



Data: 04.12.2020

Titulo: Artemísia: o reconhecimento 400 anos depois

Pub:



ípsilon



Tipo: Jornal Nacional Diário

Secção: Cultura

Pág: 1;2;3;4;5;6;7;8

Ípsilon
Artemísia: o reconhecimento 400 anos depois



Área: 6004cm² / 80%

Tiragem: 72.253

FOTO

Cores: 4 Cores

ID: 7006901



Data: 04.12.2020

Titulo: Artemisia: o reconhecimento 400 anos depois

Pub:



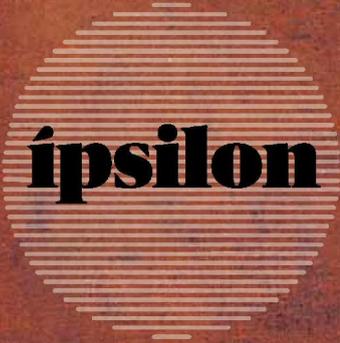
ípsilon



Tipo: Jornal Nacional Diário

Secção: Cultura

Pág: 1;2;3;4;5;6;7;8



Artemisia um nome de guerra

O reconhecimento,
400 anos depois,
na National Gallery
de Londres

Área: 6004cm² / 80%

FOTO Tiragem: 72.253

Cores: 4 Cores

ID: 7006901



Data: 04.12.2020

Título: Artemísia: o reconhecimento 400 anos depois

Pub:



ípsilon



Tipo: Jornal Nacional Diário

Secção: Cultura

Pág: 1;2;3;4;5;6;7;8

Artemisia

na National Gallery de Londres:
o reconhecimento

400 anos depois

Já ouviu falar nela? Já lhe enviaram um postal com uma das suas obras? Tem algum livro onde apareça o seu nome? Já a viu num dos grandes museus? Artemisia Gentileschi continua a não integrar o cânone ensinado nos departamentos de história da arte das universidades, onde não se questiona a masculinidade naturalizada do que se ensina. Nem é um dos nomes reconhecidos pelas elites cultas que enunciam, sem hesitar, uma dúzia de pintores italianos do “renascimento” ou “barroco”. As historiadoras da arte feministas, sobretudo norte-americanas, já tinham descoberto a pintora desde a década de 1970. Mas só agora – com a exposição re-inaugurada ontem, 3 de Dezembro, na National Gallery de Londres – é que *Artemisia* vai passar a ser um nome mais familiar.

Filipa Lowndes Vicente



Área: 6004cm² / 80%

Tiragem: 72.253

FOTO

Cores: 4 Cores

ID: 7006901

SAATCHI & SAATCHI/GETTY IMAGES



Data: 04.12.2020

Titulo: Artemísia: o reconhecimento 400 anos depois

Pub:



ípsilon



Tipo: Jornal Nacional Diário

Secção: Cultura

Pág: 1;2;3;4;5;6;7;8

Qualquer ideia de “delicadeza” dos traços e temas femininos — estereótipo tão repetido pela crítica de arte nos séculos XIX e XX — é subvertida pela intensidade e força de uma Judite a degolar um Holofernes com a ajuda de uma “criada” que, não tendo direito a nome, nada tem de subalterno



Área: 6004cm² / 80%

FOTO Titragem: 72.253

Cores: 4 Cores

ID: 7006901



Devia ter inaugurado em Abril mas só abriu em Outubro por causa da pandemia. Um mês depois voltou a fechar pelas mesmas razões. Reabriu ontem na National Gallery de Londres a retrospectiva de Artemisia Gentileschi (Roma, 1593-Nápoles, c.1656), a primeira grande exposição dedicada à pintora num museu deste prestígio e dimensão. São mais de 30 os quadros expostos, cerca de metade do total da obra de Artemisia, mas é o suficiente para impressionar quem a vir. As críticas não podiam ser mais entusiastas. No *Guardian*, Jonathan Jones chamou-a uma “*revolutionary exhibition*” e, sobretudo, “*the most thrilling exhibition I have ever experienced at the National Gallery*”.

A exposição começou a ser pensada em 2018 quando a National Gallery comprou o auto-retrato da artista representada como Catarina de Alexandria. Pintado entre 1615 e 1617, foi a primeira obra de Artemisia a fazer parte de uma coleção pública britânica. Mas é apenas a oitava obra de uma mulher artista exposta no principal museu de Trafalgar Square, que conta com 700 pintores. Tanta disparidade não é proporcional à realidade. Como têm demonstrado muitos estudos e exposições nos últimos anos, são muitas mais – e melhores – as artistas mulheres do passado do que aquilo que a história da arte nos dá a conhecer através das várias dimensões em que se constrói enquanto disciplina – museus, exposições, livros, revistas académicas e de divulgação, ou programas universitários.

Em 2018, outro grande museu de “arte antiga”, o Museu do Prado, iniciou um questionamento sobre o lugar das mulheres artistas nas suas coleções e exposições. Uma das consequências foi ter retirado das reservas o *Nascimento de São João Baptista* de Artemisia Gentileschi. Mesmo assim, entre as 1700 obras do maior museu da Península Ibérica apenas 7 são de mulheres. Mas o efeito mais visível deste repensar do cânone foi a exposição sobre duas pintoras italianas, antecessoras de Gentileschi, inaugurada em Madrid em Outubro de 2019: *Historia de dos pintoras. Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*. O mesmo trabalho de reflexão sobre a disciplina da história da arte resultou na exposição recentemente inaugurada em Madrid, *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España* (1833-1931).

Mesmo assim, e antes desta iniciativa da National Gallery, Artemisia era a artista feminina da “arte antiga” sobre a qual mais se tinha escrito e mais exposições individuais se tinham realizado. Isto poderá dever-se a três razões principais: em primeiro lugar, existe uma quantidade substancial de obras assinadas e documentos escritos, nomeadamente em grandes coleções italianas, apesar da atribuição da sua obra continuar em revisão. Em segundo lugar, a sua história de vida, marcada pela violação que sofreu e o processo judicial que se seguiu, atraiu sobre ela uma curiosidade inusitada e tornou-se indissociável da construção da sua personalidade artística. Por último, ao privilegiar mulheres fortes e temas

bíblicos onde personagens masculinas se convertem nas vítimas, mortais, dos seus actos de violência, favoreceu uma leitura em espelho entre vida e obra, bem como a identificação da própria pintora como feminista, vários séculos antes de a palavra existir.

Já foi escrito inúmeras vezes, e também a propósito de Artemisia, que é preciso ter cuidado com as interpretações espelhadas entre vida e obra. Mas como não o fazer no caso da pintora? As Judites e Holofernes são pintadas logo depois da violação e há na iconografia da pintora uma persistência de homens abusadores e predadores e de mulheres que se vingam da violência, ou que pelo menos lhe resistem. Mulheres que matam ou que se matam, mulheres que não aceitam passivamente serem vítimas, mulheres onde Artemisia converge alegoria e auto-retrato, ficção e realidade – como no extraordinário *La Pittura* [imagem da capa desta edição], na coleção real da Rainha Isabel II de Inglaterra, em que uma enorme pintora (ela própria?) transborda a tela enquanto pinta, como se a vida nunca lhe chegasse. E assina: *Arte-misia* – “que a arte me seja”.

Artemisia, um nome de guerra

Tentei fazer um exercício semelhante ao que têm feito muitas instituições culturais em todo o mundo – quando e onde é que ouvi, li ou vi o nome ou a obra de Artemisia Gentileschi? Licenciéi-me em Lisboa, em História e História da Arte, entre 1990 e 1994, mas aí nunca ouvi falar de Artemisia, tal como nunca ouvi falar de nenhuma mulher artista. Mais problemática, no entanto, não foi a total ausência de nomes femininos nos cânones que me foram sendo transmitidos na universidade “da Idade Média ao início do século XX”. Mais grave foi eu não ter reparado nisso. A masculinidade do conhecimento está tão naturalizada que dificilmente nos apercebemos dela.

Só quando fui estudar para Londres, em 1994, é que fui confrontada com abordagens feministas à história da arte e pela primeira vez ouvi falar de mulheres artistas dos séculos XIX e início do XX. Mas também não foi em Inglaterra que ouvi falar de Artemisia nem a vi em nenhum museu. Em 1638-39 Artemisia passara uma temporada em Londres a visitar o pai, Orazio, então pintor da corte do rei Charles I, grande colecionador e mecenas. Mas as encomendas que nesse período foram feitas a Artemisia pela nobreza inglesa permaneceram todas em coleções privadas, e inacessíveis ao público. Até agora.

A primeira vez que vi o seu nome impresso foi num livro humorístico publicado em 1998 pelas Guerrilla Girls, o grupo de artistas-ativistas nova-iorquina e anónimo que, com humor, tem denunciado, desde há 35 anos, as desigualdades de género no mundo da arte. *Susana e os Velhos* – a história bíblica em que dois homens lascivos assediavam uma jovem ameaçando-a com a acusação de adultério, caso ela não cedea aos seus avanços – é a primeira pintura assinada por uma Artemisia

ainda adolescente e é também a obra que abre este compêndio de história da arte ocidental feito só de artistas mulheres, em jeito de paródia às histórias da arte só com nomes masculinos, ou seja, aquelas por onde estudei.

Em 2000, quando fui viver para Florença, pude ver, pela primeira vez, a obra de Artemisia. Era a única mulher artista exposta nos Uffizi, um dos museus mais visitados do mundo, onde os locais só vão quando os turistas dão algum descanso à cidade, entre Janeiro e Março. Qualquer ideia de “delicadeza” dos traços e temas femininos – estereótipo tão repetido pela crítica de arte sobretudo nos séculos XIX e XX – é logo subvertida pela intensidade e força de uma Judite a degolar um Holofernes com a ajuda de uma “criada” que, não tendo direito a nome, nada tem de subalterno. As duas aliadas para se vingarem do homem assírio que atacara os judeus. Como numa BD seicentista, a cena seguinte – a cabeça de Holofernes já dentro de um cesto carregado pela mesma dupla, Judite e criada – encontra-se exposta na Galeria Palatina do Palazzo Pitti, a dez minutos a pé, do outro lado da Ponte Vecchio. Poucos anos depois, no Museu di Capodimonte, em Nápoles, voltei a ver uma pintura da artista, a sua primeira versão de Judite e Holofernes pintada antes daquela que está exposta nos Uffizi florentinos. Neste momento, as duas pinturas encontram-se expostas em Londres, lado a lado.

Só em 2012, já depois de ter dedicado a Artemisia Gentileschi um capítulo do meu livro *A Arte sem História. Mulheres e Cultura Artística (XVI-XX)* é que tive a oportunidade de ver, no pequeno Musée Maillot em Paris, uma exposição retrospectiva: *Artemisia. Gloire, pouvoir et passions d'une femme peintre*. O fascínio que já tinha por ela – obra e vida – só aumentaram.

“É verdade, é verdade, é verdade”... A vida faz parte da obra

Nasceu em Roma, em finais de 1593, onze anos depois da morte de Santa Teresa d'Ávila (1515-82) e umas décadas antes do nascimento de Josefa de Óbidos (1630-84). Morreu cerca de 1656, com sessenta e poucos anos, na cidade de Nápoles. Como acontece com grande parte das mulheres pintoras até ao século XIX, era filha de pintor e foi no atelier paterno que fez a sua formação. Quando as mulheres não tinham acesso a outros espaços de aprendizagem esta era a única forma de o talento artístico de uma mulher se manifestar. A mãe morreu de parto quando Artemisia contava 12 anos e a adolescência foi passada a pintar (e a tomar conta dos três irmãos mais novos). Ao contrário de pintoras suas antecessoras como Sofonisba Anguissola ou Lavinia Fontana, para quem a pintura fez parte de uma educação sofisticada, Artemisia não aprendeu a ler nem a escrever. O atelier do pai foi a sua escola. Não podendo, devido ao seu género, frequentar as academias de nu onde se aprendia anatomia, ou mesmo sair de casa, terá aprendido a copiar quadros ▶

Artemisia recorreu a uma iconografia de “mulheres fortes” da Antiguidade, do Antigo Testamento e da história romana, que se distinguiram pelo determinado. Judite, Madalena, Susana, Lucrecia, Cleópatra, mas também ou deusas como Clio, deusa da história, e Minerva, deusa e sabedoria. Mulheres do passado, histórico ou mitológico, vestidas com



Data: 04.12.2020

Título: Artemísia: o reconhecimento 400 anos depois

Pub:



ípsilon

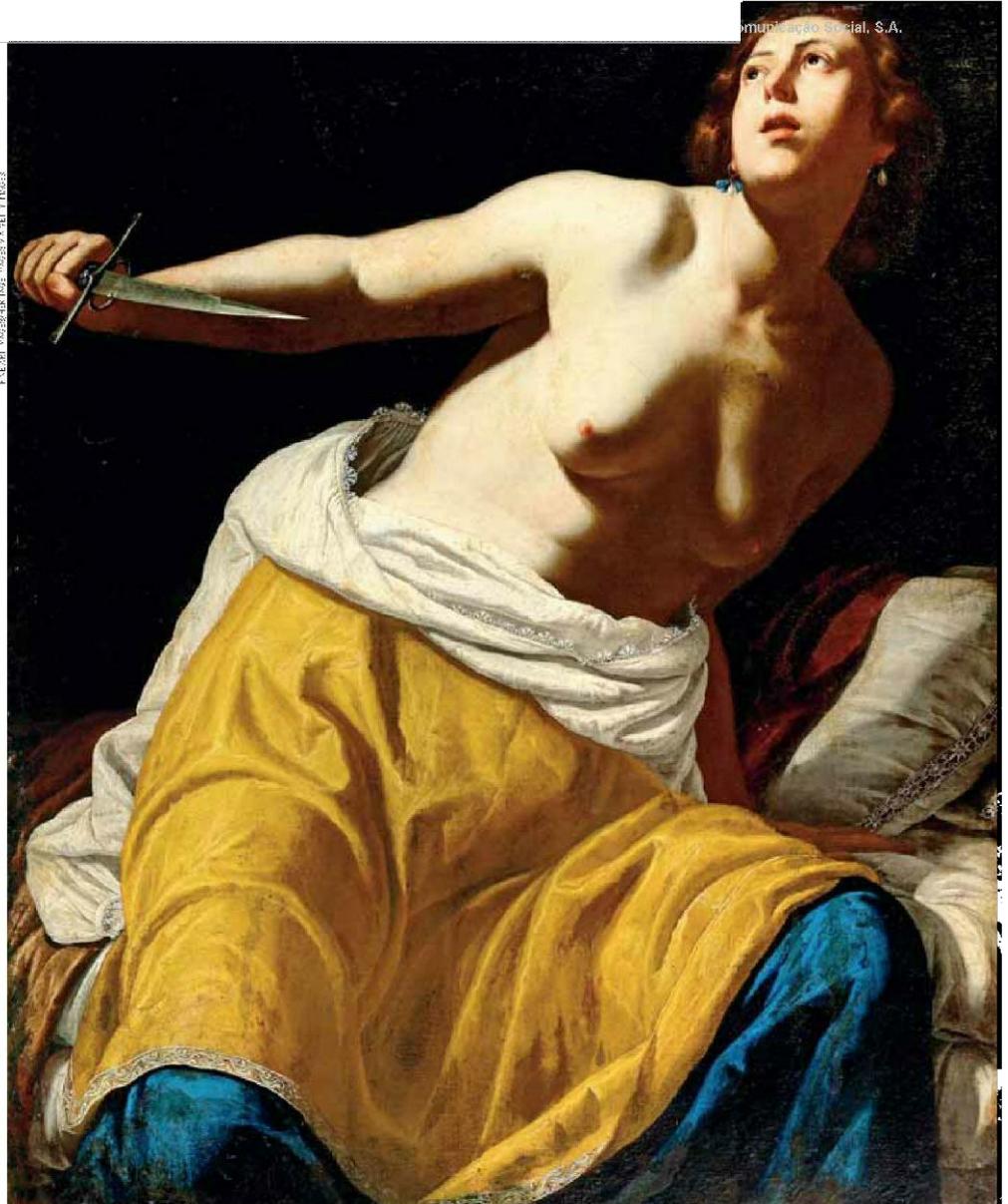


Tipo: Jornal Nacional Diário

Secção: Cultura

Pág: 1;2;3;4;5;6;7;8

A sua obra, onde há uma persistência de homens predadores e de mulheres que se vingam da violência, ao privilegiar mulheres fortes e temas bíblicos onde personagens masculinas se convertem nas vítimas dos seus actos de violência, favoreceu a identificação da pintora como feminista, vários séculos antes de a palavra existir



da hagiografia católica,
seu carácter
Santa Catarina,
das artes, comércio
trajes do século XVII

Área: 6004cm² / 80%

FOTO Tiragem: 72.253

Cores: 4 Cores

ID: 7006901

Susana e os Velhos — a história bíblica em que dois homens lascivos assediavam uma jovem ameaçando-a com a acusação de adultério, caso ela não ceda aos seus avanços — é a primeira pintura assinada por uma Artemísia ainda adolescente e é também a obra que abre um livro humorístico publicado em 1998 pelas Guerrilla Girls, o grupo de artistas-ativistas nova-iorquina que, com humor, tem denunciado, desde há 35 anos, as desigualdades de género no mundo da arte



► do pai e gravuras, objectos baratos e acessíveis na sua Roma contemporânea. Aos 17 anos, quando o pai já lhe reconheceu o enorme talento e já assinava telas em nome próprio, foi violada por Agostino Tassi (1578-1644), pintor conhecido do pai que este contratara para lhe dar aulas. Sobre este acontecimento de Maio de 1611 nada saberíamos

se Orazio Gentileschi não tivesse denunciado o seu colega de profissão (não sem antes ter tentado que este se casasse com a filha para encobrir o sucedido) e não se conhecesse o processo judicial que prova bem a humilhação — e mesmo a tortura — a que uma mulher seiscentista se tinha que sujeitar se, como Artemísia, se atrevesse a denunciar o seu agressor. O processo foi descoberto no século XIX, mas só publicado em 1981 por Eva Menzjo, e depois traduzido do italiano para outras línguas. Pode agora ser visto, pela primeira vez, na exposição londrina.

O julgamento teve lugar em 1612, na corte do Papa Paulo V, e, como aconteceu a tantas mulheres ao longo dos séculos, sujeitou a vítima a nova agressão. Artemísia foi submetida a um exame ginecológico descrito publicamente e sofreu a denominada tortura das Sibilas, para provar que não estava a mentir — “*è vero, è vero, è vero*” — repetiu enquanto as cordas apertavam os seus dedos até aos limites da dor. Tassi foi considerado culpado, mas como o Papa apreciava a sua pintura, a única condenação que sofreu foi a de ter de sair, temporariamente, da cidade. Uma pena que, de facto, nunca chegou a cumprir. As consequências deste evento na vida de Artemísia foram imediatas e profundas. Para tentar mitigar os danos e a vergonha do processo público e possibilitar-lhe um recomeço, o pai julgou oportuno trocar Roma por Florença e lá casar a filha com um pintor, desconhecido, da sua eleição.

A arte, a vida e a carreira: as cartas

Em Florença, Artemísia deixou telas, conhecimentos e cartas. Aprendeu a ler e a escrever, assistiu ao teatro, música, dança e todo o tipo de eventos performativos que os Medici promoviam na sua corte, recebeu encomendas de Cosimo II e foi a primeira mulher a inscrever-se na Accademia delle Arti del Disegno, em 1616. Mas se em Florença se fez pintora profissional, alcançou reconhecimento e prestígio e teve o seu primeiro atelier individual, também foi lá que contingências da vida pessoal a fizeram regressar à Roma anos depois. “Inquietação, inquietação”. O casamento arranjado do qual nasceram cinco filhos, quase todos mortos na primeira infância, cedo se tornou numa *entente cordiale*, que permitiu a Artemísia consumir a sua paixão pelo amante, um aristocrata florentino, que ajudou o casal materialmente em inúmeras ocasiões. As cartas que escreveu durante este

período permitem-nos saber de uma intimidade que só o tempo — a história — pode legitimar.

No catálogo da National Gallery, Francesco Solinas assina um artigo sobre toda a correspondência escrita por Artemísia, com destaque para as cartas de amor enviadas ao amante, que ele próprio descobriu apenas em 2011, no arquivo privado da família florentina Frescobaldi. São as únicas escritas pela sua própria mão — ou seja, com os erros gramaticais e a letra pueril a revelarem uma alfabetização tardia e frágil. As muitas outras cartas enviadas por Artemísia — a mecenças, príncipes, aristocratas, familiares e amigos — eram ditadas a secretários enquanto pintava, segundo ela própria explicou.

Nestes fascinantes espólios de correspondência a sua personalidade transparece — crua, impetuosa, ambiciosa, insatisfeita, exigente, apaixonada, directa, sem rodeios e sem pudor em pedir dinheiro adiantado por trabalho não feito, a queixar-se de dívidas contraídas ou a justificar anos de atraso na entrega de encomendas. Tal como o pai, a filha tinha dificuldade em gerir a instabilidade financeira da sua profissão. Corajosa e destemida também, muito. O que esta teia de cartas também mostra é o modo como se constrói e gere uma carreira artística, do papel determinante das relações pessoais, das decisões pragmáticas de temas e trabalhos, da falta de dinheiro, do custo em pagar a modelos nus, ou dos roubos de ideias por parte de outros artistas. Enfim, do equilíbrio nem sempre fácil entre o ofício de atelier, as mãos sujas de tinta, e o espaço (e as verbas) necessárias à representação social e aos conhecimentos, sem os quais não havia talento que subsistisse.

Apenas nas cartas escritas ao amante é que Artemísia se revela também vulnerável, ansiosa, a sofrer pela perda de mais um filho, ou com saudades de o rever. Ou seja, esta documentação escrita — tão bem explorada pela National Gallery, quer na exposição quer no catálogo — vem estabelecer relações entre a escrita e a pintura e demonstrar todas as dimensões subjectivas e aleatórias de um percurso artístico que, tantas vezes, a história da arte não tem em conta. As cartas também contribuem para traçar a geografia, itinerante, de Artemísia, ao sabor de encomendas e trabalho, mas também da sua vida pessoal, intensa, atípica e atribulada — quando a sua relação extracnjugal com Francesco Maria Maringhi se tornou demasiado comentada em Florença, Artemísia, ainda acompanhada pelo marido, regressou à sua Roma natal.

Passou ainda umas temporadas em Veneza — uma cidade mais livre e aberta, também por estar longe do Vaticano — onde o estatuto das mulheres (*questione della donna*) era então assunto de debate público e defendido por escritoras feministas com várias obras publicadas como Lucrezia Marinella (1571-1653) ou Arcangela Tarabotti (1604-1652), uma freira que condenou a misoginia e a sociedade patriarcal de seiscentos. Gentileschi trabalhou ainda em Génova, Modena e Turim e, após algumas

Área: 6004cm² / 80%

Tiragem: 72.253

FOTO

Cores: 4 Cores

ID: 7006901

Auto-retrato como Santa Catarina de Alexandria



As abordagens à obra e vida de Artemisia duas perspectivas: de Itália e centrada na obra, dos EUA uma história em conta os contextos em que o pensamento crítico que reflecte



tentativas falhadas para ser acolhida como pintora em mais uma corte italiana, rumou a Londres. Teria sido incentivada pelo seu pai, já velho, há treze anos ao serviço do monarca-mecenas britânico e a precisar de ajuda para empreitadas como a dos tectos da Queen's House em Greenwich, a sul de Londres? Sobre o seu período londrino sabe-se menos. O pai morreu pouco depois, em 1639, e Artemisia ainda ficou lá uns tempos a finalizar encomendas, para finalmente regressar definitivamente a Nápoles onde estabeleceu um atelier com Prudenza, a única dos seus filhos que sobreviveu até à idade adulta.

"La Pittora" morreu em Nápoles depois de 1654 (a data exacta é ainda incerta, mas pensa-se que terá sido na epidemia que assolou a cidade em 1656), depois de pelo menos 15 prolíficos anos numa cidade então dominada pelos espanhóis. Terá conhecido Velázquez na corte quando este foi a Nápoles prestar homenagem a uma Infanta de Espanha? São deste período as cartas que enviou a um dos seus principais mecenas, grande colecionador italiano, António Ruffo. Foi a ele que escreveu - "Mostrar-lhe-ei, Ilustre Senhor, o que uma mulher é capaz de fazer".

Em vida, teve muitas das componentes que permitem identificar uma carreira artística. Teve obra encomendada por mecenas prestigiados e em diferentes espaços geográficos, reconhecimento pelos seus pares, pagamento pelo trabalho e menções em livros sobre artistas, uma tradição italiana que faz com que saibamos hoje muito mais sobre pintores nascidos em Itália - também mulheres - do que sobre os de outros países. Mas quando é que Artemisia foi realmente descoberta? Que livros e exposições é que lhe foram dedicados? Como é que a sua obra foi interpretada? Ao longo do século XX várias abordagens à sua obra, vindas de Itália como dos EUA, consolidaram o seu nome, enquanto revelaram as transformações da disciplina de história da arte ao longo do tempo e os modos como ela se desenvolveu de forma distinta em países diferentes.

"Artemisia" entre as duas guerras

Foi em 1916, há pouco mais de cem anos, que o historiador da arte italiano Roberto Longhi (1890-1970) publicou um livro sobre Orazio Gentileschi e Artemisia Gentileschi, pai e filha, pintor e pintora, onde ela ainda tem papel secundário. Umás décadas depois, em 1947, a sua mulher, Lucia Lopresti, ou Longhi, de casada, também historiadora da arte, publica a novela Artemisia numa Florença ainda ferida pelos bombardeamentos da II Guerra Mundial. O livro, assinado com o pseudónimo de Anna Banti, conjuga uma investigação histórica do processo jurídico de violação, aspectos autobiográficos da vida da própria autora, que perdeu o primeiro manuscrito quando a sua casa florentina foi bombardeada pelos alemães em Agosto de 1944, e uma narrativa ficcionada em que Artemisia servia como pretexto para uma reflexão sobre a criatividade feminina. É esta última perspectiva que Anna Banti irá explorar num livro publicado muito mais tarde, já em

1982: Quando anche le Donne si Misero a Dipingere [Quando também as mulheres começaram a pintar].

A novela de Anna Banti contribuiu muito para divulgar a artista para lá de um reduzido grupo de especialistas e foi mesmo considerada pioneira, de um ponto de vista literário, por Susan Sontag. Num ensaio publicado no London Review of Books, A Double Destiny. On Anna Banti's Artemisia, Sontag comparou a Artemisia de Banti a Orlando, personagem criada por Virginia Woolf e às Memórias de Adriano de Marguerite Yourcenar, e destacou este duplo cruzamento entre autora e personagem, entre presente e passado, entre Anna Banti e Artemisia Gentileschi. "Non piangere", "não chores", são as primeiras palavras do livro - quem o diz a quem? As vozes alternadas de escritora e pintora confundem-se, entrelaçam-se entre intimidade e história numa obra que, como Fénix renascida, escreve Sontag, se perdeu e teve de ser reescrita.

Depois de Banti foram publicadas outras versões romaneadas da vida de Artemisia: a primeira, de 1998, é assinada por Alexandra Lapierre, e sai em Paris; a segunda, de Susan Vreeland, intitula-se The Passion of Artemisia, e foi publicada em Nova Iorque em 2002. A sua vida, tão intensa como a sua obra, terá contribuído também para que, dos livros, a sua história ficcionada passasse para o cinema. Em 1997, foi apresentada Artemisia, uma produção francesa, alemã e italiana realizada por Agnès Merlet. No excelente livro editado pela holandesa Mieke Bal - The Artemisia files: Artemisia Gentileschi for feminists and other thinking people, de 2005 - a historiadora de arte Griselda Pollock considera, no entanto, que o filme apenas explora a pintora nas suas relações com os diferentes homens da sua vida. Mais recentemente, as palavras de Artemisia - "è vero, è vero, è vero" - proferidas sob tortura, foram usadas como título da peça da companhia de teatro

britânica Breach Theatre que compreendeu o potencial da história da pintora no contexto do MeToo.

Bela e nua: uma exposição em Florença (1991)

Só em 1991 é que foi organizada em Itália a primeira grande exposição individual sobre a artista. Começou na Casa Buonarroti, museu secundário e discreto numa Florença com tantas outras escolhas mais reconhecidas, e seguiu depois para Roma. Em 2011-12, Artemisia voltaria a merecer uma exposição monográfica em Itália, já num lugar de maior prestígio, o Palácio Real de Milão.

A Casa Buonarroti foi construída em meados do século XVI, no centro de Florença, por um sobrinho do, já na altura, famoso Michelangelo (Buonarroti) que, admirador de Artemisia, a convidou para pintar um fresco no edifício que desenhara para o tio. A perspectiva feminista da vida e da obra de Artemisia que na mesma altura estava a ser escrita pelas historiadoras da arte norte-americanas não esteve presente nem na exposição nem nos textos do catálogo, onde dominou uma linguagem formalista sobre as escolhas estéticas da artista e um esforço de identificação da sua obra. Longe de darem destaque às suas muitas telas de conteúdo violento, onde personagens femininas dominadoras exercem a sua força, também a física, os comissários preferiram sublinhar a Artemisia "feminina", que usava o seu auto-retrato em múltiplas figuras de mulheres voluptuosas e sensuais.

Na capa do catálogo está a bíblica Susana, desnuda, a ser assediada pelos velhos, o seu primeiro quadro datado e assinado, de 1610, quando Artemisia tinha apenas 17 anos. A Alegoria da Inclinação, num nu que se pensa ser também um auto-retrato (o pano drapejado a cobrir-lhe parcialmente o corpo terá sido acrescentado poste- ▶

Area: 6004cm² / 80%

Tiragem: 72.253

FOTO

Cores: 4 Cores

ID: 7006901

Gentileschi têm oscilado entre vem a mais tradicional da arte mais holística, que tem a obra é realizada e integra sobre o passado



Data: 04.12.2020

Título: Artemísia: o reconhecimento 400 anos depois

Pub:

P

ípsilon

Tipo: Jornal Nacional Diário

Secção: Cultura

Pág: 1;2;3;4;5;6;7;8



riormente) é o título do fresco pintado no tecto da casa de Michelangelo Buonarroti, e foi outra das imagens escolhidas para ilustrar a exposição. Assim, ao dar mais destaque às mulheres de Artemísia que correspondem às tradicionais representações de beleza feminina e não a uma das suas violentas, poderosas, rudes e, até, feias Judites, Cleópatras ou Lucrécias, a exposição acabou por reificar uma correspondência entre “mulher-artista” e “mulher-bela” que esteve presente desde o Renascimento e que se traduziu numa valorização dos auto-retratos de artistas mulheres como forma de dupla beleza.

Curiosamente, quando, em 1681, Filippo Baldinucci traçara o perfil de Artemísia Gentileschi na sua obra de vários volumes sobre vidas de artistas, também dera um especial destaque à sua *Inclinazione*, ou *Alegoria da Inclinazione*: “Esta virtuosa mulher pinta de uma maneira belíssima uma figura muito próxima do natural, refiro-me a uma mulher de aspecto bellissimo, muito vivo e orgulhoso.” O outro destaque dado por Baldinucci à obra de Artemísia é o de uma Aurora, uma mulher nua de cabelos soltos, que está muito longe das personagens que hoje associamos a Artemísia. A estas, o autor dedicou apenas umas curtas frases para passar logo a referir o seu talento para pintar “todo o género de frutas”. A força desta chave de leitura da arte feminina fez com que Baldinucci, que até se mostrou especialmente aberto às possibilidades artísticas das mulheres, como o demonstram vários dos seus textos, escrevesse que Artemísia Gentileschi era conhecida sobretudo pelos seus retratos e naturezas-mortas. Ora, um olhar sobre a sua obra é suficiente para revelar que estes dois géneros estão especialmente ausentes das suas escolhas pictóricas. Mas se Itália a tornou “feminina”, os Estados Unidos fizeram-na “feminista”.

Do outro lado do Atlântico: as abordagens feministas

Artemísia recorreu a uma iconografia de “mulheres fortes” da Antiguidade, da hagiografia católica, do Antigo Testamento e da história romana, que se distinguiram pelo seu carácter determinado. Judite, Madalena, Susana, Lucrécia, Cleópatra, mas também Santa Catarina, ou deusas como Clío, deusa da história, e Minerva, deusa das artes, comércio e sabedoria. Mulheres do passado, histórico ou mitológico, vestidas com trajes do século XVII. É certo que estes eram temas da época, mas o modo como Artemísia os pintou, e a persistência com que o fez, nada tinha de comum. Mesmo as criadas são anónimas, mas actuautes, tal como sucede muito mais tarde com as de Paula Rego. Quando vejo a obra de Paula Rego, aliás, penso muitas vezes em Artemísia Gentileschi e agora, de alguma forma, juntaram-se as duas na National Gallery pois, em 1990, a portuguesa-londrina assinou o enorme mural no restaurante do museu, *Crivelli's Garden*.

Embora, proporcionalmente, as mulheres artistas dos séculos XVI, XVII e XVIII pintem mais retratos de mulheres ou auto-retratos do que os seus congéneres masculinos, não houve uma tendência para a escolha de uma iconografia feminina “feminista”, como acontece nos

casos de Artemísia ou de Elisabetta Sirani (1638-65), uma pintora bolonhesa na geração seguinte que também se distinguiu pela escolha temática das mulheres fortes do passado. É só na década de 1970, ou seja, vários séculos mais tarde, que se dá uma coincidência entre a prática artística de mulheres e a escolha de temas feministas. É também na década de 1970 que Gentileschi é descoberta pelas historiadoras da arte feministas norte-americanas e que a artista Judy Chicago a “sentou à mesa” na sua famosa instalação *Dinner Party*, hoje exposta na ala de arte feminista do Brooklyn Museum, ao lado de outras trinta e oito mulheres que, de alguma forma, se notabilizaram na história (a única outra artista presente é a norte-americana Georgia O’Keeffe [1887-1986], conhecida pelas suas pinturas evocativas da sexualidade feminina).

A artista romana foi uma das pintoras a integrar a exposição organizada em Los Angeles logo em 1976 – *Women Artists: 1550-1950* –, a primeira grande exposição com consciência feminista que veio questionar a masculinidade naturalizada do cânone da “história da arte”. Na década seguinte, em 1989, a académica Mary D. Garrard publicou *Artemisia Gentileschi: The image of the female hero in italian baroque art*, onde a dimensão de género constitui o principal critério de análise da obra, e a artista italiana do século XVII é considerada como portadora de uma voz protofeminista.

Já nos anos 90, a mesma autora publicou outro livro, desta vez sobre alguns exemplos específicos de quadros de Gentileschi, e aproveitou a introdução para responder às críticas que a sua obra anterior havia provocado, nomeadamente por parte de outras historiadoras da arte feministas, como Griselda Pollock. Garrard foi acusada de ler a arte como mera expressão autobiográfica. O seu livro era também criticado por heroizar o objecto do seu estudo, de uma forma que reproduzia as tradicionais abordagens historiográficas que consagravam a genialidade de determinado homem artista. No fundo, um caso que serve de exemplo ao debate mais alargado sobre os usos do feminismo na história da arte durante aquele período. Por um lado, uma abordagem mais ligada aos métodos tradicionais e, por outro, uma perspectiva que analisa a obra da arte como um produto cultural e não como o resultado do génio artístico; e que alerta para os riscos de substituir um cânone masculino por um feminino, que não questione os próprios critérios de definição do cânone.

Em 2007 o National Museum of Women in the Arts, em Washington, organizou uma exposição intitulada *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque*, em que Artemísia Gentileschi foi uma das quatro protagonistas – além de escolhida para capa do catálogo –, ao lado de Sofonisba Anguissola (1535-1625), Lavinia Fontana (1552-1614) e Elisabetta Sirani e outras pintoras, escultoras e gravadoras da Itália dos séculos XVI e XVII. A exposição teve lugar no museu que alberga a colecção de mulheres artistas realizada pelo casal Wilhelmina Cole Holladay e Wallace F. Holladay no mesmo período em que “as” (e não “os”) historiadoras de arte começaram a questionar a ausência de mulheres de colecções, museus e exposi-

ções. Mas ser objecto de uma exposição no belo edifício maçónico onde se instalou o National Museum of Women in the Arts não é o mesmo que merecer uma retrospectiva na National Gallery of Art de Washington ou, como só agora aconteceu, na homónima de Londres. Artemísia estava ainda longe de alcançar o reconhecimento merecido que raras vezes se obtém em exposições ou livros com a palavra “mulher” escrita no título.

Londres, 2020: o encontro de diferentes historiografias

Podemos afirmar que as abordagens à obra e vida de Artemísia Gentileschi têm oscilado entre estas duas perspectivas que, não por acaso, tendem a estar divididas geograficamente: de Itália vem a história da arte mais tradicional e mais centrada na obra, dos Estados Unidos uma história da arte mais holística, que tem em conta os contextos em que a obra de arte é realizada e integra as transformações do pensamento crítico que reflecte sobre o passado. A exposição na National Gallery de Londres – a consagração no século XXI – representa a fusão de linhagens historiográficas distintas (a curadora é italiana, e o actual director do prestigiado museu é italo-britânico), mas nenhum museu italiano teria conseguido dar a Artemísia a projecção que advém de um potencial *blockbuster* que apenas a pandemia veio perturbar.

Artemisia, em Londres, propõe-nos um percurso cronológico por uma prática artística desenvolvida ao longo de mais de 40 anos. Entre 1610, com *Susana e os Velhos*, e 1652, com o *Autoretrato como alegoria da Pintura*, Artemísia demonstrou ser uma extraordinária pintora, agora conhecida por um número cada vez mais alargado de pessoas. Mais importante do que estar entre os *maestri* é a forma como o seu caso exemplifica a história do conhecimento, fazendo-nos ser mais críticos em relação ao que nos é ensinado e mostrado. É verdade que há muitos pintores esquecidos que são depois descobertos. Caravaggio, por exemplo, hoje mais do que reconhecido, foi redescoberto por Roberto Longhi na década de 1930. Contudo Caravaggio pode ter sido injustamente ignorado por muitas razões, mas nunca por ser “homem”. O percurso de um homem artista também está marcado pelo facto de ele ser um “homem” tal como é indissociável do contexto geográfico, social e cultural onde cresceu. Porém, o facto de se ser “homem” nunca constituiu um obstáculo ou uma limitação às possibilidades de um percurso artístico porque, ao longo da história, a masculinidade esteve sempre implícita na prática artística. Enquanto o ser “mulher”, pelo contrário, se tornou quase sinónimo de “não-reconhecimento”, constituindo-se, assim, num factor mais determinante da construção histórica que inclui uns e exclui outros, com a grande “arte”, equívoca mais eficaz, de fazer parecer que “história” e “realidade” sejam uma e a mesma coisa. Que aquilo que conhecemos é aquilo que merece ser conhecido.

Investigadora do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa

Privilegiar mulheres fortes e temas bíblicos onde personagens masculinas se convertem nas vítimas dos seus actos de violência favoreceu uma leitura em espelho entre vida e obra, bem como a sua identificação como feminista, séculos antes de a palavra existir