

Mujeres artistas. Ensayos de Linda Nochlin.

Linda Nochlin

FONT: NOCHLIN, L. *Mujeres artistas. Ensayos de Linda Nochlin*. Alianza editorial, 2022.

¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?

«*Why Have There Been No Great Women Artists?*»,

ARTnews, enero de 1971

Aunque el reciente incremento de la actividad feminista en este país ha sido desde luego liberador, su fuerza ha sido principalmente emocional, centrada, como los demás movimientos radicales con los que está relacionada, en lo personal, lo psicológico y lo subjetivo, en el presente y en sus necesidades inmediatas, más que en el análisis histórico de las cuestiones intelectuales básicas que plantea automáticamente el ataque feminista al *statu quo*. Sin embargo, como toda revolución, la feminista, debe comprender en última instancia las bases intelectuales e ideológicas de las diversas disciplinas intelectuales o académicas —historia, filosofía, sociología, psicología, etcétera—, del mismo modo que cuestiona las ideologías de las instituciones sociales actuales. Si, tal como sugirió John Stuart Mill, tendemos a aceptar como algo natural lo que *es*, esto vale igualmente para el ámbito de la investigación académica como para el de nuestros planes sociales. En el primer caso, también hay que cuestionar las suposiciones «naturales» y sacar a la luz la base ficticia de los llamados «hechos». Y es aquí donde la propia posición de la mujer como una declarada extraña, como «una» inconformista en lugar del «uno» supuestamente neutral —en realidad, la posición del macho blanco aceptada como natural, o el «él» oculto como sujeto de todos los predicados académicos— es una clara ventaja, más que un mero obstáculo o una distorsión subjetiva.

En el campo de la historia del arte, el punto de vista del hombre blanco occidental, aceptado inconscientemente como *el* punto de vista del historiador del arte, puede resultar inadecuado —y de hecho lo es— no solo desde el punto de vista ético y moral,

o porque sea elitista, sino por razones puramente intelectuales. Al revelar el fracaso de gran parte de la historia del arte académica, y de gran parte de la historia en general, en tener en cuenta un sistema de valores no reconocido, la palmaria *presencia* de un sujeto intruso en la investigación histórica, la crítica feminista pone al mismo tiempo de manifiesto su engreimiento conceptual y su ingenuidad metahistórica. En un momento en que todas las disciplinas se están volviendo más prudentes, más conscientes de la naturaleza de sus presupuestos tal como se exponen en los mismos lenguajes y estructuras de los distintos campos académicos, dicha aceptación acrítica de «lo que es» como algo «natural» puede ser intelectualmente letal. Así como Mill veía la dominación masculina como una de las muchas injusticias sociales que debían ser superadas para poder crear un orden social verdaderamente justo, podemos ver la dominación tácita de la subjetividad masculina blanca como una de las muchas distorsiones intelectuales que hay que corregir para lograr una visión más adecuada y precisa de las situaciones históricas.

El intelecto feminista comprometido (como el de John Stuart Mill) es el que puede penetrar en las limitaciones culturales e ideológicas de la época y su «profesionalismo» específico para revelar los sesgos e insuficiencias existentes no solo en el tratamiento de la cuestión de la mujer, sino en la forma misma de formular las cuestiones cruciales de la disciplina en su conjunto. De ese modo, la llamada cuestión de la mujer, en lugar de ser un subtema menor, periférico y ridículamente provinciano injertado en una disciplina seria y consolidada, puede convertirse en un catalizador, en un instrumento intelectual que sondea supuestos básicos y «naturales», que ofrece un paradigma para otros tipos de cuestionamientos internos y que, a su vez, proporciona vínculos con paradigmas establecidos por enfoques radicales en otros campos. Incluso una pregunta sencilla como «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?» puede provocar, si se responde adecuadamente, una especie de reacción en cadena, expandiéndose no solo para incluir los presupuestos aceptados por el campo único, sino extenderse hacia fuera para abarcar también la historia y las ciencias sociales, o incluso la psicología y la literatura, y, así, cuestionar desde el principio la presunción de que las divisiones tradicionales de la investigación intelectual siguen siendo adecuadas para abordar las cuestiones significativas de nuestra época, en lugar, simplemente, de las convenientes o autogeneradas.

Examinemos, por ejemplo, las implicaciones de esa eterna pregunta (por supuesto, se puede sustituir casi cualquier campo de la empresa humana, con los cambios apropiados en la redacción): «Bueno, si las mujeres realmente *son* iguales que los hombres, ¿por qué nunca ha habido grandes mujeres artistas (o compositoras, o matemáticas, o filósofas, o ha habido tan pocas)?».

«¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?» La pregunta resuena amargamente en el fondo de la mayoría de los debates sobre el llamado problema de la mujer. Pero como tantas otras de las llamadas cuestiones relativas a la «polémica» feminista, falsea la naturaleza del problema, a la vez que responde a él de forma insidiosa: «No hay grandes mujeres artistas porque las mujeres son incapaces de grandeza».

Las presunciones implícitas en una pregunta así varían en su alcance y sofisticación y abarcan desde demostraciones «científicamente comprobadas» de la incapacidad de los seres humanos con útero en lugar de pene para crear algo significativo hasta el asombro proveniente de un pensamiento relativamente abierto ante el hecho de que las mujeres, a pesar de tantos años de casi igualdad —y, al fin y al cabo, muchos hombres también han tenido sus desventajas— todavía no han logrado nada de extraordinaria relevancia en las artes visuales.

La primera reacción de la feminista es morder el anzuelo de lleno intentando responder a la pregunta tal como se plantea; es decir, descubriendo ejemplos de mujeres artistas valiosas o infravaloradas a lo largo de la historia; rehabilitando carreras bastante modestas, si bien interesantes y productivas, «redescubriendo» a pintoras de flores o seguidoras de David y defendiéndolas; demostrar que Berthe Morisot dependía menos de Manet de lo que se nos ha hecho creer. En otras palabras, llevar a cabo la actividad normal del académico especialista que defiende la importancia de tal o cual artista olvidado o menor. Esos intentos, tanto si se emprenden desde un punto de vista feminista, como el ambicioso artículo sobre mujeres artistas que salió en la *Westminster Review* de 1858, o los estudios académicos más recientes sobre artistas como Angelica Kauffmann y Artemisia Gentileschi, sin duda merecen la pena y amplían nuestro conocimiento de los logros de las mujeres y de la historia del arte en general. Pero no hacen nada por cuestionar los supuestos subyacentes en la pregunta «¿Por qué no ha habido grandes mujeres

artistas?». Por el contrario, al intentar responderla, refuerzan tácitamente sus implicaciones negativas.

Otro intento de responder a la pregunta implica cambiar ligeramente la base y afirmar, como hacen algunas feministas contemporáneas, que hay un tipo de «grandeza» diferente para el arte de la mujer que para el del hombre, postulando así la existencia de un estilo femenino característico y reconocible, diferente, tanto en sus cualidades formales como en las expresivas, basado en el carácter especial de la situación y la experiencia de las mujeres.

Esto, a primera vista, parece bastante razonable: en general, la experiencia y la situación de las mujeres en la sociedad, y por lo tanto como artistas, es diferente de la de los hombres, y sin duda el arte producido por un grupo de mujeres intencionadamente elocuentes decididas a darle cuerpo a una conciencia de grupo de la experiencia femenina podría identificarse estilísticamente desde luego como arte feminista, no femenino. Desgraciadamente, aunque esto permanece dentro del ámbito de lo posible, no ha ocurrido hasta ahora. Si bien se puede reconocer a los miembros de la Escuela del Danubio, a los seguidores de Caravaggio, a los pintores reunidos en torno a Gauguin en Pont-Aven, al Jinete Azul o a los cubistas por ciertas cualidades estilísticas o expresivas claramente definidas, no parece que existan unas cualidades comunes de «feminidad» que vinculen los estilos de las mujeres artistas en general, así como tampoco puede decirse que unas cualidades de ese tipo vinculen a las escritoras, una cuestión magníficamente argumentada por Mary Ellmann, en contra de los clichés críticos masculinos más devastadores y contradictorios entre sí, en su *Thinking about Women*. No parece que haya ninguna esencia sutil de la feminidad que vincule la obra de Artemisia Gentileschi, Mme. Vigée Le Brun, Angelica Kauffmann, Rosa Bonheur, Berthe Morisot, Suzanne Valadon, Käthe Kollwitz, Barbara Hepworth, Georgia O'Keeffe, Sophie Taeuber-Arp, Helen Frankenthaler, Bridget Riley, Lee Bontecou o Louise Nevelson, en mayor grado que la de Safo, María de Francia, Jane Austen, Emily Brontë, George Sand, George Eliot, Virginia Woolf, Gertrude Stein, Anaïs Nin, Emily Dickinson, Sylvia Plath y Susan Sontag. En todos los casos, las mujeres artistas y escritoras parecerían estar más cerca de otros artistas y escritores de su propio periodo y perspectiva que entre sí.

Puede decirse que las mujeres artistas son más introspectivas, tienen una mayor sutileza y más matices en el tratamiento de su técnica. Pero ¿cuál de las artistas citadas anteriormente es más introspectiva que Redon, más sutil y matizada en el manejo de los pigmentos que Corot? ¿Es Fragonard más o menos femenino que Mme. Vigée Le Brun? ¿O no se trata más bien de que todo el estilo rococó de la Francia del siglo XVIII es «femenino», si se evalúa con una escala dual de «masculinidad» *versus* «feminidad»? No obstante, sin duda, si la finura, la delicadeza y la afectación deben considerarse características del estilo femenino, no hay nada frágil en *La feria de caballos* de Rosa Bonheur, ni nada delicado e introvertido en los lienzos gigantes de Helen Frankenthaler. Si las mujeres han recurrido a escenas de la vida doméstica o de la de los niños, también lo hicieron Jan Steen, Chardin y los impresionistas Renoir y Monet, así como Morisot y Cassatt. En cualquier caso, la mera elección de un determinado ámbito temático, o la restricción a determinados temas, no deben equipararse con un estilo, y mucho menos con uno típicamente femenino.

El problema no radica tanto en el concepto feminista de lo que es la feminidad, sino más bien en su idea equivocada —compartida con el público en general— de lo que es el arte: en la idea ingenua de que el arte es la expresión personal directa de la experiencia emocional individual, la traducción de la vida personal al campo visual. El arte casi nunca es eso; el gran arte nunca lo es. Hacer arte implica un lenguaje formal coherente en sí mismo, más o menos dependiente, o libre, de unas determinadas convenciones, esquemas o sistemas de notación definidos temporalmente, que hay que aprender o averiguar, ya sea mediante la enseñanza, el aprendizaje o un largo periodo de experimentación individual. En el plano más físico, el lenguaje del arte se plasma en la pintura y las líneas sobre el lienzo o el papel, en piedra o arcilla, o plástico o metal; no es una historia tristona ni una confidencia susurrada al oído.

El caso es que, por lo que sabemos, no ha habido mujeres artistas absolutamente grandes, aunque ha habido muchas interesantes y muy buenas a las que todavía no se ha estudiado o apreciado lo suficiente; ni tampoco ha habido grandes pianistas de jazz lituanos, ni tenistas esquimales, por mucho que quisiéramos que los hubiera habido.

Es lamentable que así sea, pero por mucho que manipuláramos las pruebas históricas o analíticas no cambiaría la situación, ni tampoco lo harían las acusaciones de una distorsión machista de la historia. El hecho es, queridas hermanas, que *no hay* mujeres equivalentes a Miguel Ángel o Rembrandt, Delacroix o Cézanne, Picasso o Matisse, o incluso, en tiempos muy recientes, a De Kooning o Warhol, como tampoco hay equivalentes afroamericanos para ellos. ¿Por qué tendrían que luchar las feministas si de verdad hubiera una considerable cantidad de grandes artistas femeninas «ocultas», o si realmente debiera haber diferentes estándares para el arte de las mujeres en comparación con el de los hombres, y no se puede tener ambas cosas? Así, si las mujeres hubieran alcanzado de hecho en las artes el mismo estatus que los hombres, entonces el *statu quo* está bien como está.

Pero, en realidad, como todos sabemos, tanto en las artes como en cientos de áreas más, las cosas han sido y son asfixiantes, opresivas y desalentadoras para todos aquellos —entre ellos las mujeres— que no tuvieron la suerte de nacer blanco, preferentemente de clase media y, sobre todo, varón. La culpa, queridos compañeros, no la tienen nuestros astros, nuestras hormonas, nuestros ciclos menstruales o nuestros vacíos espacios interiores, sino nuestras instituciones y nuestra educación, entendiendo por educación todo lo que nos pasa desde el momento en que entramos en este mundo de símbolos, signos y señales significativos. De hecho, lo milagroso es que, viendo lo abrumadoramente en contra que han tenido todo las mujeres, o los negros, hayan logrado tantos de ellos alcanzar semejante excelencia en ámbitos de prerrogativa masculina blanca como la ciencia, la política o las artes.

Cuando uno empieza realmente a pensar en las implicaciones de «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?», es cuando comienza a darse cuenta de hasta qué punto nuestra conciencia de cómo son las cosas en el mundo ha estado condicionada —y muchas veces falsificada— por la forma en que se plantean las cuestiones más importantes. Tendemos a dar por sentado que realmente existe el Problema del Lejano Oriente, el Problema de la Pobreza, el Problema de los Negros... y el Problema de las Mujeres. Pero primero debemos preguntarnos quién está formulando estas «preguntas», y luego, a qué propósitos pueden servir tales formulaciones. (Por supuesto, podemos refrescarnos la memoria con las connotaciones del «Problema

Judío» de los nazis.) De hecho, en estos tiempos de comunicación instantánea, los «problemas» se formulan rápidamente para racionalizar la mala conciencia de quienes tienen el poder: de ahí que los estadounidenses se refieran al problema generado por ellos en Vietnam y Camboya como «el Problema del Lejano Oriente», mientras que los orientales pueden verlo, de forma más realista, como «el Problema Norteamericano». Puede que los habitantes de los guetos urbanos o de las tierras rurales baldías vean el llamado Problema de la Pobreza de forma más franca como el «Problema de la Riqueza». La misma ironía tergiversa el Problema Blanco convirtiéndolo en su opuesto: el Problema Negro. Y en la formulación de nuestra propia situación actual como el «Problema de la Mujer» aparece la misma lógica inversa.

Ahora bien, el «Problema de la Mujer», como todos los problemas humanos, así llamado (la idea de llamar «problema» a cualquier cosa que tenga que ver con los seres humanos es, desde luego, bastante reciente), no es susceptible de «solucionarse» en absoluto, ya que los problemas humanos exigen una reinterpretación de la naturaleza de la situación, o un cambio radical de la postura o el programa *por parte de los propios «problemas»*. Por lo tanto, las mujeres y su situación en las artes, así como en otros ámbitos de actividad, no son un «problema» que deba verse a través de los ojos de la élite masculina dominante en el poder. En lugar de ello, *las mujeres* deben concebirse a sí mismas como sujetos potencialmente, por no decir de hecho, iguales, y deben estar dispuestas a mirar a la realidad de su situación de frente, sin autocompasión ni excusas; y al mismo tiempo deben ver su situación con el alto grado de compromiso emocional e intelectual necesario para crear un mundo en el que la igualdad de logros no solo sea posible, sino que las instituciones sociales la fomenten activamente.

Desde luego, no es realista pretender que la mayoría de los hombres, ya sea en las artes o en cualquier otro campo, verán pronto la luz y descubrirán que otorgarle igualdad total a las mujeres es algo que les interesa personalmente, tal como afirman algunas feministas con optimismo, ni sostener que los hombres pronto se darán cuenta por sí mismos de que al negarse el acceso a ámbitos y reacciones emocionales tradicionalmente «femeninos» se están empobreciendo. Al fin y al cabo, son pocas las áreas «vedadas» de verdad a los hombres si el nivel de procedimientos exigidos es lo

suficientemente trascendente, responsable o gratificante: los hombres que quieren implicarse con los bebés o los niños de forma «femenina», obtienen el estatus de pediatras o psicólogos infantiles, con una enfermera (mujer) encargada de hacer el trabajo más rutinario; aquellos que sienten el impulso de la creatividad culinaria pueden ganar fama como chefs maestros, y, por supuesto, los hombres que anhelan realizarse a través de lo que a menudo se denominan intereses artísticos «femeninos» pueden llegar a convertirse en pintores o escultores, en lugar de ayudantes de museo voluntarios o ceramistas a tiempo parcial, como suelen acabar haciendo sus homólogas femeninas. En lo que a lo académico se refiere, ¿cuántos hombres estarían dispuestos a cambiar su trabajo como profesores e investigadores por el de ayudantes de investigación y mecanógrafos no remunerados a tiempo parcial, y a la vez niñeras y empleadas domésticas a tiempo completo?

Aquellos que tienen privilegios se aferran indefectiblemente a ellos, con ganas, por pequeño que sea el rédito que vaya a darles, hasta que se ven obligados a doblegarse ante un poder superior de alguna clase.

Por lo tanto, la cuestión de la igualdad de las mujeres —tanto en el arte como en cualquier otro ámbito— no depende de la relativa benevolencia o animadversión de cada hombre, ni de la autoconfianza o sumisión de cada mujer, sino de la naturaleza misma de nuestras propias estructuras institucionales y la visión de la realidad que imponen a los seres humanos que las integran. Tal como señaló John Stuart Mill hace más de un siglo: «Todo lo habitual parece natural. Al ser el sometimiento de las mujeres a los hombres una costumbre universal, cualquier desviación de ello resulta naturalmente antinatural» La mayoría de los hombres, a pesar de su palabrería sobre la igualdad, son reacios a abandonar este orden «natural» de cosas en el que tienen tantas ventajas. Para las mujeres, el caso se complica aún más por el hecho de que, tal como señaló Mill astutamente, a diferencia de otras clases o grupos oprimidos, los hombres exigen de ellas no solo sumisión sino también un afecto incondicional. De este modo, las mujeres se ven a menudo debilitadas por las demandas interiorizadas de la propia sociedad dominada por los hombres, así como por una plétora de bienes materiales y comodidades: la mujer de clase media tiene mucho más que perder que sus cadenas.

La pregunta «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?» es simplemente la décima porción superior de un iceberg de malas interpretaciones e ideas equivocadas: debajo se encuentra una gran masa oscura de dudosos lugares comunes sobre la naturaleza del arte y sus concomitancias circunstanciales, sobre la naturaleza de las aptitudes humanas en general y de la excelencia humana en particular, y sobre el papel que juega en todo esto el orden social. Aunque el «problema de la mujer» como tal puede ser un seudoproblema, los conceptos erróneos implícitos en la pregunta «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?» señalan importantes áreas de confusión intelectual más allá de las cuestiones políticas e ideológicas específicas relativas al sometimiento de las mujeres. En la pregunta subyacen muchas suposiciones ingenuas, distorsionadas y acríticas sobre la creación de arte en general, así como de la creación del gran arte. Estas suposiciones, conscientes o inconscientes, unen bajo la rúbrica de «Grande» —un título honorífico validado por la cantidad de monografías académicas dedicadas al artista en cuestión— a superestrellas tan dispares como Miguel Ángel y Van Gogh, Rafael y Jackson Pollock, y, por supuesto, se concibe al Gran Artista como aquel que tiene «Genio». A su vez, se considera que el Genio es un poder atemporal y misterioso incrustado de alguna manera en la persona del Gran Artista. Estas ideas están relacionadas con premisas metahistóricas indiscutidas, a menudo inconscientes, que hacen que la formulación raza-ambiente-momento defendida por Hippolyte Taine de las dimensiones del pensamiento histórico parezca un modelo de sofisticación. Mas estos supuestos son intrínsecos a gran parte de la literatura histórica del arte. No es casual que la cuestión crucial de las condiciones que *generalmente* producen el gran arte haya sido tan poco investigada, o que los intentos de investigar dichos problemas generales hayan sido desestimados, hasta hace relativamente poco, como nada académicos, demasiado amplios o competencia de alguna otra disciplina, como la sociología. Si se fomentara un enfoque imparcial, impersonal, sociológico y orientado a las instituciones, quedaría de manifiesto toda la subestructura romántica, elitista, glorificadora de individuos y productora de monografías sobre la que se basa la carrera de Historia del Arte, y que solo han cuestionado recientemente un grupo de disidentes más jóvenes.

Así pues, subyacente a la pregunta sobre la mujer como artista, encontramos el mito del Gran Artista —sujeto de un centenar de monografías, único, divino— que lleva de

forma innata una esencia misteriosa —como la pepita de oro del «caldo de pollo» de Mrs. Grass—, llamada Genio o Talento, que, como el asesinato, siempre acaba saliendo a la luz, por difíciles o desfavorables que sean las circunstancias.

Por supuesto, el aura mágica que envuelve las artes representativas y a sus creadores ha dado origen a mitos desde los tiempos más remotos. Curiosamente, las mismas aptitudes mágicas que Plinio le atribuyó al escultor griego Lisipo en la Antigüedad —la misteriosa llamada interior en la primera juventud, la ausencia de un maestro salvo la naturaleza misma— las repite Max Buchon en su biografía de Courbet en un momento tan posterior como el siglo XIX. Los poderes sobrenaturales del artista como imitador, su control de fuertes poderes, posiblemente peligrosos, han funcionado históricamente para diferenciarlo de los demás como un creador divino, como alguien que crea el Ser de la nada. El cuento de hadas del Niño Prodigio, generalmente con el aspecto de un humilde pastorcillo, descubierto por un artista más mayor o un mecenas exigente, ha sido un recurso de la mitología artística desde que Vasari inmortalizara al joven Giotto, descubierto por el gran Cimabue mientras el muchacho cuidaba sus rebaños, dibujando ovejas en una piedra. Cimabue, preso de la admiración por el realismo del dibujo, invitó inmediatamente al humilde joven a ser su discípulo. Por alguna misteriosa coincidencia, artistas posteriores como Beccafumi, Andrea Sansovino, Andrea del Castagno, Mantegna, Zurbarán y Goya fueron descubiertos en circunstancias pastoriles similares. Incluso cuando el joven Gran Artista no tenía la suerte de venir equipado con un rebaño de ovejas, su talento siempre parece haberse manifestado muy temprano y al margen de cualquier estímulo externo: se cuenta que Filippo Lippi y Poussin, Courbet y Monet dibujaban caricaturas en los márgenes de sus libros escolares en lugar de estudiar las materias exigidas. Por supuesto, nunca oímos hablar de los jóvenes que descuidaron sus estudios garabateando en los márgenes de sus cuadernos y que lo más alto que llegaron fue a dependientes de grandes almacenes o vendedores de zapatos. El propio gran Miguel Ángel, según su biógrafo y discípulo Vasari, de niño se dedicó más a dibujar que a estudiar. Cuenta Vasari que tenía tanto talento que cuando su maestro, Ghirlandaio, se ausentó un momento de su trabajo en Santa Maria Novella, el joven estudiante de arte aprovechó la oportunidad para dibujar durante su breve ausencia «los andamios, los caballetes, los botes de pintura,

los pinceles y a los aprendices en sus tareas», y lo hizo con tanta destreza que a su regreso el maestro exclamó: «Este chico sabe más que yo».

Como suele ocurrir, estas historias, que seguramente tienen algo de verdad, tienden a reflejar y perpetuar las actitudes que contienen. A pesar de que estos mitos sobre las primeras manifestaciones del Genio puedan tener de hecho algo de base, el tono de los relatos es engañoso. Por ejemplo, no cabe duda de que el joven Picasso aprobó todos los exámenes de ingreso a las Academias de Arte de Barcelona, y más tarde de Madrid, a los quince años en un solo día, una hazaña tan difícil que la mayoría de los candidatos necesitaban un mes de preparación para ello. Pero querríamos saber más sobre otros casos precoces similares de acceso a las academias que luego no lograron más que la mediocridad o el fracaso —en quienes, por supuesto, los historiadores del arte no están interesados—, o estudiar con mayor detalle el papel desempeñado por el padre de Picasso, profesor de arte, en la precocidad pictórica de su hijo. ¿Y si Picasso hubiera nacido niña? ¿Le habría prestado el señor Ruiz la misma atención a la pequeña Pablita o habría fomentado en ella las mismas ganas de triunfar?

Lo que todas estas historias subrayan es la naturaleza aparentemente milagrosa, casual y asocial del logro artístico. Esta concepción semirreligiosa del papel del artista se convierte en hagiografía en el siglo XIX, cuando tanto los historiadores del arte como los críticos y, en particular, los propios artistas, tendieron a elevar la creación artística a la categoría de nueva religión, el último baluarte de los grandes valores en un mundo materialista. El artista, en las leyendas de santos del siglo XIX, se enfrenta a una firme oposición paterna y social, sufre las adversidades del oprobio social como cualquier mártir cristiano, y finalmente triunfa contra todo pronóstico —en general, ay, después de su muerte—, porque desde lo más profundo de su ser irradia ese misterioso y sagrado resplandor: el Genio. Ahí están el loco Van Gogh, haciendo brotar girasoles a pesar de los ataques epilépticos y la inanición; Cézanne, desafiando el rechazo paterno y el desprecio del público para revolucionar la pintura; Gauguin, tirando por la borda la respetabilidad y la seguridad económica con un solo gesto existencial para seguir su llamada a los trópicos, o Toulouse-Lautrec, enano, lisiado y alcohólico, sacrificando su herencia aristocrática en favor del sórdido entorno que le proporcionaba inspiración, etcétera.

Hoy en día, ningún historiador de arte contemporáneo serio se cree al pie de la letra esos cuentos de hadas tan facilones. Sin embargo, esta suerte de mitología acerca de logros artísticos y cosas similares fundamenta los presupuestos inconscientes o no cuestionados de los académicos, por mucho que señalen las influencias sociales, las ideas de la época, las crisis económicas, etcétera. Detrás de las investigaciones más sofisticadas sobre los grandes artistas —en concreto, de las monografías histórico-artísticas que aceptan la noción del Gran Artista como lo principal, y las estructuras sociales e institucionales en las que vivió y trabajó como meras «influencias» o un «contexto» secundarios—, acecha la teoría de la pepita de oro del genio y la concepción del logro individual como una iniciativa libre. Sobre esta base, puede formularse la falta de logros importantes de las mujeres en el arte mediante un silogismo: si las mujeres tuvieran la pepita de oro del genio artístico, se revelaría. Pero nunca se ha revelado. Lo que demuestra que las mujeres no tienen la pepita de oro del genio artístico. Si Giotto, el oscuro pastorcillo, y Van Gogh, con sus ataques, lo lograron, ¿por qué no las mujeres?

Pero en cuanto dejamos atrás el mundo de los cuentos de hadas y de las profecías autocumplidoras y, en cambio, echamos una mirada imparcial sobre las situaciones reales en las que una importante producción de arte se ha realizado [*«in wich important art production has existed»*], en toda la gama de sus estructuras sociales e institucionales a lo largo de la historia, nos encontramos con que las propias preguntas que resulta productivo o relevante que el historiador se plantee se configuran de manera bastante diferente. Por ejemplo, quisiéramos preguntar de qué clases sociales sería más probable que proviniesen los artistas en diferentes periodos de la historia del arte, de qué castas y subgrupos. ¿Qué proporción de pintores y escultores o, concretamente, de grandes pintores y escultores, provenía de familias en las que sus padres u otros parientes cercanos eran pintores y escultores o se dedicaban a profesiones relacionadas con ello? Tal como señala Nikolaus Pevsner en su exposición sobre la Academia Francesa en los siglos XVII y XVIII, la transmisión de la profesión artística de padres a hijos se consideraba algo natural (como sucedió con los Coypel, los Coustou, los Van Loo, etcétera); ciertamente, los hijos de los académicos estaban exentos de las cuotas habituales de las clases. A pesar de los casos increíblemente satisfactorios y dignos de ser tenidos en cuenta de los grandes rebeldes del

siglo XIX que renegaban de sus padres, podríamos vernos obligados a admitir que una gran proporción de artistas —grandes y no tan grandes—, en la época en que era normal que los hijos siguieran los pasos de sus padres, tuvieron padres artistas. En el rango de los grandes artistas, enseguida se vienen a la mente los nombres de Holbein y Durero, Rafael y Bernini, e incluso en nuestra época, podemos citar los nombres de Picasso, Calder, Giacometti y Wyeth como miembros de familias de artistas.

En lo que respecta a la relación entre la profesión artística y la clase social, la respuesta a la pregunta «¿Por qué no ha habido grandes artistas en la aristocracia?» bien podría proporcionar un interesante paradigma para la de «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?». Resulta difícil pensar, al menos antes del antitradicional siglo XIX, en un artista que surgiera de las filas de una clase superior a la alta burguesía. Incluso en el siglo XIX, Degas procedía de la baja nobleza —más parecida, de hecho, a la alta burguesía— y solo podría decirse que provenía de las más elevadas cotas de las clases altas Toulouse-Lautrec, reclutado entre las filas de los marginales por una deformidad accidental. Aunque la aristocracia siempre ha supuesto la mayor parte del mecenazgo y el público del arte —como, de hecho, lo hace la aristocracia de la riqueza incluso en nuestros días más democráticos— ha aportado a la creación del propio arte poco más que los esfuerzos de un aficionado, a pesar del hecho de que los aristócratas (como muchas mujeres) han tenido ventajas educativas más que de sobra, mucho tiempo libre y, de hecho, como las mujeres, a menudo se les animaba a aventurarse en las artes e, incluso, convertirse en respetables *amateurs*, como la prima de Napoleón III, la princesa Mathilde, que expuso en los Salones oficiales, o la reina Victoria, que, junto con el príncipe Alberto, estudió arte ni más ni menos que con el propio Landseer. ¿Será que en la constitución aristocrática falta la pequeña pepita de oro —el Genio— de la misma manera que en la psique femenina? ¿O no será más bien que el tipo de exigencias y expectativas que se les presentan tanto a los aristócratas como a las mujeres —la cantidad de tiempo dedicado forzosamente a las funciones sociales, las clases de actividades que se les exigen como tales— sencillamente hicieron imposible de todo punto la dedicación total a la creación artística profesional, tanto para los hombres de clase alta como para las mujeres en general, en lugar de ser una cuestión de genio y talento?

Cuando se hacen las preguntas correctas sobre las condiciones para hacer arte, de lo cual la producción de grandes obras de arte es un subtema, tendrá que haber sin duda un debate sobre las concomitancias situacionales de la inteligencia y el talento en general, no solo del genio artístico. En su epistemología genética, Piaget y otros han enfatizado que durante el desarrollo de la razón y el despliegue de la imaginación en los niños pequeños, la inteligencia —o, implícitamente, lo que llamamos genio— es una actividad dinámica más que una esencia estática y una actividad de un sujeto *en una circunstancia*. Según señalan otras investigaciones en el campo del desarrollo infantil, estas capacidades, o esa inteligencia, se construyen minuciosamente, paso a paso, desde la infancia en adelante, y los patrones de adaptación-acomodación pueden establecerse tan pronto dentro del sujeto en una circunstancia dada que, de hecho, pueden *parecer* innatos a un observador sencillo. Estas investigaciones suponen que, incluso dejando al margen las razones metahistóricas, los académicos tendrán que abandonar la idea, expresada conscientemente o no, del genio individual como algo innato y primordial para la creación artística.

La pregunta «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?» nos ha llevado hasta ahora a la conclusión de que el arte no es una actividad libre y autónoma de un individuo superdotado, «influido» por artistas anteriores y, más vaga y superficialmente, por «fuerzas sociales», sino que todo lo que implica la creación artística, tanto en lo que se refiere al desarrollo del creador de arte como a la naturaleza y calidad de la obra de arte en sí, sucede en una situación social, es un elemento esencial de esta estructura social y está mediado y determinado por instituciones sociales específicas y definibles, ya sean academias de arte, sistemas de mecenazgo, mitologías del creador divino o del artista como hombre o paria social.

(...)

Conclusión

Hemos tratado de abordar una de las eternas preguntas que se utilizan para desafiar la exigencia de las mujeres de que haya una igualdad verdadera, y no simbólica, analizando toda la subestructura intelectual equivocada en la que se basa la pregunta «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?», cuestionando la validez de la formulación de los llamados «problemas» en general y en particular del «problema»

de las mujeres; y luego, investigando algunas de las limitaciones de la propia disciplina de la historia del arte. Esperamos que, al enfatizar las condiciones *institucionales* previas —es decir, públicas—, por encima de las *individuales* o privadas, que deben darse para triunfar o no en las artes, hayamos aportado un paradigma para la investigación de otras áreas en el mismo campo. Al examinar con cierto detalle un solo ejemplo de privación o desventaja —la falta de modelos desnudos para las estudiantes de arte— hemos señalado que, de hecho, se hizo imposible *institucionalmente* que las mujeres, *independientemente* de la potencia de su llamado talento o genio, lograran la excelencia artística o el éxito desde la misma posición que los hombres. El que haya existido un pequeño grupo de artistas exitosas, por no decir grandes, a lo largo de la historia, no contradice este hecho en absoluto, como tampoco lo hace el que haya habido algunas superestrellas o triunfadores simbólicos entre los integrantes de cualquier minoría. Y si lograr un gran triunfo es raro y difícil en el mejor de los casos, lo es más aún si, mientras trabajas, a la vez tienes que luchar contra los demonios interiores de la inseguridad y la culpa y contra los monstruos externos del ridículo o el respaldo condescendiente, ninguno de los cuales tienen una conexión específica con la calidad de la obra de arte en sí misma.

Lo importante es que las mujeres se enfrenten a la realidad de su historia y de su situación actual sin poner excusas o soltar mediocridades. La desventaja puede ser sin duda un pretexto; sin embargo, no es una posición intelectual. Al contrario, usando su situación de perdedora en el reino de la grandeza y de marginada en el ámbito de la ideología como una perspectiva privilegiada, las mujeres pueden revelar debilidades institucionales e intelectuales en general, y, a la vez que destruyen la falsa conciencia, participar en la creación de instituciones en las que el pensamiento nítido —y la verdadera grandeza— sean desafíos abiertos a cualquier persona, hombre o mujer, lo suficientemente valiente como para asumir el riesgo que haga falta y dar el salto hacia lo desconocido.