

**A HISTÓRIA  
DA ARTE**

**SEM  
HOMENS**

**KATY  
HESSEL**

«Já vos mostro do que uma mulher é capaz.»  
Artemisia Gentileschi, 1649<sup>1</sup>

# ÍNDICE

*Introdução* 9

## **PRIMEIRA PARTE: ABRIR CAMINHO**

*De c. 1500 a c. 1900*

- Capítulo 1* — Pintar-se no cânone 19  
*Capítulo 2* — Inspiração de um passado heroico 52  
*Capítulo 3* — Do realismo ao espiritualismo 69

## **SEGUNDA PARTE: O QUE TORNOU A ARTE MODERNA**

*De c. 1870 a c. 1950*

- Capítulo 4* — Guerra, identidade e a vanguarda parisiense 110  
*Capítulo 5* — O rescaldo da Primeira Guerra Mundial 156  
*Capítulo 6* — Modernismo nas Américas 188  
*Capítulo 7* — A guerra e o surgimento de novos métodos e meios 208

## **TERCEIRA PARTE: MULHERES DO PÓS-GUERRA**

*De c. 1945 a c. 1970*

- Capítulo 8* — A grande era do experimentalismo 236  
*Capítulo 9* — Mudança política e novas abstrações 262  
*Capítulo 10* — O corpo 298  
*Capítulo 11* — Tecendo novas tradições 312

## **QUARTA PARTE: ASSUMIR A PROPRIEDADE**

*De 1970 a 2000*

- Capítulo 12* — A era do feminismo 327  
*Capítulo 13* — A década de 1980 355  
*Capítulo 14* — A década de 1990 374  
*Capítulo 15* — Mudança radical na Grã-Bretanha 392

## **QUINTA PARTE: AINDA A ESCREVER**

*De 2000 ao presente*

- Capítulo 16* — Descolonizando narrativas e retrabalhando tradições 414  
*Capítulo 17* — Figuração no século XXI 432  
*Capítulo 18* — A década de 2020 452  
*Capítulo 19* — Quem tem direito a escrever a História da Arte? 460

*Glossário* 468

*Cronologia* 470

*Notas e bibliografia* 476

*Lista de ilustrações e créditos* 508

*Agradecimentos* 513

*Sobre a autora* 515

*Índice remissivo* 516



Alice Neel, *Linda Nochlin e Daisy*, 1973

## INTRODUÇÃO

Em outubro de 2015, entrei numa feira de arte e percebi que, entre os milhares de obras diante de mim, nenhuma era de uma mulher. Isso levantou uma série de perguntas: seria eu capaz de me lembrar, assim de repente, dos nomes de 20 artistas do género feminino? De 20 anteriores a 1950? De uma que fosse, anterior a 1850? A resposta era não. Teria eu, no fundo, sempre visto a História da Arte de uma perspectiva masculina? A resposta era sim.

Na altura, a exclusão de mulheres artistas (e de outras figuras sub-representadas) da História da Arte estava a tornar-se uma questão premente. Tinha acabado de me licenciar em História da Arte e escolherei estudar Alice Neel (1900–1984, p. 346), uma grande artista americana que pintava retratos de uma grande profundidade psicológica de pessoas de todas as proveniências. Mas Neel só foi reconhecida como grande pintora pelas instituições artísticas após os 70 anos. Estudá-la ajudou-me a reparar na monumental sub-representação de mulheres artistas — não estavam em galerias, não estavam em museus, não estavam em exposições contemporâneas e não se conseguia encontrá-las na História da Arte.

Porque é que isto sucedia? A ausência de mulheres reconhecidas como artistas relevantes tem sido tema de debate pelo menos desde a década de 1970, quando o ensaio revolucionário de Linda Nochlin *Porque Não Houve Grandes Mulheres Artistas?*<sup>2</sup> foi publicado, no início da segunda vaga do movimento feminista. Mais de quatro décadas depois, não parecia que as coisas tivessem mudado o suficiente.

Quando se fazem listas dos artistas que tipicamente se considera terem «definido» o cânone da História da Arte, os nomes que mais vezes surgem são: Giotto, Boticelli, Ticiano, Leonardo, Caravaggio, Rembrandt, David, Delacroix, Manet, Gauguin, Van Gogh, Kandinsky, Pollock, Freud, Hockney, Hirst.

Quase de certeza já ouviu falar deles. Mas quantas destas artistas reconhece: Anguissola, Fontana, Sirani, Peeters, Gentileschi, Kauffman,

Powers, Lewis, Macdonald Mackintosh, Valadon, Höch, Asawa, Krasner, Mendieta, Pindell, Himid? Se eu não tivesse passado os últimos sete anos a estudar ativamente mulheres artistas, duvido que conhecesse mais do que uma pequena parte delas.

Isto deveria sequer ser surpresa? Segundo as estatísticas, não. Um estudo publicado em 2019 revelou que nas coleções de 18 dos principais museus dos EUA, 87% das obras eram da autoria de homens e 85% de artistas brancos.<sup>3</sup> À data da edição deste livro, as artistas mulheres perfazem apenas um por cento da coleção da National Gallery de Londres<sup>4</sup>, que fez a sua primeira grande exposição a solo de sempre de uma artista mulher histórica, Artesimia Gentileschi, em 2020 (p. 35). E, em 2023, a Royal Academy of Arts de Londres acolheu pela primeira vez uma exposição a solo de uma artista mulher no seu espaço principal (Marina Abramović, p. 310).<sup>5</sup> Só uma mulher racializada recebeu, em nome próprio, o Turner Prize (Lubaina Himid, p. 393), em 2017, e foi preciso chegarmos a 2022 para que a primeira mulher racializada representasse os EUA (Simone Leigh, p. 429) e o Reino Unido (Sonia Boyce, p. 396) na Bienal de Veneza, o acontecimento artístico mais prestigiado do mundo. Quando realizei uma sondagem YouGov, no início de 2022, para aferir o conhecimento do público inglês de mulheres artistas, os resultados mostraram que 30% das pessoas inquiridas não sabiam indicar mais do que três (e 83% das pessoas entre os 18 e os 24 anos não conheciam sequer três) e mais de metade dizia nunca ter aprendido nada sobre mulheres artistas na escola.<sup>6</sup>

Nessa noite, depois de ter ido à feira de arte, não conseguia dormir. Frustrada e furiosa com o que tinha visto, escrevi as palavras «mulheres artistas» no Instagram. Zero resultados. Foi assim que nasceu @greatwomenartists (uma designação em homenagem a Nochlin). Atribuí a mim mesma a tarefa de escrever *posts* diários sobre artistas mulheres, desde jovens recém-formadas a grandes mestres, trabalhando com os mais diversos meios, da pintura à escultura, da fotografia aos têxteis. Escrevendo num estilo acessível, tinha (e tenho) como objetivo apelar a qualquer pessoa, de qualquer nível de formação em História da Arte, interessada em aprender as histórias destas artistas quase todas obscurecidas, tal como eu fiz, numa escala maior, num *podcast* com o mesmo nome que lancei em 2019. Faço-o para combater o estigma do elitismo na arte — a arte pode ser para qualquer pessoa, e qualquer pessoa pode fazer parte desta conversa — e para trazer visibilidade

a artistas tantas vezes excluídas dos livros e cursos de História que estudei. Não é que acredite que haja algo de inerentemente «diferente» na obra de artistas de qualquer género; é mais que a sociedade e as pessoas e instituições que controlam o acesso sempre deram prioridade a um grupo, ao longo da História. E acredito que é fundamental que isto seja abordado e desafiado. Quase sete anos mais tarde, o resultado é este livro: *A História da Arte sem homens*.

Esta não é uma história completa — seria uma tarefa impossível —, mas tenciono desconstruir o cânone com que tantas vezes fui confrontada na cultura em que cresci. O cânone da História da Arte pretende ser global, embora a narrativa masculina ocidental ocupe uma posição injustamente dominante à custa de outras, e é isso mesmo que quero analisar e desafiar. Este livro apropria-se do título da suposta «bíblia» da introdução à História da Arte de E. H. Gombrich, *A História da Arte*. É um livro maravilhoso, tirando um defeito: a primeira edição, de 1950, incluía zero mulheres artistas, e mesmo a 16.<sup>a</sup> edição inclui apenas uma. Espero que este livro crie um novo guia para suplementar aquilo que já sabemos.

Os artistas assinalam momentos históricos através de um meio excepcionalmente expressivo, permitindo-nos compreender a sua era. Se não virmos arte produzida por um vasto leque de pessoas, não estaremos a ver a sociedade, a História ou a cultura como um todo. Por isso, espero que este livro seja o primeiro de muitos, de modo a expandir ainda mais o cânone.

O progresso está a acontecer. Deve-se a um esforço coletivo da parte de artistas, historiadores de arte, académicos e curadores de todo o mundo, de diversas idades e origens, ativamente comprometidos. Devo muito ao seu trabalho, sem o qual teria sido impossível escrever este livro. Apoiei-me na extensa pesquisa de (e no diálogo que tive com) curadores e historiadores de arte pioneiros do esforço de transformar a nossa compreensão da arte e de quem a faz, e a sua obra é indicada na bibliografia, no final deste livro.<sup>7</sup> Muitas destas pessoas têm sido responsáveis pela descoberta de pormenores da vida destas artistas. É inegável que a atenção crescente recebida por artistas que não se identificam como homens, cuja obra é destacada em exposições de grande sucesso ou incluída mais frequentemente em coleções de museus, se deve às pessoas que agora ocupam posições de topo nessas instituições. Pela primeira vez na História, vemos mulheres à frente da Tate,

do Louvre e da National Gallery of Art, em Washington, para dar apenas alguns exemplos.

O que demonstra isso? Que as desigualdades em galerias e museus refletem um problema sistêmico mais amplo e que, portanto, muito do que vemos precisa de mudar. O mesmo pode ser dito acerca do modo como os gêneros são social e monetariamente valorizados, tendo em conta que o preço mais elevado alguma vez obtido em leilão por uma mulher artista viva (*Escorada*, de Jenny Saville, 1992) equivale a apenas 12% do preço mais elevado obtido por um artista homem vivo (*Retrato de um Artista [Piscina com Duas figuras]*, de David Hockney, 1972), acima dos 90,3 milhões de dólares. Espero demonstrar que a diferença de preços não se deve a qualquer qualidade inerente, mas ao valor que atribuímos às diferentes pessoas que criam arte<sup>8</sup>.

Na década passada, assistimos a diversas «correções» na História da Arte. Desde retrospectivas temáticas dedicadas a mulheres escultoras, pintoras, abstratas ou surrealistas, como *Fantastic Women: Surreal Worlds from Meret Oppenheim to Frida Kahlo* [*Mulheres Fantásticas: Mundos Surreais de Meret Oppenheim a Frida Kahlo*], *We Wanted a Revolution: Black Radical Women 1965–1985* [*Queríamos uma Revolução: Mulheres Negras Radicais, 1965–1985*] ou *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985* [*Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana, 1960–1985*], até às primeiras grandes exposições a solo de Pauline Boty (p. 268), Carmen Herrera (p. 290) e Hilma af Klint (p. 100), entre outras. Espero que venhamos a ver mais — e que a próxima feira de arte a que vá me apresente uma experiência diferente da que tive em 2015.

Assim, aqui fica a minha perspetiva da «História da Arte» (sem homens). Embora as estatísticas continuem a ser chocantes, sinto que é importante retirarmos o ruído dos homens para escutarmos atentamente a relevância de outras pessoas artistas para as nossas histórias culturais. Começando no século xvi e terminando com as que definiram a década de 2020, dividi este livro em cinco partes, cada uma das quais dedicada a momentos ou mudanças significativas na História da Arte, sobretudo no Ocidente. Para evitar que as artistas sejam vistas apenas como mulheres de, musas de, modelos de ou conhecidas de, situei-as no contexto social e político do tempo em que viveram.

Embora tenha agrupado as artistas em movimentos artísticos conhecidos (por uma questão de clareza), estou profundamente consciente

de que não são produtos de categorias, mas seres individuais com vidas e carreiras diversas, que encetaram mudanças fundamentais a nível de estilo. Na História da Arte, contudo, tais momentos têm sido quase sempre atribuídos a homens, e o trabalho pioneiro de mulheres tem sido ignorado. Por isso, embora me tenha limitado a aflorar a superfície da obra multidimensional de muitas destas artistas (e, no caso de algumas, ainda em evolução), que podem abranger mais meios, culturas, estilos ou períodos do que as obras e os movimentos aqui analisados, espero que este livro lhe ofereça um vislumbre de pelo menos uma parte das pessoas artistas que, não se identificando como homens, contribuíram para a «História da Arte».

**PRIMEIRA**

**PARTI**

# ABRIR CAMINHO

*De c. 1500 a c. 1900*

## MULHERES TRIUNFANTES

Ser artista e ser mulher nunca foi fácil. Nos séculos XVI e XVII, os principais artistas homens — debatendo-se com esculturas de mármore de cinco metros de altura<sup>9</sup> e cobrindo capelas inteiras<sup>10</sup> de frescos — eram muitas vezes designados por *virtuosi*, enquanto as mulheres, por simples virtude do seu género, se viam privadas tanto do reconhecimento como das oportunidades. O tempo progredia, as atitudes, não: foi preciso chegar ao final do século XIX para que fosse permitido às mulheres fazer desenho de modelos nus. Linda Nochlin descreveu esta privação, dizendo: «Era como se um estudante de Medicina fosse proibido de dissecar ou sequer examinar o corpo humano despido.»<sup>11</sup> Ainda hoje, o contributo de mulheres artistas tende a estar ausente dos livros de história de arte e das coleções de museus. Só em 1976, quando a exposição itinerante das historiadoras de arte feministas Nochlin e Ann Sutherland Harris, *Women Artists: 1550–1950* [*Artistas Mulheres: 1550–1950*] foi inaugurada no Los Angeles County Museum of Art (LACMA), que foi sequer reconhecido o contributo de mulheres em quatro séculos de arte. Esta exposição deu origem à (ainda escassa) investigação académica acerca das artistas anteriores ao século XX.

Até então, o papel das mulheres na História da Arte fora encarado como uma curiosidade, se tanto. A era vitoriana considerou as mulheres, com os seus cérebros «diminutos» e menos «criativos», incapazes de se tornar artistas profissionais e limitou-as ao «artesanato» ou ao «desenho» (práticas institucionalmente excluídas das «belas-artes»).<sup>12</sup> Esta perceção tornava muito difícil não só as mulheres serem levadas a sério enquanto artistas como também que o seu trabalho (e o das suas antecessoras) fosse vendido. Para contornar este problema, os negociantes de arte do século XIX tinham por hábito riscar as assinaturas de artistas mulheres e substituí-las pelas de homens artistas seus contemporâneos<sup>13</sup>, o que explica porque só agora começam a surgir tantas obras de artistas mulheres (e não é de espantar, por isso, que tantas delas escondessem autorretratos nas suas naturezas-mortas).

Vamos emendar este mal. Apesar das suas muitas dificuldades educativas, pessoais e profissionais, e da falta de historiadores a defender

a sua obra (com exceção de algumas excelentes investigadoras feministas, incluindo Griselda Pollock e Whitney Chadwick), as mulheres artistas também eram motor de mudança do seu tempo. Romperam fronteiras, ensinaram as gerações seguintes e, rejeitando muitas vezes as convenções de gênero e abordando temas radicais, abriram caminho para as artistas de hoje. Para começar a entender estas pioneiras, temos de compreender o contexto em que trabalharam, o que nos permitirá perceber o seu triunfo enquanto artistas, tendo em conta a sua falta de liberdade social e financeira, bem como a escassez de recursos e de formação, e tudo isto vivendo em culturas que as subordinavam aos homens.

Na Europa renascentista, uma pessoa que quisesse ser levada a sério enquanto artista teria necessariamente de receber uma formação em artes liberais<sup>14</sup>: o estudo da Literatura, da Matemática, da Perspetiva e, não de somenos importância, da Anatomia Humana — desenhar a partir de obras de arte e de modelos humanos, incluindo nus. Era também fundamental ter acesso a centros culturais, como Roma, Florença ou Veneza, para estudar e viver o esplendor da arte e da arquitetura renascentistas, ou de ruínas da Antiguidade Clássica. Contudo, a uma mulher, tudo isto era interdito.

A falta de acesso ao conhecimento exacerbava divisões de classe que eram já de si particularmente agudas para as mulheres. Enquanto rapazes de classes sociais inferiores podiam aceder ao estatuto de aprendizes, a maior parte das mulheres artistas eram filhas de artistas ou filhas de aristocratas ricos que as encorajavam. Em alternativa, caso tivessem alguma educação, poderiam entrar para um convento, onde as atividades básicas incluíam copiar textos e iluminar manuscritos.

Em suma, uma artista mulher precisava de um homem poderoso (que poderia ser Deus) que protegesse os seus interesses. E, embora ter o apoio de um pai (ou marido) artista lhe pudesse garantir acesso a um ateliê, onde podia copiar a obra dos seus pares, a sua experiência era ainda assim extraordinariamente limitada. Foram precisos vários séculos para que as condições melhorassem.

No século XIX, ainda era vedada às mulheres a inclusão plena em academias artísticas. Foi só no final desse século que puderam aceder a uma educação artística pública, deambular pelas ruas ou visitar igrejas sem acompanhantes — sendo esta atividade outro bloqueio à imaginação no que dizia respeito a produzir as imagens mais populares da época<sup>15</sup>: cenas grandiosas, com diversas figuras

humanas, de temas históricos ou bíblicos, com uma atenção particular à anatomia humana.

Então como conseguiram as mulheres ultrapassar este obstáculo? Nos séculos XVI e XVII, trabalharam sobretudo em retratos e naturezas-mortas, géneros que lhes eram acessíveis e socialmente respeitáveis. Pintavam-se a si mesmas, às suas irmãs e professoras, cenas domésticas e objetos. É claro que não tardou muito até que esses temas fossem estereotipados como inferiores e pouco intelectuais. Mas deixemos de lado as hierarquias temáticas do passado, e celebremos a grandeza destas obras, já que as mulheres conseguiram de facto aperfeiçoar estes géneros, monopolizando os mercados em que trabalhavam e até subvertendo-os com toques profeministas.

Tomando como ponto de partida o Renascimento e prosseguindo até ao neoclassicismo, atravessando a Europa, a Ásia e a América, em práticas artísticas que vão da pintura à cerâmica e ao início da fotografia, esta parte irá revelar as mulheres triunfantes que trabalharam ao longo de quatro séculos, terminando com aquelas que estabeleceram métodos únicos de tal forma inventivos que influenciaram, inadvertidamente, aquilo que viria ser conhecido por arte «moderna».

*Capítulo 1*

# **PINTAR-SE NO CÂNONE**

*De c. 1500 a c. 1700*

## O RENASCIMENTO

Antes de conhecermos as radicais italianas dos finais dos séculos XVI e XVII, gostaria de destacar duas artistas de períodos anteriores: Caterina de' Vigri (1413–1463), escritora, música, freira (conhecida como Santa Catarina de Bolonha) e talentosa pintora de manuscritos; e Properzia de' Rossi (1490–1530), uma escultora conhecida pelos seus empreendimentos rebeldes. De' Rossi foi celebrada pelos seus entalhes meticulosos e diminutos em madeira, mármore e caroço de cereja (ver *Brasão da Família Grassi*, 1510–1530). Recebeu encomendas para trabalhos que nenhuma mulher antes fizera, como a sua vívida escultura em relevo em mármore *José e a Mulher de Potifar* (c. 1525–1526), que concebeu para a fachada da então mais famosa igreja de Bolonha, a basílica de São Petrónio.<sup>16</sup> Ambas puderam viver como artistas por terem tido a sorte de nascer em Bolonha, uma cidade conhecida pelas suas atitudes progressistas em relação às mulheres.

Na altura, Bolonha era ímpar na defesa do acesso de mulheres a profissões. A Universidade de Bolonha, a mais antiga da Europa, recebia alunas desde o século XIII, e a cidade considerava as artistas mulheres fundamentais ao seu desenvolvimento. Elogiadas por académicos, estudadas por biógrafos e adoradas pelos seus concidadãos, eram também apoiadas por mecenas de todos os estratos sociais (de banqueiros a barbeiros), o que gerava uma cultura diversificada de mecenato artístico. (Em contraste, em Florença e Nápoles, as encomendas artísticas eram reservadas a uma seleção de famílias aristocráticas.) As mulheres eram também encorajadas a assinar as suas obras e a pintar autorretratos, com o fim de serem conhecidas e, mais importante ainda, recordadas. Não é de espantar, portanto, que os estudiosos tenham registado a extraordinária quantidade de 68 mulheres artistas a trabalhar nesta cidade, entre os séculos XV e XVIII.<sup>17</sup>

Estas notáveis exceções recordam-nos que as mulheres sempre foram perfeitamente capazes de ser artistas. Mas, embora possa ter havido uma profusão de mulheres a trabalhar nesta altura, a verdade é que mulheres artistas eram uma perfeita raridade, presenças toleradas, mais do que pioneiras.<sup>18</sup> (Após a morte de De' Rossi, não há menção

de qualquer outra escultora nos registos da cidade nos 200 anos seguintes.) E pouco se sabe acerca das que trabalharam durante o Renascimento. A maior parte da informação que temos foi transmitida por académicos homens ou através de documentos legais, raramente pelas mulheres em si.

Considera-se que o Renascimento terá tido início em meados do século XIV<sup>19</sup>, quase dois séculos antes do surgimento de qualquer registo pormenorizado de mulheres artistas. Mas vamos começar este capítulo na Itália de 1550 — altura em que, segundo a maioria dos manuais de História, os esplendores do Alto Renascimento estavam quase no seu fim. Foi em 1550 que o historiador de arte florentino Giorgio Vasari publicou *Vidas dos Artistas*, o primeiro texto do seu



Properzia de' Rossi, *Brasão da Família Grassi*, 1510–1530



Proserpio de' Rossi, *José e a Mulher de Potifar*, 1525–1526

gênero a explorar biografias de artistas (incluindo algumas, mas muito poucas, mulheres).<sup>20</sup> Foi também o momento em que se cunhou o termo «Renascimento», usado para designar este período de grande prosperidade económica que definiu uma nova era de paixão pelo saber e interesse pelo mundo natural. No Centro e Norte de Itália, artistas e académicos redescobriram a Antiguidade Clássica e dedicaram-se ao estudo da sua história e literatura. Visto que muitos dos estados italianos estavam fisicamente erigidos sobre ruínas romanas, artistas e arquitetos valeram-se delas como inspiração artística e teórica. Entre estas influências encontravam-se a perspetiva linear, uma técnica que recorre a princípios matemáticos para criar uma ilusão de profundidade e espaço a fim de obter um efeito tridimensional; o naturalismo, para enfatizar o rigor anatómico; e temáticas seculares, encorajando o humanismo e o enfoque em artistas, estudiosos e temas individuais.

Situados nas rotas da seda e das especiarias, e servindo de porta de entrada ao mercado ocidental, os estados italianos haviam acumulado uma imensa riqueza, que muitas vezes despendiam em mecenato artístico. As capitais das artes eram Roma, sede da igreja católica, o mais rico e poderoso mecenas, que encomendava obras com o fim de espalhar a mensagem divina do Evangelho; e Florença, cujas principais famílias banqueiras encomendavam obras como meio de exibir erudição, opulência e as suas ligações à Igreja.<sup>21</sup> Contudo, à medida que as famílias nobres de cada estado italiano incrementavam as suas riquezas, alguns mecenas começaram a competir entre si, tentando reter os artistas de maior renome. Uma arte maior, a uma escala mais ampla, incentivou avanços técnicos, e em breve cada cidade atraía uma diversidade de viajantes internacionais. No final do século xv, surgira já o Renascimento Nórdico, uma revolução cultural para lá das fronteiras dos estados italianos que difundiu as teorias renascentistas por toda a Europa e deu azo a abundantes encomendas artísticas nos Países Baixos, em Inglaterra, França e Espanha. O que queria dizer que havia uma grande procura de artistas — que eram, quase sempre, homens.

Contudo, sem se deixarem abater por críticos que descreviam o pincel do pintor como «viril»<sup>22</sup> e por quem se referia a elas como «o sexo passivo»<sup>23</sup>, as mulheres deram luta. Desenvolveram técnicas de pintura inovadoras e ensinaram gerações mais jovens de mulheres artistas a evitar homens que viessem a asfixiar a sua criatividade. Uma delas foi Plautilla Nelli (1524–1588), uma freira dominicana que fundou um ateliê feminino no seu convento. Foi a primeira mulher artista conhecida de Florença, e uma de apenas quatro mulheres entre centenas de homens elogiados por Vasari em *Vidas dos Artistas*.<sup>24</sup>

Tendo entrado para um convento aos 14 anos, Nelli aprendeu sozinha a pintar miniaturas e progrediu rapidamente para a criação de peças de altar de grandes dimensões, o que era muito raro para uma mulher do seu tempo. É mais conhecida por *A Última Ceia*, c. 1560, uma pérola recentemente restaurada, pintada em tela, o primeiro retrato que se conhece desse episódio bíblico feito por uma mulher. Desde 2019, encontra-se exposto no refeitório da basílica de Santa Maria Novella, em Florença (a primeira vez, em 450 anos, que está exposto publicamente). Sendo mulher, Nelli não deveria dedicar-se a pinturas religiosas de grande escala, mas fê-lo, ainda assim. O retrato, em cores ricas e dimensões de sete metros por dois, de Jesus e os seus



Plautilla Nelli,  
A Última Ceia,  
c. 1560

doze apóstolos, impressiona pelo rigor anatómico e pelo olhar detalhado de poses e trejeitos, que vemos, por exemplo, nos tendões distendidos dos pescoços dos apóstolos e na ternura dos gestos entre Jesus e São João. Claramente dedicada a uma observação naturalista, Nelli retrata São João como uma figura distintamente feminina (com feições suaves e faces rosadas), que era uma forma comum de o retratar, mas que poderia também indicar a falta de acesso a modelos homens. O mais provável é que Nelli tivesse sido assistida por outras freiras do seu ateliê.

Como conseguiu Nelli obter os conhecimentos e competências necessários a empreender tal obra? Sabemos que estudava diligentemente e copiava desenhos do artista renascentista Fra Bartolomeo, e Vasari notava que «ela teria feito coisas maravilhosas, tal como os homens fazem, se tivesse podido estudar e aprender com modelos humanos»<sup>25</sup>.

Uma artista que conseguiu ter acesso a uma educação artística foi a pintora norte-italiana Sofonisba Anguissola (1532–1625), filha de um aristocrata de Cremona, de elevado estatuto social mas escasos recursos. Decidido a dar às filhas uma boa educação, o pai de Anguissola fez a invulgar escolha de enviar as duas mais velhas como



aprendizes de um pintor local (talvez devido ao facto de só ter tido um filho depois de seis filhas). Assim, Anguissola conseguiu contornar as normas sociais, conquistando um imenso sucesso e reconhecimento em vida. Detendo o prestigiadíssimo cargo de pintora da corte espanhola, foi admirada por Miguel Ângelo e elogiada por Vasari (tendo este notado que os seus retratos «são tão realistas que lhes faltaria apenas falar»).^26

Os suaves autorretratos íntimos de Anguissola mostram-na serena, de olhar vivo. Retratando-se muitas vezes a tocar música ou frente ao cavalete, com as tintas diante de si e de pincel na mão, Anguissola representa o epítome do que se esperava que fosse uma mulher educada de meados do século XVI.^27 O seu sucesso teve tanto impacto que inspirou famílias nobres de toda a Europa a encorajar ambições profissionais semelhantes junto das suas filhas. Pintou muito frequentemente mulheres ocupadas com trabalhos intelectuais, e é famoso o seu retrato das irmãs num jogo de xadrez animado por uma expressiva conversa.

Embora se tenha limitado sobretudo à pintura de retratos, Anguissola mostrou grande talento na composição sofisticada da sua pintura, das verdejantes paisagens montanhosas que servem de fundo às animadas figuras de *O Jogo de Xadrez*, de 1555, à intrincada figuração



Sofonisba Anguissola,  
*O Jogo de Xadrez*, 1555

religiosa da virgem com o menino em *Autorretrato ao Cavalete*, c. 1556. Na minha opinião, o seu melhor retrato é o *Autorretrato com Bernardino Campi*, de 1550. Cheia de humor e perspicácia, esta pintura é também revolucionária por desafiar convenções de género. À primeira vista, vemos Campi (um mestre do início da carreira de Anguissola) a olhar por cima do ombro, para nós, enquanto controla a imagem da jovem artista. Mas, se observarmos melhor, veremos que não é ele que dita a aparência dela, mas ela que dita a dele! A artista ocupa quase o dobro do espaço do mestre, representado a pintar o adorno do casaco dela (muitas vezes, uma tarefa de aprendiz); além disso, um *pentimento* recém-descoberto, em 1996, mostra que pintou originalmente os pulsos dela sobre os dele — como se a mão dela orientasse a *dele*, na tela.

Anguissola era excepcionalmente competente, e a idade não diminuiu a sua argúcia. Aos noventa e poucos anos, foi retratada pelo então muito mais jovem artista Antoon van Dyck. Cativado pelo seu intelecto, Van Dyck retratou-a, em 1624, como uma mulher astuta e austera, qualidades que eram ainda evidentes no seu olhar penetrante e resolutivo, apesar de estar quase cega. O artista recordou que Anguissola estava muito alerta e que o aconselhara a «não levantar demasiado a candeia, para que as sombras não acentuassem as rugas»<sup>28</sup>. Embora nunca venhamos a saber o que poderia Anguissola ter produzido se lhe tivessem sido dadas as mesmas oportunidades que aos artistas homens seus contemporâneos, a sua obra revela sede de experimentação, e destacam-se



Sofonisba Anguissola, *Autorretrato com Bernardino Campi*, 1550  
(Mostrando uma segunda mão esquerda, revelada por restauradores em 1996.)

nela as formas astutas que encontrou de subverter os limites impostos ao seu talento.

Ao contrário de Anguissola, Lavinia Fontana (1552–1614), pouco mais jovem e natural de Bolonha, não restringiu a sua produção artística ao retrato. Pintou cenas religiosas e mitológicas, algumas das quais à escala de magníficas peças de altar. Considerada muitas vezes a primeira pintora profissional a dirigir um ateliê em nome próprio, Fontana era filha de um conhecido pintor de Bolonha, com quem aprendeu os segredos do ofício, desenvolvendo a sua prática ao copiar os quadros do pai. Adotou um estilo sofisticado e de amplo alcance, e algumas das suas pinturas reproduzem as características do maneirismo: membros alongados, drapeados esvoaçantes e poses curvilíneas e dramáticas.

Admirada pelos seus retratos, Fontana era particularmente estimada pela elite de Bolonha devido à sua excepcional atenção ao pormenor e capacidade de captar o brilho de joias e a exuberância de padrões. (O meu favorito continua a ser *Retrato de Bianca degli Utili Maselli com Seis dos Seus Filhos*, de 1605, com cada figura vestida a rigor com trajas de montar e deslumbrantes folhos de renda.) Ambiciosa e decidida a ser recordada como tal, Fontana imortalizou-se como artista de formação numa série de autorretratos. Em *Autorretrato num Ateliê*, de 1579, vemo-la à sua mesa de trabalho, prestes a desenhar peças de bronze e moldes de gesso antigos — veste uma sumptuosa indumentária que sinaliza quão elevado era o estatuto da sua clientela. Noutro, *Autorretrato ao Virginal com uma Criada*, de 1577, é retratada a tocar espineta, com o seu cavalete iluminado, ao fundo. Mas o nó de amor que repousa sobre o instrumento revela um pouco mais: a obra é um presente para o futuro sogro, destinada, sem dúvida, a exibir os seus dotes. Para evidenciar ainda mais os talentos académicos da artista, uma inscrição em latim anuncia: «Lavinia, filha solteira de Prospero Fontana, captou esta sua imagem ao espelho, 1577.»

Aos 25 anos, casou com um antigo discípulo do pai, o que lhe permitiu manter o nome de solteira e dedicar-se ao cuidado dos seus 11 filhos. Enquanto dirigia um ateliê de sucesso (que completou uma impressionante quantidade de 24 encomendas públicas), progrediu rapidamente para pinturas narrativas de maior escala, e a sua reputação cresceu. Em 1604, encontrava-se já a trabalhar em Roma, então o lugar ideal para



Lavinia Fontana: (esq.) *Retrato de Bianca degli Utili Maselli com Seis dos Seus Filhos*, 1605; (dta.) *Autorretrato ao Virginal com uma Criada*, 1577



Caterina van Hemessen,  
*Autorretrato*, 1548

encontrar oportunidades artísticas, onde se tornou membro da prestigiada Accademia di San Luca e a sua obra foi admirada pelo papa. Pensa-se que Fontana terá sido uma das primeiras mulheres na arte ocidental a pintar nus femininos, como se pode ver no seu deslumbrante e sedutor *Vénus e Marte*, de 1595.

Do outro lado da Europa, na Flandres, também prosperavam mulheres artistas, embora se saiba muito menos acerca delas do que das suas contemporâneas italianas. Num período ligeiramente anterior ao de Fontana, Caterina van Hemessen (1528–c. 1587) também começou a pintar no ateliê do pai e esteve ativa nas décadas de 1540 e 1550, pintando proficuamente pequenos retratos, muitas vezes com fundo de tons escuros, indumentária simples e expressões solenes. Van Hemessen é considerada a primeira artista (de qualquer género) a pintar um autorretrato ao cavalete. Numa inscrição no seu *Autorretrato* de 1548 lê-se: «Eu, Caterina van Hemessen, pinteime a mim mesma / 1548 / Aqui com a idade de 20 anos.» Como as suas contemporâneas italianas, quis ser recordada como uma mulher trabalhadora.

## A NATUREZA-MORTA NO SÉCULO XVII

Com a ascensão de uma nova classe média e a propagação da Reforma Protestante pelo Norte da Europa, os mecenas começaram a preferir temas seculares a cenas religiosas. A natureza-morta popularizou-se, sendo um dos modos mais diretos de um mecenas exibir a sua riqueza: a natureza-morta retratava raridades importadas de todo o mundo (especiarias, tabaco, jarras, tapetes, cerâmicas) e ingredientes culinários extravagantes (fruta e marisco exóticos), objetos a que apenas poucos tinham acesso.

A pintura de naturezas-mortas também era considerada um tema adequado para mulheres de classe alta: não representava uma ameaça para artistas do gênero masculino, que preferiam certamente dedicar-se a temas «ilustres» e «intelectuais» (mitológicos ou religiosos), nem exigia conhecimento da anatomia humana; além disso, os objetos pintados eram fáceis de obter a partir de casa. Pinturas de flores e iguarias — delicadezas outrora vivas — tinham um sentido moral. Representavam a *vanitas*, um termo bíblico, para evocar, junto de quem as visse, a sua própria mortalidade, a natureza frágil e efêmera da vida e como os bens materiais de nada valem aos olhos de Deus.

Com origem na Antiguidade Clássica, a natureza-morta tornou-se popular durante o Renascimento e, na viragem do século XVII, era considerada uma forma de arte respeitável. Uma vez mais, encontramos artistas mulheres a expandir os rígidos limites do gênero, demonstrando elevada perícia técnica e procurando afirmar-se enquanto artistas. Isso torna-se particularmente evidente nos autorretratos que ocultam nas suas naturezas-mortas — talvez, em parte, para evitar que fossem atribuídas a homens.

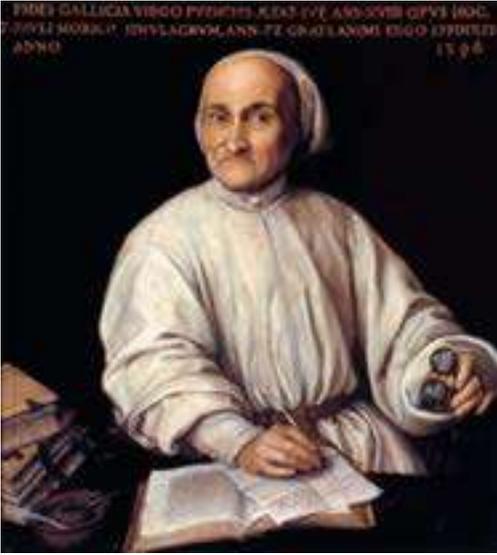
Uma das primeiras artistas a dedicar-se à natureza-morta foi a flamenga Clara Peeters (1594–c. 1657), que, em 2016, foi a primeira mulher a ser homenageada numa grande mostra individual no Museu do Prado, em Madrid. Peeters dominava um estilo único de natureza-morta, pintando frequentemente vinhos, frutos, legumes e peixes de aspeto

delicioso sedutoramente dispostos em travessas, com talheres de metal resplandecentes e flores a desabrochar. Mas, se se olhar de perto, os cálices de vinho revelam algo. Nas suas curvas, pequenas imagens brilhantes são refletidas e captam o olhar, revelando autorretratos minúsculos da própria artista. A minha favorita é *Natureza-Morta com uma Jarra de Flores, Cálices e Conchas*, de 1612, que retrata dois intricados cálices dourados, uma jarra de pedra, conchas, uma tulipa e uma taça de porcelana contendo correntes, contra um fundo escuro e sombrio. O olhar não se foca no cálice central, mas segue a elegante linha diagonal que o leva até ao que brilha ao fundo, à direita — onde se revela, no próprio cálice, um extraordinário conjunto de autorretratos, num total de cerca de dez!

Peeters não era a única artista que se destacava na pintura de naturezas-mortas e autorretratos em miniatura refletida. Em Milão, Fede Galizia (1578–1630), que se pensa ter aprendido a sua arte com o pai, pintor de miniaturas, começou, na infância, a pintar naturezas-mortas exaustivamente detalhadas de cerejas, maçãs, pêsegos e peras, com os seus característicos fundos matizados e escuros. Embora Galizia nunca tenha datado a sua obra, pensa-se que a sua natureza-morta mais antiga, que tem sido descrita por académicos como «a primeira natureza-morta datada de um artista italiano», seja de 1602.<sup>29</sup> Sendo uma pintora de grande talento, gozando de renome internacional ainda na adolescência, Galizia, tal como Peeters, tinha uma predileção por detalhes



Clara Peeters: (esq.) *Natureza-Morta com uma Jarra de Flores, Cálices e Conchas*, 1612; (dta.) detalhe do cálice



Fede Galizia: (esq.) *Retrato de Paolo Morigia*, 1592–1595; (dta.) detalhe da mão esquerda

ocultos. Uma observação atenta do expressivo *Retrato de Paolo Morigia*, produzido entre 1592 e 1595, mostra uma janela refletida cuidadosamente pintada nas lentes dos óculos que o sujeito do retrato segura na mão.

A artista do barroco italiano<sup>30</sup> Giovanna Garzoni (1600–1670) pintou naturezas-mortas plenas de um naturalismo e de uma vitalidade acutilantes: alcachofras de folhas amarrotadas, delicadamente retratadas, cerejas deliciosamente carnudas, limões com casca enrugada e observações detalhadas de vespas. De composição simples, muitas vezes com uma taça de cerâmica ao centro (ocasionalmente com pequenos cães de colo), a sua obra inspira-se em objetos e frutos de todo o mundo e combina a natureza-morta com a precisão da ilustração científica. Pequenas, refinadas e muito colecionáveis, as suas naturezas-mortas conheciam sucesso tal que, segundo os académicos, ela as vendia «pelo preço que desejasse»<sup>31</sup>.

Nascida no seio de uma família culta da região de Marche, em Itália, Garzoni aprendeu desde muito nova música, pintura, correspondência e caligrafia. Ao contrário de numerosas artistas da época, viajou muito por toda a Itália, sendo educada em Veneza e Roma, tendo mais tarde vivido em Florença, onde há registo de se ter encontrado com Artemisia Gentileschi (p. 35).



Giovanna Garzoni: (acima) *Cão com uma Bolacha e uma Taça Chinesa*, década de 1640; (abaixo) *Natureza-Morta com uma Taça de Citrinos*, finais da década de 1640



Giovanna Garzoni: (esq.) *Príncipe Zaga Cristo*, 1635; (dta.) inscrição do nome da artista, em amárico

Sem se limitar a um só meio ou gênero, a produção artística de Garzoni inclui peças tão diversas como um livro de caligrafia com uma série de letras em caixa alta adornadas com frutos, escritos poéticos e cartas numa caligrafia refinada, bem como brilhantes retratos em miniatura. Um dos melhores é o retrato de Zaga Cristo, príncipe etíope.<sup>32</sup> Terminada em 1635, esta obra, semelhante a uma relíquia, de uma precisão meticulosa e com menos de seis centímetros, é considerada a primeira representação de um sujeito Negro num retrato em miniatura da arte europeia. O príncipe, retratado com indumentária de corte para sublinhar o seu estatuto real, fugira para a Europa depois do assassinio de seu pai, o rei da Etiópia (pensa-se que, durante a sua estada em Roma, terá tido um caso romântico com uma freira franciscana!). Um dos detalhes favoritos desta peça é o verso, onde o nome da artista está inscrito a relevo, em amárico, ilustrando a provável amizade entre o príncipe e Garzoni.

# A HISTÓRIA DA ARTE SEM HOMENS

«Excelente, competente, exuberante, e muito bem escrito.»

**SIMON SEBAG MONTEFIORE**

«Este livro devia tornar-se um texto fundador na História da Arte feita por mulheres. Inspirador e indispensável.»

**THE GUARDIAN**

«É uma premissa radical, reescrever a história e subverter o domínio que os homens têm mantido sobre uma parte tão vasta da nossa cultura.»

**VOGUE**

«Necessário e urgente.»

**HANS ULRICH OBRIST**

«O que Hessel consegue com este livro é extraordinário.»

**LOS ANGELES TIMES**

«Arrebatador.»

**NEW YORK TIMES**

# A HISTÓRIA DA ARTE QUE FALTAVA CONTAR, DESDE O RENASCIMENTO ATÉ AO PRESENTE.

Quantas mulheres artistas conhece? Quem faz a História da Arte? Havia mulheres a fazer arte antes do século XX? Quem foram as pioneiras que abriram caminho para as criadoras de hoje? Quantas artistas integram as coleções permanentes dos grandes museus?

Neste livro pioneiro, Katy Hessel, historiadora de arte, apresenta-nos os quadros impressionantes da pintora renascentista Sofonisba Anguissola, as obras radicais de Harriet Powers no século XX, e a história fascinante da baronesa Von Freytag-Loringhoven, a verdadeira criadora do *ready-made*. Seja o tema a Idade de Ouro holandesa, o assombroso trabalho das artistas latino-americanas do pós-guerra, ou as mulheres que estão a definir o conceito de Arte na atualidade, *A História da Arte sem homens* surpreende continuamente o leitor e desafia o *status quo*, com a inclusão de novas formas de arte até aqui ignoradas ou menosprezadas.

Das praias da Cornualha às costas do Japão, este livro vai revolucionar a História da Arte como a conhecemos.



Penguin  
Random House  
Grupo Editorial

[www.penguinlivros.pt](http://www.penguinlivros.pt)

f editoraobjectiva  
@ penguinlivros

ISBN 9789897875434



9 789897 875434 >