessantes e produtivas; redescobrir esquecidas pintoras de flores ou seguidoras de David e criar uma

causa para elas; demonstrar que Berthe Morisot foi muito menos dependente de Manet do que fomos levadas a pensar.

Em outras palavras, engajam-se na atividade do especialista que deseja mostrar a importância do negligenciado ou do gênio menor. Essas tentativas, se comprometidas com o ponto de vista feminista, como no ambicioso artigo sobre mulheres artistas de 1858 da *Westminster Review*, ou nos mais recentes trabalhos acadêmicos sobre artistas como Angelika Kauffmann e Artemisia Gentileschi são, certamente, esforços válidos para somar conhecimento sobre as conquistas femininas e para a história da arte em geral. Porém, essas tentativas não fazem nada para questionar a hipótese atrás da pergunta “Por que não houve grandes mulheres artistas?”. Ao contrário, ao tentar respondê-la, elas tacitamente reforçam suas implicações negativas.

Outra tentativa de resposta envolve uma leve mudança de perspectiva ao afirmar, como fizeram algumas feministas, que existe na arte uma diferença entre o tipo de grandiosidade para as mulheres e para os homens, postulando, desse modo, a existência de um estilo feminino distinto e reconhecível, diferente nas suas qualidades expressivas e baseado no caráter especial da situação e da experiência da mulher.

Isso, acima de tudo, parece suficientemente razoável: em geral a experiência e a situação da mulher na sociedade – e logo, a da artista – é diferente da do homem. E, certamente, a arte produzida por um grupo de mulheres – conscientemente unido e intencionalmente articulado – determinado a impulsionar uma consciência de grupo sobre a experiência feminina deve ser identificado como arte feminista – ou feminina.

Infelizmente, apesar disso ser possível, ainda não aconteceu. Enquanto os membros da Escola do Danúbio, os seguidores de Caravaggio, os pintores reunidos ao redor de Gauguin em Pont-Aven, os Cavaleiro Azul ou os cubistas são reconhecidos por qualidades estilísticas e expressivas claramente definidas, não é igualmente comum que qualidades de feminilidade reúnam os estilos de mulheres artistas em geral. Essas qualidades tampouco podem ser utilizadas para conectar mulheres escritoras, como é o caso brilhantemente discutido – contra devastadores e mutualmente contraditórios clichês masculinos – por Mary Ellmann em *Thinking about Women*. Nem a sutil essência feminina parece ligar os trabalho de Artemisia Gentileschi, Vigée Le Brun, Angelika Kauffmann, Rosa Bonheur, Berthe Morisot, Suzanne Valadon, Käthe Kollwitz, Barbara

Hepworth, Georgia O’Keeffe, Sophie Taeuber-Arp, Helen Frankenthaler, Bridget Riley, Lee Bontecou, ou Louise Nevelson muito mais que os trabalhos de Safo, Marie de France, Jane Austen, Emily Brontë, George Sand, George Eliot, Virginia Woolf, Gertrude Stein, Anaïs Nin, Emily Dickinson, Sylvia Plath e Susan Sontag. Em todas as instâncias, mulheres artistas e escritoras parecem estar mais perto de outros artistas e escritores de seu próprio período e perspectiva do que delas mesmas.

Pode ser verdade que mulheres artistas sejam mais introspectivas, delicadas e que tratem o meio de forma matizada. Porém, qual das mulheres artistas acima citadas é mais introspectiva que Redon, mais sutil e matizada com o pigmento que Corot? Seria Fragonard mais ou menos feminino que Vigée Le Brun? Ou não seria mais a questão de que todo o estilo rococó francês do século XVIII é feminino, se pensado a partir da escala binária “masculino” *versus* “feminino”? Se fragilidade, delicadeza e preciosidade devem ser tratados como marcadores de um estilo feminino, não há nada frágil em *Horse Fair* de Rosa Bonheur, nem frágil e introvertido nas enormes telas de Helen Frankenthaler. Se mulheres se debruçaram sobre crianças e cenas da vida doméstica, também o fizeram Jan Steen, Chardin e os impressionistas

Renoir e Monet, assim como Morisot e Cassatt. De qualquer forma, a mera escolha por determinado tema, ou a restrição por determinados assuntos, não pode equiparar-se a um estilo, muito menos a um estilo feminino quintessencial.

O problema está não tanto no conceito de algumas feministas sobre o que seria a feminilidade mas, certamente, na equivocada concepção compartilhada com o senso comum do que seria arte: a ingênua ideia de que arte é a expressão individual de uma experiência emocional, a tradução da vida pessoal em termos visuais. A arte quase sempre não é isso; a grande arte nunca o é. O fazer arte envolve uma forma própria e coerente de linguagem, mais ou menos dependente ou livre de convenções, esquemas ou noções temporalmente definidos que precisam ser aprendidos ou trabalhados através do ensino ou de um período longo de experimentação individual. A linguagem da arte, materialmente incorporada em tinta, linha sobre tela ou papel, na pedra, ou barro, plástico ou metal nunca é uma história dramática ou um sussurro confidencial.

Na realidade, nunca houve grandes mulheres artistas, até onde sabemos, apesar de haver algumas interessantes e muito boas que ainda não foram suficientemente investigadas ou apreciadas, como

não houve também nenhum grande pianista de jazz lituano ou um grande tenista esquimó, e não importa o quanto queríamos que tivesse existido. É lamentável que seja esse o caso, mas nenhum tipo de manipulação de evidência histórica e crítica vai alterar a situação, nem acusações de distorções machistas sobre a história. Não existem mulheres equivalentes a Michelangelo, Rembrandt, Delacroix, Cézanne, Picasso ou Matisse, ou mesmo nos tempos recentes, a Kooning ou Warhol, assim como não há afroamericanos equivalentes dos mesmos. Se existisse um grande número de mulheres artistas escondidas, ou se deveríamos ter diferentes padrões para a arte das mulheres em oposição à arte dos homens – e não se pode ter os dois – então pelo o que estariam lutando as feministas? Se as mulheres de fato tivessem alcançado o mesmo *status* que os homens na arte, então o *status quo* estaria bem.

Porém, na realidade, como todos sabemos, as coisas como estão e como estiveram, nas artes, bem como em centenas de outras áreas, são entediantes, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e acima de tudo homens. A culpa não está nos astros, em nossos hormônios, nos nossos ciclos menstruais ou

em nosso vazio interior, mas sim em nossas instituições e em nossa educação, entendida como tudo o que acontece no momento que entramos nesse mundo cheio de significados, símbolos, signos e sinais. Na verdade, o milagre é, dadas as esmagadoras chances contra as mulheres ou negros, que muitos destes ainda tenham conseguido alcançar absoluta excelência em territórios de prerrogativa masculina e branca como a ciência, a política e as artes.

É somente quando começamos a pensar nas implicações da pergunta “Por que não houve grandes mulheres artistas?” que começamos a perceber que a extensão da nossa percepção de como as coisas são no mundo está condicionada e frequentemente deturpada pela forma como enunciamos as questões. Temos a tendência de presumir que realmente existe uma questão do leste asiático, da pobreza, uma questão racial e uma questão feminina. Primeiramente, devemos nos perguntar quem está formulando essas questões e, a partir desse ponto, refletir a que propósito esse tipo de formulação serve (devemos refrescar nossas memórias com o exemplo da conotação dada pelos nazistas à chamada “questão judaica”). De fato, em nossos tempos de comunicação instantânea, as questões são rapidamente formuladas para racionalizar a má consciência daqueles

que detém o poder: enquanto a questão proposta pelos estadunidenses sobre a situação do Vietnã e Camboja é referida pelos estadunidenses como a “questão do leste asiático”, para os vietnamitas e cambojanos ela seria tratada, mais realisticamente, como a “questão estadounidense”; a “questão da pobreza” deve ser vista como a “questão da riqueza” para os habitantes da periferia urbana ou de áreas rurais desertas; a mesma ironia distorce a “questão branca” em oposição à “questão negra”; e a mesma lógica inversa aparece na formulação da presente temática como a “questão da mulher”.

Agora, a dita “questão da mulher”, como todas as questões humanas (e chamar tudo o que é humano de “questão” é uma ideia bem recente) não é passível de nenhuma “solução”, já que o que envolve as questões humanas é uma reinterpretação da natureza da situação ou uma alteração radical de posição ou programa por parte das próprias questões. Desta maneira, mulheres e sua situação nas artes, assim como em outras áreas empreendidas, não são uma questão a ser vista pelos olhos de uma elite dominante masculina. Em lugar disso, as mulheres devem se conceber potencialmente – se não efetivamente – como sujeitos iguais, e devem estar dispostas a olhar para os fatos de sua condição cara a cara, sem

vitimização ou alienação. Ao mesmo tempo, devem ver sua situação com um alto grau de compromisso emocional e intelectual, necessário para criar um mundo no qual a igualdade de conquistas não seja apenas possível, mas ativamente encorajada pelas instituições sociais.

Não é realista ter esperança de que uma grande maioria de homens, nas artes e em outros campos, vai ser iluminado e descobrir que é para seu próprio bem conceder às mulheres completa igualdade de direitos e possibilidades – como afirmam algumas feministas de forma otimista –, ou sustentar a ideia de que os próprios homens logo irão perceber sua limitação, negando, a si mesmos, acesso a tradicionais campos e emoções tidos como femininos. Afinal, são poucas as áreas realmente negadas aos homens, e caso ofereçam gratificação suficiente, transcendência, responsabilidade, homens que necessitam de um envolvimento “feminino” com bebês ou crianças conseguem *status* como pediatras ou psicólogos, com uma enfermeira (mulher) para exercer as funções mais rotineiras; aqueles que sentem necessidade pela criatividade na cozinha, podem ganhar fama como chef; e, é claro, homens que anseiam por satisfazer-se através dos interesses artísticos femininos, podem tornar-se pintores, escultores, ao invés de

voluntários em museus ou ceramistas de ocasião, como muitas vezes suas correspondentes mulheres acabam fazendo. No mundo acadêmico, quantos homens estariam dispostos a trocar seus trabalhos como professores e pesquisadores por aqueles não remunerados, de meio período, como assistentes de pesquisa e digitadores, por trabalhos domésticos ou babás em período integral?

Aqueles que dispõem de privilégios, inevitavelmente se agarram a eles com força, não importando o quão marginal a vantagem envolvida é até que sejam persuadidos a render-se a um poder superior de alguma ordem ou outra. Dessa maneira, a questão da igualdade das mulheres, na arte ou em qualquer outro campo, não recai sobre a relativa benevolência ou a má intenção de certos homens, ou sobre a autoconfiança ou “natureza desprezível” de certas mulheres, mas sim na natureza de nossas estruturas institucionais e na visão de realidade que estas impõem sobre os seres humanos que as integram. Como apontou John Stuart Mill há mais de um século: “[...] tudo que é costumeiro parece natural. Sendo a sujeição das mulheres aos homens um costume universal, qualquer desvio desta norma naturalmente parece antinatural.” A maioria dos homens, apesar do blá blá blá em prol da igualdade,

estão relutantes em desistir desta ordem “natural” das coisas na qual suas vantagens são tão incríveis. Para as mulheres, o caso é um pouco mais complicado pelo fato de que, como astutamente apontou Mill, diferentemente de outros grupos ou castas oprimidos, os homens demandam não apenas submissão, mas também afeição irrestrita. Assim, frequentemente as mulheres são enfraquecidas pelas demandas internalizadas desta sociedade dominada pelo machismo e também pelo excesso de bens materiais e conforto: a mulher de classe média tem muito mais a perder que apenas suas joias.

A pergunta “Por que não houve grandes mulheres artistas?” é, assim, a décima parte de um *iceberg* de más interpretações e falsas concepções e, na sua base, encontra-se um vasto volume obscuro de ideias duvidosas sobre a natureza da arte e seus concomitantes situacionais, sobre a natureza das habilidades humanas em geral e a excelência humana em particular e o papel que a ordem social desempenha em tudo isso. Enquanto a “questão feminina” talvez seja uma pseudo questão, as falsas concepções envolvidas na pergunta “Por que não houve grandes mulheres artistas?” apontam para áreas mais importantes onde existe um certo obscurantismo intelectual muito além das questões políticas e ideológicas específicas que

envolvem a submissão da mulher. Estão contidas nessa pergunta muitas suposições ingênuas, distorcidas e não críticas sobre o fazer artístico em geral, assim como sobre o fazer da grande arte. Essas suposições, conscientes ou não, colocam improváveis superstars como Michelangelo e Van Gogh, Rafael e Jackson Pollock juntos sob a rubrica de grandes, um atestado honorífico dado pelo elevado número de monografias devotadas ao artista em questão. O Grande Artista é concebido como aquele que detém a genialidade; a genialidade, por sua vez, é pensada como um poder atemporal e misterioso, de alguma maneira incorporado à pessoa do Grande Artista. Tais ideias estão relacionadas a premissas meta-históricas, inquestionáveis e normalmente inconscientes, que fazem a teoria “raça-meio-momento” sobre as dimensões do pensamento histórico de Hippolyte Taine parecer um modelo em sofisticação. Essas suposições são intrínsecas a um grande número de escritos históricos sobre arte. Não é acidente o fato de que as condições cruciais para que se produza grande arte sejam raramente investigadas, ou que as tentativas de investigação de questões mais amplas foram, até muito recentemente, rejeitadas como não sendo temas de atividades acadêmicas, ou por serem muito extensas, ou campo de outra disciplina, como

a sociologia. Encorajar uma abordagem desapaixoadada, impessoal, sociológica e institucionalmente orientada, revelaria toda uma subestrutura romântica, elitista, de mérito próprio, monotemática na qual toda a carreira da história da arte está baseada, e apenas recentemente foi questionada por um grupo de jovens dissidentes.

Por trás da pergunta sobre a mulher como artista, encontramos o mito do Grande Artista, tema de milhares de teses: único, de comportamento divino desde seu nascimento, uma essência misteriosa, a última bolacha do pacote, chamado de Gênio ou Talento e, assim como o assassino, sempre vai encontrar saída, não importa o quão improváveis e infrutíferas sejam as circunstâncias.

A aura mágica que rodeia as artes representativas e seus criadores gera mitos desde os tempos mais antigos. É interessante que, na Antiguidade, as habilidades mágicas atribuídas ao escultor grego Pliny – o misterioso chamado interno na juventude, a falta de professores se não a própria natureza – são repetidas mais tarde, no século XIX, por Max Buchon em sua biografia sobre Courbet. Os poderes sobrenaturais do artista como imitador, seu controle da força, possíveis poderes perigosos, têm funcionado historicamente para destacá-lo dos outros como um criador divino,

aquele que cria o ser a partir do nada. A lenda de sua descoberta através de um artista mais velho ou seu sagaz padrão de garoto de ouro, normalmente na pele de um humilde menino pastor, tem sido a especialidade da mitologia artística desde que Vasari imortalizou o jovem Giotto, descoberto pelo grande Cimabue, enquanto o rapaz guardava seu rebanho e desenhava ovelhas em uma pedra. Cimabue, tomado por admiração pelo realismo do desenho, imediatamente convida o humilde garoto para ser seu pupilo. Por alguma coincidência misteriosa, artistas como Beccafumi, Andrea Sansovino, Andrea del Castagno, Mantegna, Zurbarán e Goya, foram, tempos depois, descobertos em circunstâncias pastorais parecidas. Mesmo quando o jovem artista não teve a sorte de estar equipado com um rebanho de ovelhas, seu talento sempre pareceu se manifestar desde muito jovem e independentemente de qualquer incentivo externo: Filippo Lippi, Poussin, Courbet e Monet são citados por terem caricaturas desenhadas nas margens de seus cadernos de escola ao invés de estudar as matérias obrigatórias. Nós, ao contrário, nunca escutamos histórias sobre jovens que negligenciaram seus estudos e rabiscaram em seus cadernos virarem algo além do que simples funcionários de lojas ou vendedores. O próprio Michelangelo, de acordo com

seu biógrafo e pupilo Vasari, desenhava mais do que estudava em sua infância. Segundo Vasari, era tão evidente o seu talento que quando Ghirlandaio, seu mestre, se ausentou momentaneamente do trabalho em Santa Maria Novella, o jovem estudante aproveitou para desenhar com o suporte de andaimes, cavaletes, latas de tintas e pincéis que ficaram à sua disposição. O fez tão habilmente que, na volta, seu mestre exclamou: “Esse garoto sabe mais do que eu”.

Como quase sempre é o caso, essas histórias, que provavelmente contém alguma verdade, tendem a refletir e perpetuar as atitudes que subsumem. Mesmo que baseados em fatos, esses mitos sobre a precoce manifestação dos gênios são enganosos. Não há dúvida, por exemplo, que o jovem Picasso tenha, aos quinze anos (e, em apenas um dia) passado em todos os exames admissionais para a Academia de Arte de Barcelona e, mais tarde, para a de Madri, uma grande demonstração de proeza, já que a maioria dos candidatos precisava de um mês para tal. Porém, gostaria de saber mais sobre histórias semelhantes de candidatos precoces que não alcançaram nada mais além da mediocridade ou o próprio fracasso. Estes são casos que não interessam aos historiadores da arte, estudar com mais detalhes, por exemplo, o papel protagonizado pelo pai de Picasso, professor

de arte, na sua precocidade pictórica. E se Picasso tivesse nascido menina? Teria o senhor Ruiz prestado tamanha atenção ou estimulado a mesma ambição de sucesso na pequena Pablita?

O que se sobressai em todas essas histórias é a milagrosa, não determinada e aparente natureza associal das realizações artísticas, uma concepção semirreligiosa do papel do artista que é elevado à hagiografia no século XIX, quando historiadores, críticos de arte e, muitas vezes, os próprios artistas tendiam a elevar o fazer arte como um substituto à religião, o último baluarte dos valores elevados do mundo materialista. O artista na mitologia do século XIX luta contra todas as determinações familiares e oposições sociais, sofrendo todos os ataques e injúrias sociais como qualquer outro mártir cristão e, no final, triunfa apesar de suas pequenas chances, infelizmente depois da sua morte, porque de suas profundezas irradia aquele misterioso fulgor: o Gênio. Aqui nos encontramos com o louco Van Gogh desenhando sem parar seus girassóis, apesar de sua epilepsia e quase inanição; Cézanne enfrentando a rejeição paterna e o desprezo público para revolucionar a pintura; Gauguin jogando fora sua respeitabilidade e segurança financeira com um gesto existencial único de seguir seu chamado nos trópicos;

ou Toulouse-Lautrec, anão, aleijado e alcoólatra sacrificando seu lugar na aristocracia em favor de esquálidas imediações que lhe forneciam inspiração.

Hoje em dia, nenhum historiador da arte sério aceita tão óbvios contos de fada ao pé da letra. De toda forma, esse tipo de mitologia acerca do sucesso artístico e seus concomitantes, ainda forma o inconsciente e as inquestionáveis suposições dos eruditos, não importando o quanto se fale de influências sociais, contexto histórico, crises econômicas, etc. Por trás da maioria das mais sofisticadas pesquisas sobre grandes artistas, mais especificamente a monografia de história da arte que aceita a ideia do grande artista em primeiro plano e as estruturas sociais e institucionais nas quais ele tenha vivido e trabalhado como meras influências secundárias ou apenas pano de fundo, se esconde a ideia do gênio que possui, em si, todas as condições para o êxito próprio. Partindo desse princípio, a falta de êxito das mulheres pode ser formulada como silogismo: se as mulheres possuísem talento para arte este se revelaria espontaneamente. Mas este talento nunca se revelou. Portanto, chegamos à conclusão de que as mulheres não possuem talento para a arte. Se Giotto, o pastorzinho desconhecido, e Van Gogh, com sua debilitada saúde, encontraram sua forma de fazer arte, por que não as mulheres?

Contudo, no momento em que deixamos o mundo do faz de conta, e as profecias de auto merecimento, e lançamos um olhar impassível sobre as reais condições na qual a produção de arte existiu, na extensão das estruturas sociais e institucionais ao longo da história, nos damos conta de que as perguntas mais profícuas ou relevantes que o historiador se deve fazer são formadas por aspectos bem diferentes. Gostaríamos de perguntar, por exemplo, de quais classes sociais era proveniente a maior parte dos artistas em diferentes momentos históricos, quais castas e subgrupos. Qual é a proporção de pintores e escultores, ou, mais especificamente, dos grandes pintores e escultores que veio de famílias nas quais seus pais ou outros familiares próximos eram pintores e escultores ou envolvidos em profissões relacionadas? Como aponta Nikolaus Pevsner em uma discussão sobre a Academia Francesa nos séculos XVII e XVIII, a transmissão da profissão artística de pai pra filho era considerada um fato dado (assim como aconteceu com os Coypels, os Coustous, os Van Loos, etc.). De fato, os filhos de acadêmicos eram isentos das taxas cobradas por aulas. Apesar de existirem casos, dignos de nota e suficientemente dramáticos, de rejeição e revolta à figura do pai no século XIX, somos forçadas a admitir

que uma grande proporção de artistas, grandes e não tão grandes, nestes tempos em que era normal para filhos seguirem os passos dos pais, possuíam pais artistas. No *ranking* dos artistas maiores, os nomes Holbein, Dürer, Rafael e Bernini imediatamente vêm a cabeça, mesmo em nossos tempos, podemos citar Picasso, Calder, Giacometti e Wyeth como membros de famílias de artistas.

No que diz respeito à relação entre ocupação artística e classe social, um paradigma interessante para se pensar a pergunta “Por que não houve grandes mulheres artistas?” seria fornecido através da resposta à pergunta “Por que não houve grandes artistas oriundos da aristocracia?”. É possível pensar, pelo menos antes do anti tradicional século XIX, em algum artista que tenha aparecido das classes sociais mais elevadas que não a alta burguesia? Mesmo no século XIX, Degas veio da baixa aristocracia, que está mais para alta burguesia. De fato, pode-se dizer que apenas Toulouse-Lautrec, que se metamorfoseou marginal por uma acidental deformidade, veio das classes mais altas da sociedade. Enquanto a aristocracia sempre forneceu a maior parte do apoio financeiro e a audiência para as artes em geral, sua riqueza, mesmo nos tempos mais democráticos, contribuiu muito pouco para a criação

da arte, com apenas algumas tentativas amadoras. Apesar dessa aristocracia (e nisso é possível incluir suas mulheres) ter tido mais que a sua parte em vantagens educacionais, tempo livre, de ter sido constantemente encorajada a aventurar-se no mundo das artes, ela mostrou apenas respeitáveis amadores, como o primo de Napoleão III, a Princesa Matilda, que exibiu em Salões oficiais, ou a Princesa Vitória que, junto com o Príncipe Albert, estudou arte com nada mais que o próprio Landseer. É possível que a genialidade para a arte faltou à aristocracia da mesma forma como faltou à psique feminina? Ou será talvez que o tipo de demanda e expectativa imposta tanto aos aristocratas como às mulheres, a quantidade de tempo exercendo outras funções sociais, fazia com que a devoção profissional plena à produção de arte estivesse completamente fora de questão para homens e mulheres, para além de um problema de gênio ou talento?

Quando forem feitas as perguntas certas sobre as condições da atividade artística, sendo a produção da grande arte um subtópico, não haverá dúvida de que a discussão se dará acerca das concomitantes situacionais de inteligência e talento do que apenas ao gênio artístico. Piaget e outros destacaram em suas epistemologias genéticas que, no que diz respeito

ao desenvolvimento da razão e da imaginação nas crianças, a inteligência ou, por implicação, o que escolhemos chamar de gênio, é uma atividade dinâmica, mais do que uma essência estática, de um sujeito em dada situação. Como nos mostram outras pesquisas no campo do desenvolvimento infantil, estas habilidades ou inteligência são construídas minuto a minuto, passo a passo, desde a infância, e os padrões de adaptação-acomodação podem ser estabelecidos de forma tão precoce em um indivíduo, que as faça parecer inatos ao observador menos atento. Tais investigações implicam, mesmo excluindo as razões meta-históricas, que acadêmicos terão que abandonar a noção, conscientemente ou não, de gênio individual como inata e imprescindível para a criação de arte.

A pergunta “Por que não houve grandes mulheres artistas?” nos leva à conclusão, até agora, de que a arte não é a atividade livre e autônoma de um indivíduo dotado de qualidades, influenciado por artistas anteriores e mais vagamente e superficialmente ainda por “forças sociais”, mas sim que a situação total do fazer arte, tanto no desenvolvimento do artista como na natureza e qualidade do trabalho como arte, acontece em um contexto social, são elementos integrais dessa estrutura social e são mediados e

determinados por instituições sociais específicas e definidas, sejam elas academias de arte, sistemas de mecenato, mitologias sobre o criador divino, artista como He-man ou como párias sociais.

Linda Nochlin (Nova York, Estados Unidos, 1931) é professora de arte moderna na cátedra Lila Acheson do Institute of Fine Arts da New York University. Graduou-se em filosofia pela Vassar College e fez seu M.A. na Columbia University em 1952. Em 1963, entregou seu doutorado, pelo Institut of Fine Artes da New York, intitulado *The Development and Nature of Realism in the Work of Gustave Coubert*. Em 1963 passa a lecionar História da Arte na Vassar e é promovida, futuramente, para a cátedra Mary Conover Mellon. Em 1976, junto com Ann Sutherland Harris, curou, no Los Angeles County Museum of Art, uma exposição dedicada a mulheres artistas, que foi acompanhada do livro *Women Artists: 1550-1950*, que se tornou uma referência para a história da arte feminista. Em sua carreira publicou diversos livros, entre eles *Women, Art, and Power and Other Essays*. É considerada uma das primeiras historiadoras da arte feminista. [informações retiradas de <https://dictionaryoffarthistorians.org/nochlinl.htm>]

POR QUE ESTE TEXTO NUNCA FOI TRADUZIDO?

POR QUE NO BRASIL OS GRANDES ARTISTAS SÃO MULHERES?

Na tentativa de criar hipóteses para responder a essas duas interrogações, decidimos traduzir, pela primeira vez para o português, o texto “Por que não houve grandes mulheres artistas”. Publicado originalmente na revista estadunidense *ARTNews* em 1971, o artigo trata, entre outras coisas, de problematizar as formulações e os referentes das questões, desnaturalizando os lugares de privilégio e explicitando os posicionamentos geopolítico e econômico dos sujeitos:

[...] enquanto a questão proposta pelos estadunidenses sobre a situação do Vietnã e Camboja é referida pelos estadunidenses como a “questão do leste asiático”, para os próprios vietnamitas e cambojanos ela seria tratada, mais realisticamente, como a “questão estadunidense”; a “questão da pobreza” deve ser vista como a “questão da riqueza” para os habitantes da periferia urbana ou de áreas rurais desertas; a mesma ironia distorce a “questão branca” em oposição à “questão negra”; a mesma lógica inversa aparece na formulação da nossa presente temática como a “questão da mulher. [p. 9 desta publicação]

Nesse sentido, como editora pergunto-me por que textos sobre temas semelhantes produzidos e disseminados no norte do mundo não nos chegaram.¹ Por que o meio brasileiro das artes visuais não olhou e canibalizou as questões de gênero que fervilharam nos

¹ Nesse sentido, é interessante trazer o exemplo de Lucy Lippard. Curadora, crítica de arte e ativista, é mundialmente conhecida pela sua discussão feminista na arte. Seu único livro traduzido para o português, pela editora Verbo Edusp em 1976, é *Art pop*. Longe de desmerecer o citado trabalho, é importante questionar por que não houve outros títulos da mesma autora traduzidos.

anos 1970 e 1980 na América do Norte e Europa como o fez com outras produções. Na tentativa de formular respostas, elimino a justificativa da falta de acesso de um país da periferia geopolítica. Se por um lado estávamos isolados baixo um regime autoritário e sangrento, é justamente esse o período em que muitos artistas se exilaram na Europa e Estados Unidos, e lá entraram em contato com a produção local.

Para complementar essa gama de questões, a arte brasileira do século XX tem a peculiaridade de contar com grandes mulheres artistas. Pode-se dizer que, de uma perspectiva sociológica mais grosseira, não teríamos, num *book table* sobre nossa arte moderna e contemporânea, um forte desnível entre o número de homens e mulheres.² Quer isso dizer que a arte brasileira é igualitária? Não me parece.

O fato dessas questões terem sido pouco formuladas me parece a grande questão, e este ensaio é uma contribuição para gerar discussões e aprofundamentos. Em maio de 2016, enquanto publicamos este volume, temos uma bienal que já anunciou mais mulheres que homens em sua lista de artistas; uma presidenta destituída por um golpe e um ministério interino composto apenas por homens; estudos mais avançados sobre mulher e história da arte brasileira e muitas artistas produzindo e falando sobre a “questão do homem”. A todas elas, pesquisadoras, artistas, militantes, presidenta, dedicamos esta tradução.

2 Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, precursoras do modernismo; a internacional Maria Martins; as neoconcretas Lygia Clark e Pape; a filósofa artista Mira Schendel; os ovos de ouro do mercado contemporâneo Beatriz Milhazes e Adriana Varejão, para citar as mais conhecidas.

Este ensaio, de número 6, apresenta a tradução do artigo “Por que não houve grandes mulheres artistas”, publicado originalmente na revista estadunidense *ARTNews*, em 1971, e nunca antes traduzido para o português. A partir da tentativa de resposta à pergunta do título, Linda Nochlin questiona metodologias da história da arte e a construção de sua narrativa, baseada na criação do gênio criador.

