

## **NOCHLIN POST-MORTEM: REVISITANDO IDEIAS E SEU ENSAIO SEMINAL**

### **NOCHLIN POST-MORTEM: REVISITING YOUR IDEAS AND SEMINAL PAPER**

Thiane Nunes / UFRGS

#### **RESUMO**

Partindo da análise acerca do seminal ensaio *Por que não houve grandes artistas mulheres?*, publicado por Linda Nochlin em 1971, o artigo em questão tentará intensificar o debate em relação a invisibilidade das mulheres na história da arte, considerando a produção cultural através de uma abordagem social. Romper com os conceitos de autonomia do objeto de arte e linearidade histórica, é também assumir que não podemos ignorar o fato de que os terrenos da prática artística estruturam e estão estruturados sob relações de poder. Ainda que as diferenças de gênero não aparentem ser ponto essencial nos estudos visuais, devemos compreender que o arcabouço social que posiciona as pessoas do sexo masculino e feminino de forma assimétrica em relação à linguagem, aos significados e ao poder social e econômico, são extremamente relevantes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Linda Nochlin; Revisionismo Histórico; Arte e representação; Feminismos; Mulheres na Arte.

#### **ABSTRACT**

*Starting from the analysis of the seminal essay *Why Have There Been No Great Woman Artists?*, published by Linda Nochlin in 1971, the article will attempt to intensify the debate on the invisibility of women in the history of art, considering cultural production through a social approach. To break with the concepts of object of art autonomy and historical linearity, it is also to assume that we can't ignore the fact that the lands of artistic practice structure and are structured under power relations. Although gender differences do not appear to be an essential point in art studies, we must understand that the social framework that positions the male and female people asymmetrically in relation to language, meaning and social and economic power are extremely relevant.*

**KEYWORDS:** *Linda Nochlin; Historical Revisionism; Art and representation; Feminisms; Women in Art.*

## Introduzindo uma Virada no Jogo

Linda Nochlin<sup>1</sup>, a historiadora que reconfigurou o mundo da arte com perspicácia e excelente pesquisa revisionista, ainda hoje é lembrada por seu ensaio mais seminal, publicado na ARTnews em 1971, ironicamente intitulado *Por que não houveram grandes artistas mulheres?*.

O conhecimento “universalista” — exposto em livros, programas de ensino, museus e exposições — parecia naturalizar a ausência de mulheres artistas. Se elas não estavam lá, se não líamos sobre elas, nem as víamos nas paredes dos museus, é porque talvez não existissem. Ou talvez não teriam “qualidade” suficiente? Desafiando a autoridade legitimadora com total autoridade, Nochlin tentou entender as questões da invisibilidade das mulheres artistas e provocou: não só elas existiam e eram muitas mais do que imaginávamos mas, sobretudo, procurou explicar os mecanismos que tinham levado à sua ausência ao longo da história. Inverteu, também, os termos da questão: o que era extraordinário é que, apesar das resistências, dificuldades, obstáculos intitucionais e culturais que as mulheres enfrentavam ao seguir uma carreira artística, mesmo assim existissem tantas e com tanta qualidade.

Falecida recentemente - em outubro de 2017 – foi finalmente publicada com esse ensaio aqui no Brasil, em 2016, com 45 anos de atraso. Autorizado com entusiasmo pela própria autora e com tradução de Juliana Vacaro, chegou às mãos das estudantes de história da arte através de pequena, porém grandiosa publicação das Edições Aurora. Em 2018 foi incluído numa antologia do MASP, publicada por ocasião da exposição *Histórias da Sexualidade*. No posfácio na primeira publicação, dedicada a pesquisadoras, militantes e historiadoras mulheres, há uma tentativa de entender porque nunca tivemos acesso a textos dessa temática antes:

Nesse sentido, como editora pergunto-me por que textos sobre temas semelhantes produzidos e disseminados no norte do mundo não nos chegaram. Por que o meio brasileiro das artes visuais não olhou e canibalizou as questões de gênero que fervilharam nos 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. (Ed. Aurora, 2016, p.27-28)

*Por que não houve grandes artistas mulheres?* é geralmente considerado o primeiro marco textual da história da arte feminista. Maura Reilly<sup>2</sup>, curadora e escritora, descreveu esse trabalho como “o ensaio canônico que precipitou uma mudança de paradigma dentro da disciplina da história da arte”, em seu prefácio para *Women Artists: Linda Nochlin Reader*, “e, como tal, seu nome tornou-se inseparável da frase 'arte feminista' em escala global”. Ela segue:

Esse ensaio postulou a primeira abordagem metodológica para a disciplina: ao invés de reforçar a reputação de artistas mulheres criticamente negligenciadas ou esquecidas, a historiadora de arte feminista deveria separar, analisar e questionar as estruturas sociais e institucionais que sustentam a produção em arte, o mundo da arte e história da arte. (REILLY, 2015, *Preface*)

O discurso fraturado da historiografia da sociedade ocidental sustenta uma visão androcêntrica de mundo, que acaba sendo normatizada por todos. No campo das artes não é diferente. As construções discursivas a que nos submetemos tendem a nos passar despercebidas: vivendo nelas submersas, encaramos como natural ou universal a história construída do ponto de vista do opressor, numa relação de dominação. Em 1869, no seu ensaio *The Subjection of Women*, John Stuart Mill chamara a atenção para a necessidade de questionar aquilo que considerávamos “natural” e, portanto, tendia a ser inquestionável. Tudo aquilo que era comum era considerado natural e, por isso, a sujeição das mulheres, enquanto costume universal, também fora naturalizada. Para o político e ensaísta, uma ordem social só seria possível quando se pusesse fim aos privilégios do domínio masculino, algo de que dificilmente os homens iriam abdicar. Ao transportar as palavras de Stuart Mill para a história da arte, e de outras proto-feministas que descobriu com suas pesquisas<sup>3</sup>, Nochlin deparou-se com a força mitológica do gênio masculino na construção da história, ela própria definida pelo homem branco ocidental, naturalizando a ausência de mulheres artistas.

Este fenômeno não pode, contudo, ser dissociado da dinâmica das práticas sociais, assim como das várias formas de controle a que a cultura, como veículo de transmissão e perpetuação, está sujeita. Nesse sentido, subscrevo as palavras de Jonathan Culler, transportando a questão para o campo da literatura, quando afirma que “a concordância de critério de excelência literária foi historicamente

comprometido por critérios não literários, envolvendo raça e gênero, por exemplo”. (CULLER, 1999, p. 54).

"Aqueles que têm privilégios invariavelmente se apegam a eles", escreve Nochlin. Na história da arte, o ponto de vista masculino ocidental é "inconscientemente aceito como o ponto de vista do historiador da arte". A missão declarada de Nochlin é provar que essa perspectiva não é apenas questionável "por razões éticas e morais, ou porque é elitista", mas porque é intelectualmente inadequada (NOCHLIN, 2016, p. 3-24).

### **O Ensaio**

Em 1969, Nochlin já havia introduzido um curso no Vassar College (onde ela mesma havia recebido seu diploma em 1951) intitulado *A imagem das mulheres na arte dos séculos XIX e XX*, que explorou - entre outros tópicos - como artistas masculinos e femininos retratavam as mulheres de forma diferente. Juntamente com seus alunos, vasculhou os trechos visuais da história da arte. Entre os assuntos listados no curso estavam "Mulher como anjo e demônio na arte do século XIX", "Pornografia e imagens sexuais" e o tema da prostituta. Baseando-se na pesquisa que conduzia, Nochlin escreveu o ensaio para inclusão em uma publicação de Vivian Gornick e Barbara Moran, na *Women in Sexist Society* (1971). No entanto, *Por que não houveram grandes artistas mulheres?* acabou sendo publicado primeiro na edição de janeiro de 1971 da *ArtNews*, especialmente dedicada às mulheres artistas.

A capa da edição reproduzia um retrato datado de 1801, da coleção do Metropolitan Museum of Art, que se pensava ter sido pintada por Jacques-Louis David. A escolha dessa pintura era pertinente, não só porque retratava uma mulher desenhando, mas porque havia sido reatribuída recentemente a uma mulher, a pintora francesa Constance Marie Charpentier (1767-1849). Uma nota editorial descrevia o retrato como "possivelmente a maior obra já pintada por uma mulher". Nove anos depois, a pintura foi reatribuída a outra artista, a retratista também francesa Marie Denise Villers (1774–1821). O MET também rebatizou o trabalho como *Young Woman Drawing* (Figura. 1).

A atribuição instável da pintura sublinha o fato de que a história da arte na perspectiva das mulheres não deve ser entendida apenas como uma correção

necessária - ou usando as palavras de Nochlin do próprio ensaio, como algo a ser enxertado em uma disciplina já estabelecida, - mas como um projeto em expansão. Uma história da arte feminista, como Nochlin a vê, não apenas implicaria uma investigação mais completa da origem e da história da pintura, mas exigiria uma investigação sobre por que a pintura foi erroneamente atribuída, bem como as razões de sua negligência histórica na crítica da arte.



Figura 1: Marie-Denise Villers (1774–1821). *Jeune Femme Dessinant*, 1801.  
 Óleo sobre tela, 161.3 × 128.6 cm  
 Metropolitan Museum of Art, New York City (USA)  
 Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/110002356>

Em outubro de 2017, em um pequeno artigo/homenagem a autora, por ocasião de seu óbito, a crítica de arte Carrie Rickey comenta o impulso que *Por que não houberam grandes artistas mulheres?* teria ocasionado:

Onze meses depois, Gloria Steinem e Dorothy Pittman Hughes publicaram a revista *Ms*. Em 1972, o programa *Maneiras de Ver* de John Berger, uma crítica das ideologias implícitas da arte ocidental, foram ao ar pela BBC. Então, em 1975, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, de Laura Mulvey, uma análise de como os filmes de Hollywood alinhavam os espectadores com “o olhar masculino”, foi publicada na revista britânica *Screen*. Nós não poderíamos provar que Nochlin era uma influência direta, mas pareceu a muitos de nós que Steinem, Berger e Mulvey estavam pairando em seus ombros. Para mim, Nochlin personificou a

heroína da pintura de Delacroix de 1830, *Liberty Leading the People*. (RICKEY, 2017)

Nesse mesmo artigo, Rickey comenta a atitude performática de Nochlin. Em 1972, em uma reunião da College Art Association em San Francisco, ela fez uma palestra onde comparou *Achetez des Pommes*, uma famosa fotografia do século XIX, na qual uma mulher nua repousa os seios sobre um prato de maçãs, com *By my Bananas*, uma fotografia que ela tirou de um colega homem nu, cujo pênis pendia sobre um prato da fruta curva e amarela. De acordo com ela, teria sido a primeira experiência de objetificação sexual de muitos historiadores de arte homens naquela sala (Figura 2).

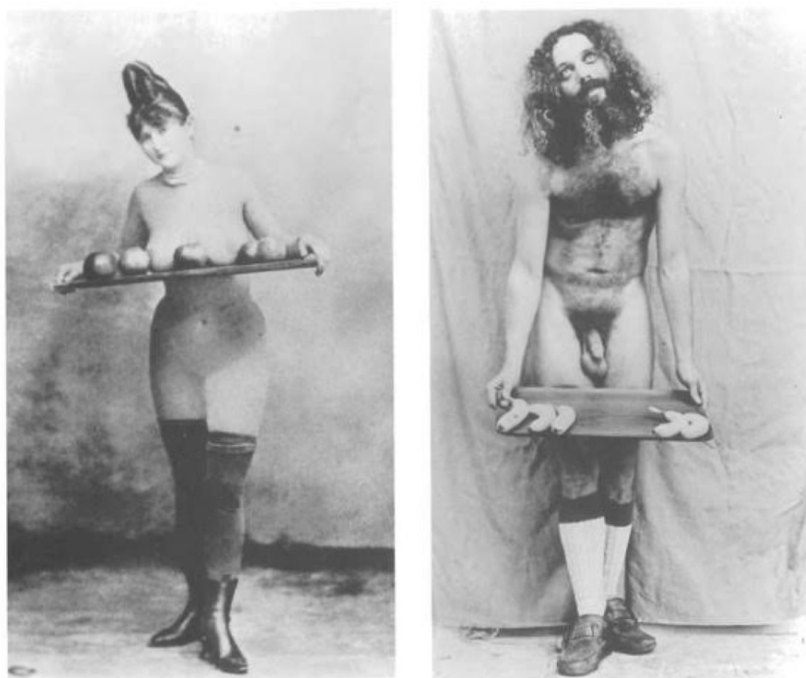


Figura 2: À esquerda: *Achetez des pommes*, imagem ilustrada em popular revista francesa do séc. XIX. À direita: Linda Nochlin (1931–2017). *By my Bananas*, 1972, fotografia. Imagens inseridas e apresentadas pela autora em slide show no College Art Association Annual Meeting de 1972. New York (USA).

Fonte: <https://www.perlentaucher.de/vom-nachttisch-geraeumt/women-artists-the-linda-nochlin-reader.html>.

Para além da história da arte canônica, agora teríamos que desconstruir e repensar as bases intelectuais e ideológicas das várias disciplinas acadêmicas, e foi exatamente isso que começou a ser realizado por inúmeras mulheres em vários lugares do mundo, a partir dos anos de 1970, ampliando o leque de questões a serem indagadas: porque é que escrevemos o que escrevemos? Porque é que ao

olharmos para o passado vemos uma coisa e não outra? Porque é que mulheres artistas não tinham sido estudadas, colecionadas, expostas, restauradas, valorizadas? Como isso reflete no mercado atual e na produção cultural menos sexista e assimétrica?

### **As respostas da pergunta**

Nochlin fez a pergunta e ao mesmo tempo previu uma possível reação, na qual se apresentaria uma sucessão de casos de “grandes mulheres artistas”. Embora tenha afirmado que esse trabalho de desenterrar nomes esquecidos valeria o esforço, conclui que este tipo de abordagem não só não responderia à pergunta, como poderia reforçar os seus pressupostos. Se assim fosse, bastaria acrescentar uma lista de mulheres artistas às narrativas masculinas já existentes - e isso nada nos diria acerca das razões das suas ausências. No que talvez seja a passagem mais controversa do ensaio, Nochlin escreve:

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 afro americanos 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. (NOCHLIN, 2016, p.8)

Outra resposta possível, que a historiadora da arte também critica, seria a de defender um estilo feminino que, sendo diferente, não deveria ser analisado segundo os mesmos critérios do masculino. Uma coisa é que, em determinados momentos históricos e devido às limitações que lhes eram socialmente impostas, as mulheres se dedicaram a certos motivos na pintura ou a certos formatos ou gêneros pictóricos. Cenas de maternidade e criação de filhos, retratadas por artistas como Berthe Morisot ou Mary Cassatt, podem ser atribuídas a fatores sociológicos, expectativas artísticas ou até mesmo predileção pessoal. A condição social da vida doméstica, e não pública, também interferia: telas em menores formatos, pintadas dentro de casa, ao invés de grandes pinturas em igrejas; autorretratos em vez de cenas históricas. Pior ainda seria a tentativa de encontrar algo de diferente, “de feminino”, na produção artística das mulheres através dos tempos e em zonas

geográficas distintas. Embora no século XX esta ideia pudesse parecer atraente, não podemos esquecer que no XIX a definição de uma "arte feminina" fora usada como modo de distinguir a "grande arte", séria, profissional e implicitamente masculina, daquela produzida por mulheres e, portanto, feminina, amadora, menor e secundária.

A historiadora conclui que, apesar de terem existido muitas artistas com excelentes trabalhos, de fato não teriam existido grandes mulheres artistas, porque não existiram as condições sociais, políticas, culturais e intelectuais para que existissem ou fossem assim consideradas. Um século antes, em 1881, já a pintora e feminista Marie Bashkirtseff, no seu diário, chegara a uma conclusão semelhante: "Perguntam-nos com ironia quantas grandes mulheres artistas é que existiram. Ah, senhores, existiram algumas, o que é surpreendente tendo em conta as enormes dificuldades com que se depararam." (BASHKIRTSEFF *apud* NOCHLIN, 1971, p. 209)

Esta passagem continuou a ser questionada, em parte porque ela passou a curar exposições de alto nível com trabalho de mulheres artistas; por exemplo, *Mulheres Artistas: 1550–1950* (1976) e *Feminismos Globais* (2007). Em 1976, junto com Ann Sutherland Harris, organizou a *Women Artists 1550-1950*. O caráter acadêmico e institucional da iniciativa deu às curadoras as condições para fazer aquilo que até aí nunca se fizera: por um lado, viajar e se infiltrar nos espaços invisíveis dos museus e das coleções privadas, onde se encontrava grande parte do acervo de mulheres artistas e, por outro, fazer investigações profundas sobre artistas em relação às quais pouco ou nada se sabia.

Tal como Virginia Woolf que, ao confrontar-se com as dificuldades de ser uma mulher escritora tentara criar uma genealogia de escritoras, a exposição veio propor uma genealogia de mulheres artistas. Incorporando as premissas do valor artístico definidas pela história da arte — as noções de "qualidade" ou "originalidade" —, a exposição e o catálogo integravam a obra das mulheres artistas no cânone que, até então, fora somente masculino. Este cânone tradicional, instituído nas universidades, mas também disponível a um público muito mais amplo, através de exposições temporárias e de museus, de histórias da arte em forma de livros de



mesa/decorativos ou de biografias de artistas a preços acessíveis, moldara a formação de grande parte do público de *Women Artists*.

Mesmo para a maioria dos visitantes mais cultos, a rotina do reconhecimento fácil foi interrompida com os novos nomes: quem é que conhecendo Rafael, Caravaggio ou Rubens, conhecia Anguissola, Gentileschi ou Rosanova? Elas estavam no Prado, nos Uffizi ou no Louvre, mas escondidas. Nochlin e Harris não só as buscaram, restauraram e estudaram-nas para expor. Elas investigaram porque é que estavam onde foram encontradas. Muitos homens pintores também estavam nas margens da história da arte. Mas nenhum deles estava lá por serem homens. Enquanto no caso das mulheres, a invisibilidade histórica e subalternização eram indissociáveis do seu gênero.

Em *Starting from Scratch: The Beginnings of Feminist Art History*, ensaio de 1994, esse trabalho de exposições e curadoria parecia contradizer diretamente sua postura anterior, de vinte anos atrás. No entanto, ela seguiu questionando as abordagens do sistema de valores patriarcais da história da arte, fazendo mais perguntas: Como a história da arte é estruturada? Quem faz as perguntas, como elas são enquadradas e quais suposições carregam? Por que artistas masculinos como Michelangelo ou Picasso são tipicamente descritos como “gênios”, enquanto mulheres como Berthe Morisot ou Rosa Bonheur não são? Mais importante ainda, como é conferido o valor histórico da arte?

Originalidade e genialidade eram também as mitologias mais poderosas da história da arte e Nochlin foi uma das pessoas que desmontou a sua força legitimadora, argumentando que termos como “grande” e “gênio” estão carregados de premissas meta-históricas, compostas pela subestrutura romântica, elitista, glorificadora de indivíduos e produtora de academicismos. Demonstrou esse fato delineando padrões em biografias históricas de arte - ou seja, a descoberta de certos “gênios”. Como contou o artista e biógrafo renascentista Giorgio Vasari, o talento de Giotto foi descoberto, quando, como um jovem pastor, desenhava ovelhas em uma pedra. Outros artistas como Mantegna e Goya também teriam sido descobertos em circunstâncias semelhantes. Ela não questiona a verdade de tais histórias, mas observa ironicamente que elas tendem a se repetir e perpetuar as atitudes que incorporam. Com Picasso ocorre a mesma mitologia, ignorando o fato de seu pai

ter sido um professor de artes e que sua irmã, por exemplo, foi impedida de seguir o mesmo sistema educacional. É uma variante moderna da mesma história.

Assim, rejeita esses conceitos, não apenas porque são patriarcais, mas porque sua aplicação envolve uma total desconsideração do contexto histórico ou social. Hoje, a grande maioria dos historiadores da arte contemporânea tende a evitar o uso da terminologia “gênio”. Entretanto, a noção do indivíduo magistral continua a manter um forte fascínio sobre o mercado de arte, principalmente após o modernismo. A subestrutura romântica, elitista e glorificadora de indivíduos continua ditando a comercialização de artistas e exposições.

### **Os porquês**

Desencorajadas das artes, bem como na maioria das atividades intelectuais, a maioria das mulheres não tiveram seus trabalhos documentados ou discutidos. Essa exclusão, combinada com valores intelectualmente empobrecidos e patriarcais nos explica por que não existiriam mulheres equivalentes a Michelangelo, Rembrandt ou Delacroix: o campo de legitimação e o sistema de valoração simplesmente não são os mesmos.

Da Renascença até o século XIX, o desenho do nu era considerado uma habilidade artística essencial. Os parâmetros exatos dessa crença mudaram com o tempo, mas no século XVIII ela se fundiu em uma estrutura altamente codificada e hierárquica. A pintura histórica (cenas históricas e mitológicas) chegou a ser considerada a mais alta forma artística, seguido, respectivamente, por retrato, gênero, paisagem e natureza morta. Esse tipo de trabalho não poderia chegar a uma excelência sem que um artista tivesse comprovadamente aperfeiçoado seu entendimento e desenho do corpo humano. Isso significava copiar de outras obras, esculturas e de modelos ao vivo - algo considerado impróprio para as mulheres até o final do século XIX. Quando finalmente as mulheres foram admitidas em escolas de arte para observação dos corpos ao vivo, eram geralmente supervisionadas por homens e seus modelos eram frequentemente posicionados de forma contraproducente.

Outro obstáculo identificado pela historiadora foi o da equivalência entre artista e amadora. Dentro de casa e longe do mercado e das paredes dos espaços expositivos de prestígio, as mulheres não constituíam uma ameaça, inclusive

podiam e eram orientadas a pintar, tocar piano, escrever ou bordar. Já as artistas com ambições profissionais sentiam múltiplas resistências: objetivas — terem o acesso vedado às academias e escolas de arte —, como subjetivas — a condescendência generalizada da crítica de arte em relação às mulheres que transgrediam a esfera do amadorismo. Tal perspectiva foi crucial ao patriarcado: preservou os homens da competição indesejada em suas atividades artísticas e assegurou-lhes uma assistência completa na esfera doméstica, para que desfrutassem de sexo, família e lares administrados, enquanto podiam se dedicar na produção em arte.

Tais atitudes persistem hoje, particularmente no que diz respeito à tensão entre a vida familiar e o trabalho. Torna-se difícil, se não impossível, que mulheres retomem suas profissões e paixões criativas, após um casamento ou gestação, muitas vezes ocasionando uma renúncia profissional. Para além desses entraves, Nochlin também apontou situações para quando houve condições favoráveis ao desenvolvimento da vocação artística das mulheres. O acesso a educação e o incentivo familiar tornaram-se condições essenciais para que qualquer talento feminino pudesse vir a tona. De fato, não é por acaso que, desde o século XIII e até recentemente, a tipologia de artista-filha-de-artista (Artemisia Gentileschi), ou então filha de pai especialmente favorável à sua educação (Sofonisba Anguissola) assumiu um padrão tão persistente.

### **Conclusão**

As ausências ou lacunas históricas que começam a ser identificadas no campo da história da arte ocidental, ao que se refere à imagem da mulher como agente produtor de cultura, não devem ser minimizadas a um simples ato desprezioso ou ingênuo. Houve uma tendenciosa e tradicional hegemonia em torno do discurso masculino - herança do complexo normativo patriarcal – que, contagiando por longo tempo vários campos culturais, se faz presente ainda hoje, lançando forças perpetuadoras sobre um mercado consumidor de arte, sobre docentes e discentes, enfim, sobre a sociedade como um todo, que consome o que lhes é ofertado. Dados estatísticos comprovam as afirmativas e estão disponíveis a quem quiser procurar.

As questões resultantes desse ensaio de 1971 denotam uma mudança do ponto de partida de onde habitualmente se situa a história da arte — o objeto artístico – para

interrogações acerca das condições de produção desse objeto. Embora o texto não forneça um modelo abrangente ou sistemático para uma história da arte feminista, ele postula uma clara abordagem metodológica, reiterada em sua conclusão: ao enfatizar as precondições institucionais, e não as individuais, para a realização ou a falta dela nas artes, forneceu um paradigma para as investigações que se seguiram após sua publicação, sugerindo que fosse de fato, institucionalmente impossível que as mulheres alcançassem uma excelência artística, ou sucesso, em pé de igualdade com os homens, não importando a potência de seu talento.

Como uma das primeiras grandes obras da história da arte feminista, *Por que não houve grandes artistas mulheres?*, inspirou artistas e acadêmicas a embarcar em seus próprios campos de pesquisa. "Nochlin acertou o problema há quatro décadas", escreveu Eleanor Heartney em 2013. "Que o pensamento dela ainda é tão atual diz algumas coisas tristes sobre a cultura contemporânea" (HEARTNEY, 2013, p. 32).

O ensaio publicado na ARTnews de 1971 foi um ano divisor de águas para o movimento de libertação das mulheres. Na mesma época, *Sisterhood Is Powerful* e a tese *A mulher Eunuco*, de Germaine Greer, foram publicadas; a Emenda dos Direitos Iguais foi aprovada na Câmara americana, o AdHoc Women Artists' Committee (AWC) foi fundado em Nova York e Judy Chicago estabeleceu o primeiro programa de arte feminista na Fresno State College, Califórnia. A publicação do ensaio de Nochlin catalisou o mundo da arte para a "questão das mulheres", bem como para com o tratamento histórico e contemporâneo que recebiam.

A influência desse debate segue imprimindo um tônus mais político à produção artística, além de possibilitar uma leitura ampliada e um novo olhar acerca das artes. Questões ligadas às diferenças culturais, étnicas e de gênero, passaram a ser fundamentais nas últimas décadas, desdobrando-se, inclusive, numa crítica institucional à própria arte. Para muitas autoras, como Griselda Pollock, Carol Duncan, Whitney Chadwick, Patrícia Mayayo e as brasileiras Rosana Paulino, Ana Paula Cavalvanti Simioni e Talita Trizoli, o revisionismo através do olhar feminino não significa somente elucidar os diferentes tipos de experiências ao se fazer

imagens no passado; é também uma tentativa consciente de transformar as condições sob as quais tais imagens são produzidas e compreendidas na atualidade.

O ressurgimento das pesquisas em relação à análise desconstrutiva dos fenômenos de identidade e identificação se converte em um aspecto importante do discurso visual. Além da subversão e inversão de símbolos, as estratégias contemporâneas recorrem também à invasão de fronteiras, unindo práticas cotidianas sociais com a crítica política, como procedimento e metáfora, ao interrogar como se dá a construção do significado dos objetos no interstício entre a percepção individual e a experiência coletiva. Tal postura supõe uma diversificação das diversas áreas de atuação da crítica em arte, para que através desse olhar seja possível radicalizar os questionamentos dos universalismos e bases excludentes de conhecimento, e quicá possibilitar um romper das formas de segregação epistêmica que fazem parte das humanidades e particularmente, do campo artístico.

## Notas

<sup>1</sup> Linda Nochlin (Nova York, Estados Unidos, 1931-2017) foi 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 sua carreira publicou diversos livros, entre eles *Women, Art, and Power and Other Essays*. É considerada uma das primeiras historiadoras da arte feminista.

<sup>2</sup> Doutora pelo Instituto de Belas Artes de Nova York, curadora, escritora de artes e diretora executiva da National Academy of Design em Nova York. Como curadora fundadora do Centro Sackler de Arte Feminista no Museu do Brooklyn, lançou a primeira exposição e espaço de programação pública nos EUA dedicada inteiramente à arte feminista, onde organizou várias exposições, incluindo a instalação permanente da obra *Dinner Party*, de Judy Chicago e a mostra *Global Feminisms*. Escreveu e editou inúmeros livros e artigos sobre arte contemporânea. Ela é destinatária de vários prêmios de prestígio, incluindo um Prêmio Lifetime Achievement do Women's Caucus for Art, e em 2015 foi eleita uma das 50 pessoas mais poderosas do mundo da arte, tanto pela Blouin ArtInfo quanto pelo Art + Auction.<sup>5t</sup>

<sup>3</sup> Posso citar alguns nomes para ampliação dessa pesquisa, a qual o próprio Stuart Mill pode ter tido contato e 'inspiração': Chritine de Pisan, Maria Equicola, Isotta Nogarola, Moderata Fonte, Cassandra Fedelle, Laura Cereta, Olimpia Morata, Marie de Gournay, Margaret Cavendish e Mary Wollstonecraft.

## Referências

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.

HEARTNEY, Eleanor. *After the Revolution: Women Who Transformed Contemporary Art* (Revised and Expanded Edition). Munich: Prestel, 2013.

HOLLANDA, H. B. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017.

- NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?*. São Paulo: Aurora, 2016.
- NOCHLIN, Linda. *Why Have There Been No Great Women Artist?*. New York: Basic Books, 1971.
- PERROT, Michele. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: EDUSC, 2005.
- POLLOCK, Griselda, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London, New York, Routledge, 1999.
- REILLY Maura, *Women Artists: the Linda Nochlin Reader*, London, Thames & Hudson, 2015 *Histórias da Sexualidade*.
- RICKEY, Carrie. *Linda Nochlin, Feminist Art Historian Who Changed the Game, Dies at 86*. Disponível em: <<https://hyperallergic.com/408852/linda-nochlin-feminist-art-historian-who-changed-the-game-dies-at-86>>. Acesso em: 05 de maio de 2018.
- VICENTE, Filipa Lowndes. *A Arte sem História – mulheres artistas (Sécs. XVI-XVIII)*. Lisboa: Athena (Babel), 2012.
- WIDMANN, Arno. *Kaufen Sie meine Bananen*. Disponível em: <<https://www.perlentaucher.de/vom-nachttisch-geraeumt/women-artists-the-linda-nochlin-reader.html>>. Acesso em: 29 de maio de 2018.

### **Thiane Nunes**

Doutoranda em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica pelo PPGAV - UFRGS. Pesquisa aspectos da misoginia e invisibilidade da mulher artista, com interesse em registros historiográficos, em especial no período que compreende as vanguardas históricas. Possui livro, traduções, entrevistas e artigos publicados, no país e exterior. <http://lattes.cnpq.br/6863554229175795>.