

Ed. original: NOCHLIN, Linda. «Why Have There Been No Great Women Artists?». *Art News* 69, pp. 22-39, enero de 1971.

Traducción: NOCHLIN, Linda. "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?". En: CASAMARTINA i PARASSOLS, J.; JIMÉNEZ BURILLO, P. (coms.) *Amazonas del arte nuevo*. (Exposición celebrada en Madrid, Fundación Mapfre, del 29-I-2008 al 30-III-2008). Madrid: Fundación Mapfre, 2008, pp. 283-289.

La consideración de la diferencia sexual en la reflexión histórico-artística nace a principios de la década de 1970, coincidiendo con la profunda renovación del movimiento feminista. No surge entonces una "historia del arte feminista", pero sí una serie de "intervenciones feministas" en el campo de la historia del arte, que ponen en entredicho el paradigma hegemónico. Aunque a este respecto las lecturas feministas han sido muy diversas, dos ámbitos han centrado preferentemente su atención: la investigación sobre las mujeres artistas, silenciadas por la historiografía tradicional. y el estudio de la imagen de la mujer en las artes plásticas.

En este contexto, la profesora norteamericana Linda Nochlin se preguntaba en 1971 por la inexistencia de grandes mujeres artistas en el célebre artículo de *Art News*: "*Why Have There Been No Great Women Artists?*", llegando a la conclusión de que diversos factores sociales e institucionales habían impedido que su talento se desarrollara libremente. A partir de este escrito, en la práctica un texto fundacional de la crítica de arte de orientación feminista, se abre una nueva línea de investigación que pretendía demostrar cómo la presencia de mujeres artistas se había visto silenciada sistemáticamente por la historiografía dominante.

¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?

Linda Nochlin

"¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?" La pregunta resuena, con tono de reproche, en el fondo de la mayoría de los debates sobre el denominado "problema de la mujer". Pero, como tantos otros supuestos problemas relacionados con la "controversia" feminista, falsea la naturaleza de la cuestión a la vez que proporciona insidiosamente su propia respuesta: "No ha habido grandes mujeres artistas porque las mujeres son incapaces de alcanzar la grandeza".

Las premisas inherentes a esta cuestión son variadas y presentan diversos grados de sofisticación, desde las demostraciones "científicamente probadas" de la incapacidad de los seres humanos con úteros en lugar de penes para crear algo destacable, hasta el asombro, relativamente libre de prejuicios, ante el hecho de que las mujeres aún no hayan logrado nada excepcional en el campo de las artes plásticas, pese a disfrutar de una igualdad casi plena durante tantos años y teniendo en cuenta que, después de todo, muchos hombres se han enfrentado también a desventajas considerables.

La primera reacción de las feministas es morder el cebo, tragar el anzuelo, el sedal y el plomo, y tratar de responder a la pregunta tal y como se ha planteado. Es decir: escarbar para encontrar ejemplos de artistas valiosas o insuficientemente apreciadas a lo largo de la historia; rehabilitar trayectorias más bien modestas, aunque interesantes y productivas; "redescubrir" pintoras de flores olvidadas o seguidoras de David y defender su causa; demostrar que Berthe Morisot era, sin duda, menos dependiente de Manet de lo que se nos ha hecho creer ...

En otras palabras: entregarse a la actividad normal de los investigadores especializados, que reivindican la importancia de su propio maestro menor u olvidado. Tales intentos, sea o no feminista su punto de vista, como el ambicioso artículo sobre mujeres artistas publicado en la edición de 1858 de *Westminster Review* o los estudios especializados más recientes sobre artistas como Angelica Kauffmann y Artemisia Gentileschi, son indudablemente iniciativas valiosas que amplían nuestros conocimientos sobre los logros de las mujeres y sobre la historia del arte en general. Pero no hacen nada por cuestionar las premisas que subyacen en la pregunta "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?". Por el contrario, al intentar responderla, refuerzan tácitamente sus implicaciones negativas.

Otra estrategia para responder a esta pregunta conlleva cambiar ligeramente de planteamiento y afirmar, como hacen algunas feministas contemporáneas, que el arte de las mujeres tiene un tipo de "grandeza" diferente al de los hombres, lo que equivale a postular la existencia de un estilo femenino diferenciado y reconocible, distinto en sus cualidades formales y expresivas, y basado en la especial naturaleza de la situación y la experiencia de las mujeres.

Esto, en un análisis superficial, parece bastante razonable: en general, la experiencia y la situación de las mujeres en la sociedad y, por consiguiente, como artistas son diferentes de las de los hombres y, sin duda, el arte producido por un grupo de mujeres conscientemente unidas y resueltas a articular con claridad una conciencia de grupo de la experiencia femenina podría ser identificable desde el punto de vista estilístico como arte feminista, si no femenino.

Pero desafortunadamente, aunque entra en el ámbito de lo posible, tal cosa no ha ocurrido hasta ahora. Mientras que los miembros de la Escuela del Danubio, los seguidores de Caravaggio, los pintores reunidos en torno a Gauguin en Pont-Aven, los integrantes del colectivo Der Blaue Reiter o los cubistas tienen en común ciertas cualidades estilísticas o expresivas claramente definidas, no parece que una cualidad común de "feminidad" vincule en general los estilos de las artistas plásticas, no más de lo que esa cualidad vincula entre sí a las escritoras, argumento éste brillantemente defendido por Mary Ellmann en su obra *Thinking about Women* frente a los muy devastadores y contradictorios clichés críticos masculinos. No parece existir una sutil esencia de feminidad que una la obra de Artemisia Gentileschi, Madame Vigée-Lebrun, Angelica Kauffmann, Rosa Bonheur, Berthe Morisot, Suzanne Valadon, Kathe Kollwitz, Barbara Hepworth, Georgia O'Keeffe, Sophie Taeuber-Arp, Helen Frankenthaler, Bridget Riley, Lee Bontecou o Louise Nevelson, como no hay ninguna que vincule a Safo, Marie de France, Jane Austen, Emily Bronte, George Sand, George Eliot, Virginia Woolf, Gertrude Stein, Anais Nin, Emily Dickinson, Sylvia Plath y Susan Sontag. En todos los casos, las artistas y escritoras parecen estar más cerca de otros artistas y escritores de su propio periodo y con una visión similar de lo que lo están entre sí.

Se podría argumentar que las mujeres artistas son más introspectivas y delicadas, y que ofrecen una gama más extensa de matices en el tratamiento de su medio. Pero, ¿cuál de las artistas antes citadas es más introspectiva que Redon, más sutil y rica en matices en el uso del pigmento que Corot? ¿Es Fragonard más o menos femenino que Madame Vigée-Lebrun? ¿No será más bien que el estilo rococó francés del siglo XVIII es en conjunto "femenino" si se juzga aplicando una escala binaria que oponga "masculinidad" y "feminidad"? Ciertamente, si la delicadeza, la

fragilidad y el preciosismo se pueden entender como rasgos distintivos de un estilo femenino, no hay mucho de frágil en la obra *Horse Fair* de Rosa Bonheur ni una gran dosis de delicadeza e introspección en los enormes lienzos de Helen Frankenthaler. Si las mujeres se han inspirado en escenas de la vida doméstica o de niños, también lo han hecho Jan Steen, Chardin y los impresionistas Renoir y Monet, al igual que Morisot y Cassatt. En todo caso, la simple elección de un ámbito temático concreto o la dedicación a ciertos sujetos no se puede equiparar a un estilo y mucho menos a un estilo eminentemente femenino.

El problema radica no tanto en el concepto de feminidad defendido por algunas feministas como en una percepción errónea, compartida con ellas por el público general, de lo que es el arte, basada en la idea simplista de que el arte es la expresión personal directa de la experiencia emocional individual, una traslación de la vida personal al lenguaje visual. Pero el arte rara vez se ajusta a esta idea y las grandes obras de arte nunca lo hacen. La creación artística requiere un lenguaje de la forma con coherencia interna, más o menos dependiente o libre de convenciones, esquemas o sistemas de notación temporalmente definidos que se deban conocer o desentrañar por medio de la enseñanza, el aprendizaje o de un largo periodo de experimentación individual. El lenguaje del arte se expresa, desde una perspectiva más material, a través de la pintura y los trazos en el lienzo o el papel, de la piedra, la arcilla, el plástico o el metal, y no es ni una historia lacrimógena ni un cuchicheo confidencial.

Lo cierto es que, hasta donde llegan nuestros datos, no ha existido entre los más grandes artistas ninguna mujer, aunque ha habido muchas interesantes y muy buenas que no han sido suficientemente investigadas o valoradas. Como, por más que nos gustarla poder decir lo contrario, tampoco ha habido grandes pianistas de *jazz* lituanos ni jugadores de tenis esquimales. Es un hecho lamentable, pero ninguna manipulación, por grande que sea, de las evidencias históricas o críticas alterará la situación, como tampoco lo harán las acusaciones que apuntan a una distorsión machista de la historia. No hay equivalentes femeninos de Miguel Ángel o Rembrandt, Delacroix o Cézanne, Picasso o Matisse; ni siquiera, en tiempos muy recientes, de De Kooning o Warhol, como tampoco existen equivalentes afroamericanos de estos artistas. Si hubiera realmente un alto número de grandes artistas "ocultas" o si debieran emplearse estándares diferentes para el arte de hombres y mujeres –y las dos cosas no pueden ser ciertas a la vez–, ¿por qué luchan las feministas? Si las mujeres han alcanzado realmente el mismo estatus que los hombres en el arte, no hay razón para alterar el statu quo.

Pero lo cierto es que, como todos sabemos, las cosas, ahora y siempre, han sido, en el arte y en otras muchas áreas, embrutecedoras, opresivas y desalentadoras para todos aquellos, como las mujeres, que no han tenido la buena suerte de nacer blancos, preferentemente de clase media y, sobre todo, hombres. La culpa no hay que buscarla en los astros, en nuestras hormonas, en nuestros ciclos menstruales o en el vacío de nuestros espacios internos, sino en nuestras instituciones y en nuestra educación. Educación entendida como todo aquello que nos ocurre desde el momento en que llegamos a este mundo de símbolos, signos y señales cargados de significado. El milagro es, de hecho, dadas las abrumadoras desventajas a las que se enfrentan las mujeres o los negros, que tantos miembros de ambos colectivos hayan logrado destacar por su excelente labor en ámbitos tan claramente dominados por lo masculino y lo blanco como la ciencia, la política o las artes.

Es precisamente al empezar a pensar en las implicaciones del interrogante "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?" cuando nos damos cuenta de hasta qué punto nuestra conciencia de la realidad del mundo se ha visto condicionada y a menudo falseada por la manera en que se formulan las preguntas más importantes. Acostumbramos a dar por sentado que realmente existe un problema de Asia Oriental, un problema de la pobreza, un problema negro o un problema de la mujer. Pero primero debemos plantearnos quiénes formulan estas "preguntas" y, a continuación, qué propósito pueden tener 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 apresuradamente para racionalizar la mala conciencia de quienes tienen el poder: así, el problema provocado por los americanos en Vietnam y en Camboya se convierte para los propios americanos en el "problema de Asia Oriental", aunque es posible que los habitantes de Asia Oriental, con una perspectiva más realista, lo vean como el "problema americano"; el denominado "problema de la pobreza" es, para los habitantes de los guetos urbanos o de las áreas rurales deprimidas, el "problema de la riqueza". La misma ironía transforma el "problema blanco" en su opuesto, un "problema negro". Y es la misma lógica inversa la que nos hace describir la situación actual como "problema de la mujer".

El llamado "problema de la mujer", como todos los problemas humanos (y la misma idea de denominar "problema" a cualquier cosa que tenga que ver con los seres humanos es, naturalmente, muy reciente), no se presta en absoluto a una "solución", ya que lo que los problemas humanos conllevan es una reinterpretación de la naturaleza de la situación o una alteración radical de la posición o el planteamiento por parte de los propios "problemas". Por

tanto, las mujeres y su situación en las artes y en otros campos de actividad no son "problemas" que se deban ver a través de los ojos de la élite masculina dominante que tiene el poder en sus manos. Por el contrario, las mujeres deben concebirse a sí mismas como sujetos, si no realmente, al menos potencialmente iguales y deben estar dispuestas a afrontar los hechos que determinan su situación sin rodeos, sin autocompasión y sin evasivas. A la vez, deben contemplar su situación con ese alto grado de compromiso emocional e intelectual necesario para crear un mundo en el que las instituciones sociales no sólo permitan, sino que fomenten activamente la igualdad.

Está claro que no es realista esperar, como afirman algunas feministas en un alarde de optimismo, que la mayoría de los hombres, en las artes o en cualquier otro campo, verán pronto la luz y entenderán que conceder una igualdad plena a las mujeres redundaría en su propio interés, como tampoco lo es sostener que los propios hombres descubrirán pronto que, al negarse a sí mismos la posibilidad de acceder a ámbitos y reacciones emocionales tradicionalmente "femeninos", limitan su capacidad de crecimiento. Después de todo, existen pocas áreas que, si las operaciones implicadas tienen un nivel suficientemente alto de trascendencia, responsabilidad o gratificación, estén realmente "vedadas" a los hombres: los hombres que sienten la necesidad de disfrutar de cierta implicación "femenina" con los bebés o los niños llegan a ser pediatras o psicólogos infantiles y cuentan con una enfermera (una mujer) para llevar a cabo las tareas más rutinarias; aquellos que desean desarrollar su creatividad en la cocina pueden alcanzar la fama convirtiéndose en grandes chefs, y, por supuesto, los hombres que desean realizarse a través de intereses artísticos tildados con frecuencia de "femeninos" pueden encontrarse a sí mismos como pintores o escultores, en lugar de convertirse en ayudantes de museo voluntarios o en ceramistas a tiempo parcial, como suele ocurrirles a las mujeres con aspiraciones similares. Y, si entramos en el terreno académico, ¿cuántos hombres estarían dispuestos a cambiar sus trabajos como profesores e investigadores por los de las mecanógrafas y ayudantes de investigación no remuneradas con dedicación parcial o por los de las niñeras o trabajadoras domésticas con dedicación plena?

Quienes disfrutan de privilegios inevitablemente se aferran a ellos y lo hacen con fuerza, por pequeña que sea la ventaja asociada, hasta que se ven obligados a someterse a un poder superior de una u otra clase.

Así, la cuestión de la igualdad de la mujer, en el arte o en cualquier otro ámbito, recae no sobre la relativa benevolencia o animadversión de hombres concretos, ni sobre la confianza personal o

el servilismo de cada mujer, sino sobre la naturaleza misma de nuestras estructuras institucionales y sobre la visión de la realidad que imponen a los seres humanos que las integran. Tal y como señaló John Stuart Mill hace más de un siglo: "Todo aquello que es habitual parece natural. Siendo el sometimiento de las mujeres a los hombres una costumbre universal, cualquier desviación de ella parece, de manera perfectamente natural, algo antinatural". La mayoría de los hombres, aunque defienden de boquilla la igualdad, son reticentes a renunciar a este orden "natural" de las cosas que tantas ventajas les proporciona; para las mujeres, la cuestión se complica aún más por el hecho de que, como Mill apuntó con perspicacia, a diferencia de otros grupos o castas oprimidos, los hombres esperan de ellas no sólo sumisión, sino también afecto incondicional. De esta forma, las mujeres se ven debilitadas con frecuencia por las exigencias interiorizadas de la sociedad dominada por el hombre, así como por una plétora de bienes y comodidades materiales: la mujer de clase media se juega mucho más que sus cadenas.

La pregunta "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?" no es más que la punta de un iceberg de malinterpretaciones e ideas falsas. Bajo la superficie, se esconde una enorme y oscura mole de tambaleantes tópicos sobre la naturaleza del arte y los aspectos situacionales asociados, sobre la naturaleza de las capacidades humanas en general y de la excelencia humana en particular y sobre la función que el orden social desempeña en todo esto. Mientras que el "problema de la mujer" como tal puede ser un "seudoproblema", las ideas erróneas que subyacen en la pregunta "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?" dejan ver importantes áreas de confusión intelectual que van más allá de las cuestiones políticas e ideológicas específicas relacionadas con el sometimiento de la mujer. En la base de esta pregunta se encuentran muchas premisas simplistas, distorsionadas y carentes de sentido crítico sobre la creación de arte en general y sobre la de las grandes obras de arte en particular. Estas suposiciones, conscientes o no, vinculan a superestrellas tan dispares como Miguel Ángel y Van Gogh, Rafael y Jackson Pollock, y las catalogan como "Grandes" –un título honorífico avalado por el número de monografías especializadas dedicadas al artista en cuestión–. Y se entiende que el Gran Artista es, por supuesto, alguien dotado de "Genio". El Genio, por su parte, se concibe como un poder misterioso y atemporal que de alguna forma impregna la persona del Gran Artista. Estas ideas tienen relación con premisas metahistóricas no cuestionadas y a menudo inconscientes que hacen que la formulación de las dimensiones del pensamiento histórico como "raza-entorno-momento" de Hippolyte Taine parezca un modelo de sutileza. Pero estas suposiciones son parte intrínseca de un gran número de escritos sobre historia del arte. No es casual que la cuestión crucial de las condiciones generales que producen las obras

de arte más excepcionales se haya investigado tan poco, o que los intentos de investigar estos problemas generales se hayan despreciado por considerarse, hasta hace muy poco, escasamente rigurosos, demasiado amplios o competencia de alguna otra disciplina como la sociología. Alentar un enfoque desapasionado, impersonal, sociológico y orientado a las instituciones pondría al descubierto toda esa subestructura romántica y elitista, centrada en la glorificación del individuo y fértil para la producción de monografías, en la que se basa la especialidad de la historia del arte y que sólo recientemente ha sido puesta en duda por un grupo de disidentes más jóvenes.

Y, tras la cuestión de la mujer como artista, encontramos el mito del Gran Artista, objeto de cientos de monografías, único y dotado desde la cuna, a la manera divina, de una misteriosa esencia –como las pepitas doradas que dan sabor a algunas sopas de sobre– llamada Genio o Talento y que, al igual que los asesinatos, siempre acaba viendo la luz, por muy complicadas o poco prometedoras que sean las circunstancias.

Esta aura mágica que rodea a las artes figurativas y a sus creadores ha dado lugar –cómo no– a mitos desde el principio de los tiempos. Curiosamente, las mismas capacidades mágicas atribuidas por Plinio al escultor griego Lisipo en la Antigüedad –la misteriosa llamada interior en la primera juventud, el desarrollo sin otro profesor que la propia Naturaleza– se repiten mucho después, en el siglo XIX, en la biografía de Courbet escrita por Max Buchon. Los poderes sobrenaturales del artista como imitador y su control de esos poderes intensos y posiblemente peligrosos han servido históricamente para diferenciarlo de los demás por su condición de creador divino, que crea el ser a partir de la nada. El cuento de hadas que relata el descubrimiento, por parte de un artista de más edad o de un mecenas con buen criterio, del niño prodigio encarnado con frecuencia en un modesto pastorcillo puebla la mitología artística desde que Vasari immortalizara al joven Giotto, descubierto por el gran Cimabue mientras el muchacho cuidaba de su rebaño y dibujaba ovejas en una piedra. Cimabue, embargado de admiración por el realismo del dibujo, invitó inmediatamente al humilde joven a convertirse en su pupilo. Y por alguna misteriosa coincidencia, artistas posteriores como Beccafumi, Andrea Sansovino, Andrea del Castagno, Mantegna, Zurbarán y Goya fueron descubiertos en circunstancias pastoriles similares. Incluso en los casos en los que el Gran Artista no tuvo en su juventud la suerte de venir equipado con un rebaño de ovejas, su talento siempre parece haberse manifestado muy pronto y con independencia de todo respaldo externo: Filippo Lippi y Poussin, Courbet y Monet, de todos cuenta la historia que dibujaban caricaturas en los márgenes de los libros escolares en lugar de estudiar las materias exigidas. Ni que decir tiene

que nunca oímos hablar de todos esos jóvenes que descuidaban sus estudios y garabateaban en los márgenes de sus cuadernos sin llegar después a ser nada más elevado que dependientes de un gran almacén o vendedores de zapatos. Sin ir más lejos, el gran Miguel Ángel, según Vasari, su biógrafo y alumno, se dedicaba más al dibujo que al estudio cuando era niño. Tan acusado era su talento, relata Vasari, que cuando su maestro, Ghirlandaio, se ausentó momentáneamente de su trabajo en Santa Maria Novella y el joven estudiante de arte aprovechó la oportunidad para dibujar "los andamios, los caballetes, los botes de pintura, los pinceles y los aprendices entregados a sus tareas" durante esta breve ausencia, lo hizo con tal habilidad que el maestro exclamó al regresar: "Este muchacho sabe más que yo".

Como ocurre tantas veces, estos relatos, que probablemente tienen algo de cierto, tienden a reflejar y perpetuar las actitudes que subsumen. Incluso cuando se basan en hechos, estos mitos sobre las manifestaciones tempranas del genio llaman a error. Sin duda es cierto, por ejemplo, que el joven Picasso aprobó en un solo día todos los exámenes de acceso a la Academia de Arte de Barcelona, primero, y a la de Madrid, después, a la edad de quince años, una hazaña de tal dificultad que la mayoría de los candidatos necesitaban un mes de preparación. Pero no estaría de más conocer las historias de otros candidatos igualmente precoces seleccionados por las academias de arte y en cuyo destino no hubo otra cosa que mediocridad o fracaso –perfil que, huelga decirlo, no interesa a los historiadores de arte–, o estudiar con mayor detalle el papel desempeñado por el padre de Picasso, profesor de arte, en la precocidad pictórica de su rujo. ¿Qué habría ocurrido si Picasso hubiera sido niña? ¿Habría prestado el señor Ruiz tanta atención o habría estimulado la misma ambición por alcanzar el éxito en una pequeña "Paulita"?

Lo que se subraya en todas estas historias es la naturaleza aparentemente milagrosa, no determinada y asocial de los logros artísticos; esta noción semireligiosa de la función del artista se eleva a la categoría de hagiografía en el siglo XIX, cuando los historiadores de arte, los críticos y, lo que no es menos importante, algunos de los propios artistas solían convertir la creación artística en un sucedáneo de la religión, en el último baluarte de los valores superiores en un mundo materialista. El artista, en estas "leyendas de santos" del siglo XIX, lucha contra la oposición paterna y social más resuelta, sufre las adversidades del oprobio social como cualquier mártir cristiano y triunfa al fin contra todo pronóstico, casi siempre –no deja de ser curioso– después de su muerte, ya que irradia desde las profundidades de su ser ese fulgor misterioso y sagrado: el genio. Ahí están el loco Van Gogh, que dibujaba girasoles sin descanso a pesar de los ataques epilépticos y de estar al borde de la inanición; Cézanne, que hizo frente al rechazo paterno y al desprecio público con el fin de revolucionar la pintura; Gauguin, que

renunció a la respetabilidad y la seguridad financiera con un único gesto existencial para seguir su vocación en los trópicos; o Toulouse-Lautrec, enano, tullido y alcohólico, que sacrificó sus derechos aristocráticos de cuna para vivir en los sórdidos ambientes que le proporcionaban inspiración.

Ningún historiador de arte contemporáneo serio se toma al pie de la letra unos cuentos de hadas tan obvios. Y, a pesar de ello, es esta especie de mitología sobre los logros artísticos y los aspectos asociados la que conforma las suposiciones inconscientes o no cuestionadas de los eruditos, con independencia de que se atribuya un mínimo de importancia a las influencias sociales, las ideas de la época, las crisis económicas, etc. Detrás de las investigaciones más minuciosas sobre los grandes artistas –en particular en las monografías artístico-históricas, que aceptan la noción de gran artista como esencial y las estructuras sociales e institucionales en las que el sujeto vivió y trabajó como meras "influencias" secundarias o circunstancias de "fondo"– acechan la teoría de ese ingrediente mágico del genio y el concepto competitivo del éxito individual. Partiendo de esta base, la inexistencia de grandes logros artísticos femeninos se puede formular como un silogismo: si las mujeres estuvieran dotadas de la "pepita dorada" del genio artístico, saldría a la luz. Pero nunca lo ha hecho. Por tanto, como se pretendía demostrar, las mujeres no cuentan con la pepita dorada del genio artístico. Si Giotto, el desconocido pastorcillo, y Van Gogh, con sus ataques, lo lograron, ¿por qué no habrían de conseguirlo las mujeres?

Y pese a todo, en cuanto se abandona el mundo de los cuentos de hadas y de las profecías abocadas a su propio cumplimiento y se estudian con objetividad las situaciones reales en las que se ha dado una producción artística importante, teniendo en cuenta todo el conjunto de las estructuras sociales e institucionales a lo largo de la historia, uno descubre que las preguntas que son productivas o relevantes para el historiador de arte se configuran de una forma bien distinta. Sería interesante preguntar, por ejemplo, de qué clases sociales era más probable que procedieran los artistas en los distintos periodos de la historia del arte, de qué castas y subgrupos. ¿Qué proporción de pintores y escultores o, más concretamente, de grandes pintores y escultores procedía de familias en las que los padres u otros parientes cercanos eran pintores o escultores o ejercían profesiones relacionadas con esos ámbitos? Como Nikolaus Pevsner señala en su estudio sobre la Academia Francesa en los siglos XVII y XVIII, la transmisión de la profesión artística de padre a hijo se consideraba una norma establecida (como ocurrió en el caso de los Coypel, los Coustou, los Van Loo, etc.). De hecho, los hijos de los miembros de la Academia estaban exentos de pagar los honorarios habituales por las lecciones.

A pesar de los casos reseñables y con indudable eficacia dramática de grandes rebeliones caracterizadas por el rechazo del padre que se produjeron en el siglo XIX, nos veríamos obligados a admitir que, en una época en la que era normal que los hijos siguieran los pasos de sus padres, una importante proporción de artistas, grandes y no tan grandes, tenía padres artistas. En la categoría de los grandes artistas, los nombres de Holbein y Durero, Rafael y Bernini se nos vienen de inmediato a la mente; 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, se podría plantear un ejemplo interesante estableciendo un paralelismo entre la pregunta "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?" y el interrogante "¿Por qué no ha habido grandes artistas de la aristocracia?". Es difícil encontrar, al menos antes del antitradicional siglo XIX, a algún artista que procediera de las filas de clases más elevadas que la alta burguesía. Incluso en el siglo XIX, Degas pertenecía a la nobleza de menor rango, más próxima, de hecho, a la alta burguesía. Sólo Toulouse-Lautrec, desplazado a la marginalidad por una deformidad accidental, se podría considerar miembro de los niveles más nobles de las clases altas. Aunque la aristocracia ha sido siempre la principal fuente de mecenazgo y público para el arte –la aristocracia de la riqueza sigue siéndolo incluso en nuestros días, más democráticos–, ha aportado poco, más allá de pequeños esfuerzos de aficionado, a la propia creación artística, a pesar de que los aristócratas (como muchas mujeres) han disfrutado de una cuota privilegiada de ventajas educativas y de una cantidad considerable de tiempo libre y pese a que, de hecho, como a las mujeres, se les ha animado a menudo a coquetear con el arte y han llegado a convertirse en aficionados respetables, como la Princesa Matilde, prima de Napoleón III, que expuso en los salones oficiales, o la Reina Victoria, que, junto con el Príncipe Alberto, estudió arte con una figura de la talla de Landseer. ¿Será que el genio –esa pequeña pepita dorada– está ausente del carácter aristocrático, tanto como lo está de la psique femenina? ¿O no será más bien que los tipos de obligaciones y expectativas impuestos tanto a los aristócratas como a las mujeres –la cantidad de tiempo dedicado necesariamente a los actos sociales, la naturaleza misma de las actividades exigidas– imposibilitan la dedicación profesional plena a la producción artística, algo impensable para los hombres de clase alta y para las mujeres, sin que tal cosa tenga relación alguna con el genio y el talento?

Cuando se formulen las preguntas adecuadas sobre las condiciones necesarias para crear arte, un tema en el que la producción de grandes obras de arte se encuadra como categoría secundaria, no cabe duda de que se propiciará un análisis de los aspectos situacionales de la

inteligencia y el talento en general, no sólo del genio artístico. Piaget y otros autores han subrayado en sus epistemologías genéticas que, en el desarrollo de la razón y la imaginación en los niños pequeños, la inteligencia --o, indirectamente, lo que hemos dado en llamar "genio"-- es una actividad dinámica y no una esencia estática, y es una actividad de un sujeto en una situación. Como nos revelan otras investigaciones en el campo del desarrollo infantil, estas capacidades, o esta inteligencia, se cultivan de forma gradual, paso a paso, desde la infancia. Y los patrones de adaptación-acomodación pueden llegar a establecerse en el sujeto integrado en el entorno en una fase tan temprana que podrían parecer innatos a un observador poco entrenado. Estas investigaciones implican que, incluso al margen de las razones metahistóricas, los eruditos tendrán que abandonar la noción, articulada conscientemente o no, del genio individual como una cualidad innata y esencial 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 autónoma y libre de un individuo superdotado, "influido" por los artistas anteriores y, de forma más vaga y superficial, por las "fuerzas sociales". Lejos de esto, la situación global de la producción artística, tanto en lo que respecta al desarrollo del creador como en lo relativo a la naturaleza y la calidad de la propia obra de arte, se encuadra en una situación social, es un elemento clave de esta estructura social y está condicionada y determinada por instituciones sociales concretas y definibles, ya sean academias de arte, sistemas de mecenazgo o mitologías sobre el creador divino o el artista como "supermacho" o marginado social.

La consideración de la diferencia sexual en la reflexión histórico-artística nace a principios de la década de 1970, coincidiendo con la profunda renovación del movimiento feminista. No surge entonces una "historia del arte feminista", pero sí una serie de "intervenciones feministas" en el campo de la historia del arte, que ponen en entredicho el paradigma hegemónico. Aunque a este respecto las lecturas feministas han sido muy diversas, dos ámbitos han centrado preferentemente su atención: la investigación sobre las mujeres artistas, silenciadas por la historiografía tradicional, y el estudio de la imagen de la mujer en las artes plásticas.

En este contexto, la profesora norteamericana Linda Nochlin se preguntaba en 1971 por la inexistencia de grandes mujeres artistas en el célebre artículo de *Art News* "Why Have There Been No Great Women Artists?", llegando a la conclusión de que diversos factores sociales e institucionales habían impedido que su talento se desarrollara libremente. A partir de este escrito, en la práctica un texto fundacional de la crítica de arte de orientación feminista, se abría una nueva línea de investigación que pretendía demostrar cómo la presencia de mujeres artistas se había visto silenciada sistemáticamente por la historiografía dominante.

¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?

Linda Nochlin

“¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” La pregunta resuena, con tono de reproche, en el fondo de la mayoría de los debates sobre el denominado “problema de la mujer”. Pero, como tantos otros supuestos problemas relacionados con la “controversia” feminista, falsea la naturaleza de la cuestión a la vez que proporciona insidiosamente su propia respuesta: “No ha habido grandes mujeres artistas porque las mujeres son incapaces de alcanzar la grandeza”.

Las premisas inherentes a esta cuestión son variadas y presentan diversos grados de sofisticación, desde las demostraciones “científicamente probadas” de la incapacidad de los seres humanos con úteros en lugar de penes para crear algo destacable, hasta el asombro, relativamente libre de prejuicios, ante el hecho de que las mujeres aún no hayan logrado nada excepcional en el campo de las artes plásticas, pese a disfrutar de una igualdad casi plena durante tantos años y teniendo en cuenta que, después de todo, muchos hombres se han enfrentado también a desventajas considerables.

La primera reacción de las feministas es morder el cebo, tragar el anzuelo, el sedal y el plomo, y tratar de responder a la pregunta tal y como se ha planteado. Es decir: escarbar para encontrar ejemplos de artistas valiosas o insuficientemente apreciadas a lo largo de la historia; rehabilitar trayectorias más bien modestas, aunque interesantes y productivas; “redescubrir” pintoras de flores olvidadas o seguidoras de David y defender su causa; demostrar que Berthe Morisot era, sin duda, menos dependiente de Manet de lo que se nos ha hecho creer...

En otras palabras: entregarse a la actividad normal de los investigadores especializados, que reivindican la importancia de su propio maestro menor u olvidado. Tales intentos, sea o no feminista su punto de vista, como el ambicioso artículo sobre mujeres artistas publicado en la edición de 1858 de *Westminster Review* o los estudios especializados más recientes sobre artistas como Angelica Kauffmann y Artemisia Gentileschi, son indudablemente iniciativas valiosas que amplían nuestros conocimientos sobre los logros de las mujeres y sobre la historia del arte en general. Pero no hacen nada por cuestionar las premisas que subyacen en la pregunta “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”. Por el contrario, al intentar responderla, refuerzan tácitamente sus implicaciones negativas.

Otra estrategia para responder a esta pregunta conlleva cambiar ligeramente de planteamiento y afirmar, como hacen algunas feministas contemporáneas, que el arte de las mujeres tiene un tipo de “grandeza” diferente al de los hombres, lo que equivale a postular la existencia de un estilo femenino diferenciado y reconocible, distinto en sus cualidades formales y expresivas, y basado en la especial naturaleza de la situación y la experiencia de las mujeres.

Esto, en un análisis superficial, parece bastante razonable: en general, la experiencia y la situación de las mujeres en la sociedad y, por consiguiente, como artistas son diferentes de las de los hombres y, sin duda, el arte producido por un grupo de mujeres conscientemente unidas y resueltas a articular con claridad una conciencia de grupo de la experiencia femenina podría ser identificable desde el punto de vista estilístico como arte feminista, si no femenino.

Pero desafortunadamente, aunque entra en el ámbito de lo posible, tal cosa no ha ocurrido hasta ahora. Mientras que los miembros de la Escuela del Danubio, los seguidores de Caravaggio, los pintores reunidos en torno a Gauguin en Pont-Aven, los integrantes del colectivo Der Blaue Reiter o los cubistas tienen en común ciertas cualidades estilísticas o expresivas claramente definidas, no parece que una cualidad común de “feminidad” vincule en general los estilos de las artistas plásticas, no más de lo que esa cualidad vincula entre sí a las escritoras, argumento éste brillantemente defendido por Mary Ellmann en su obra *Thinking about Women* frente a los muy devastadores y contradictorios clichés críticos masculinos. No parece existir una sutil esencia de feminidad que una la obra de Artemisia Gentileschi, Madame Vigée-Lebrun, 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, como no hay ninguna que vincule a Safo, Marie de France, 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 artistas y escritoras parecen estar más cerca de otros artistas y escritores de su propio período y con una visión similar de lo que lo están entre sí.

Se podría argumentar que las mujeres artistas son más introspectivas y delicadas, y que ofrecen una gama más extensa de matices en el tratamiento de su medio. Pero, ¿cuál de las artistas antes citadas es más introspectiva que Redon, más sutil y rica en matices en el uso del pigmento que Corot? ¿Es Fragonard más o menos femenino que Madame Vigée-Lebrun? ¿No será más bien que el estilo rococó francés del siglo XVIII es en conjunto “femenino” si se juzga aplicando una escala binaria que oponga “masculinidad” y “feminidad”? Ciertamente, si la delicadeza, la fragilidad y el preciosismo se pueden entender como rasgos distintivos de un estilo femenino, no hay mucho de frágil en la obra *Horse Fair* de Rosa Bonheur ni una gran dosis de delicadeza e introspección en los enormes lienzos de Helen Frankenthaler. Si las mujeres se han inspirado en escenas de la vida doméstica o de niños, también lo han hecho Jan Steen, Chardin y los impresionistas Renoir y Monet, al igual que Morisot y Cassatt. En todo caso, la simple elección de un ámbito temático concreto o la dedicación a ciertos sujetos no se puede equiparar a un estilo y mucho menos a un estilo eminentemente femenino.

El problema radica no tanto en el concepto de feminidad defendido por algunas feministas como en una percepción errónea, compartida con ellas por el público general, de lo que es el arte, basada en la idea simplista de que el arte es la expresión personal directa de la experiencia emocional individual, una traslación de la vida personal al lenguaje visual. Pero el arte rara vez se ajusta a esta idea y las grandes obras de arte nunca lo hacen. La creación artística requiere un lenguaje de la forma con coherencia interna, más o menos dependiente o libre de convenciones, esquemas o sistemas de notación temporalmente definidos que se deban conocer o desentrañar por medio de la enseñanza, el aprendizaje o de un largo período de experimentación individual. El lenguaje del arte se expresa, desde una perspectiva más material, a través de la pintura y los trazos en el lienzo o el papel, de la piedra, la arcilla, el plástico o el metal, y no es ni una historia lacrimógena ni un cuchicheo confidencial.

Lo cierto es que, hasta donde llegan nuestros datos, no ha existido entre los más grandes artistas ninguna mujer, aunque ha habido muchas interesantes y muy buenas que no han sido suficientemente investigadas o valoradas. Como, por más que nos gustaría poder decir lo contrario, tampoco ha habido grandes pianistas de jazz lituanos ni jugadores de tenis esquimales. Es un hecho lamentable, pero ninguna manipulación, por grande que sea, de las evidencias históricas o críticas alterará la situación, como tampoco lo harán las acusaciones que apuntan a una distorsión machista de la historia. No hay equivalentes femeninos de Miguel Ángel o Rembrandt, Delacroix o Cézanne, Picasso o Matisse; ni siquiera, en tiempos muy recientes, de De Kooning o Warhol, como tampoco existen equivalentes afroamericanos de estos artistas. Si hubiera realmente un alto número de grandes artistas “ocultas” o si debieran emplearse estándares diferentes para el arte de hombres y mujeres —y las dos cosas no pueden ser ciertas a la vez—, ¿por qué luchan las feministas? Si las mujeres han alcanzado realmente el mismo estatus que los hombres en el arte, no hay razón para alterar el statu quo.

Pero lo cierto es que, como todos sabemos, las cosas, ahora y siempre, han sido, en el arte y en otras muchas áreas, embrutecedoras, opresivas y desalentadoras para todos aquellos, como las mujeres, que no han tenido la buena suerte de nacer blancos, preferentemente de clase media

y, sobre todo, hombres. La culpa no hay que buscarla en los astros, en nuestras hormonas, en nuestros ciclos menstruales o en el vacío de nuestros espacios internos, sino en nuestras instituciones y en nuestra educación. Educación entendida como todo aquello que nos ocurre desde el momento en que llegamos a este mundo de símbolos, signos y señales cargados de significado. El milagro es, de hecho, dadas las abrumadoras desventajas a las que se enfrentan las mujeres o los negros, que tantos miembros de ambos colectivos hayan logrado destacar por su excelente labor en ámbitos tan claramente dominados por lo masculino y lo blanco como la ciencia, la política o las artes.

Es precisamente al empezar a pensar en las implicaciones del interrogante “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” cuando nos damos cuenta de hasta qué punto nuestra conciencia de la realidad del mundo se ha visto condicionada y a menudo falseada por la manera en que se formulan las preguntas más importantes. Acostumbramos a dar por sentado que realmente existe un problema de Asia Oriental, un problema de la pobreza, un problema negro o un problema de la mujer. Pero primero debemos plantearnos quiénes formulan estas “preguntas” y, a continuación, qué propósito pueden tener 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 apresuradamente para racionalizar la mala conciencia de quienes tienen el poder: así, el problema provocado por los americanos en Vietnam y en Camboya se convierte para los propios americanos en el “problema de Asia Oriental”, aunque es posible que los habitantes de Asia Oriental, con una perspectiva más realista, lo vean como el “problema americano”; el denominado “problema de la pobreza” es, para los habitantes de los guetos urbanos o de las áreas rurales deprimidas, el “problema de la riqueza”. La misma ironía transforma el “problema blanco” en su opuesto, un “problema negro”. Y es la misma lógica inversa la que nos hace describir la situación actual como “problema de la mujer”.

El llamado “problema de la mujer”, como todos los problemas humanos (y la misma idea de denominar “problema” a cualquier cosa que tenga que ver con los seres humanos es, naturalmente, muy reciente), no se presta en absoluto a una “solución”, ya que lo que los problemas

humanos conllevan es una reinterpretación de la naturaleza de la situación o una alteración radical de la posición o el planteamiento por parte de los propios “problemas”. Por tanto, las mujeres y su situación en las artes y en otros campos de actividad no son “problemas” que se deban ver a través de los ojos de la élite masculina dominante que tiene el poder en sus manos. Por el contrario, las mujeres deben concebirse a sí mismas como sujetos, si no realmente, al menos potencialmente iguales y deben estar dispuestas a afrontar los hechos que determinan su situación sin rodeos, sin autocompasión y sin evasivas. A la vez, deben contemplar su situación con ese alto grado de compromiso emocional e intelectual necesario para crear un mundo en el que las instituciones sociales no sólo permitan, sino que fomenten activamente la igualdad.

Está claro que no es realista esperar, como afirman algunas feministas en un alarde de optimismo, que la mayoría de los hombres, en las artes o en cualquier otro campo, verán pronto la luz y entenderán que conceder una igualdad plena a las mujeres redundaría en su propio interés, como tampoco lo es sostener que los propios hombres descubrirán pronto que, al negarse a sí mismos la posibilidad de acceder a ámbitos y reacciones emocionales tradicionalmente “femeninos”, limitan su capacidad de crecimiento. Después de todo, existen pocas áreas que, si las operaciones implicadas tienen un nivel suficientemente alto de trascendencia, responsabilidad o gratificación, estén realmente “vedadas” a los hombres: los hombres que sienten la necesidad de disfrutar de cierta implicación “femenina” con los bebés o los niños llegan a ser pediatras o psicólogos infantiles y cuentan con una enfermera (una mujer) para llevar a cabo las tareas más rutinarias; aquellos que desean desarrollar su creatividad en la cocina pueden alcanzar la fama convirtiéndose en grandes chefs, y, por supuesto, los hombres que desean realizarse a través de intereses artísticos tildados con frecuencia de “femeninos” pueden encontrarse a sí mismos como pintores o escultores, en lugar de convertirse en ayudantes de museo voluntarios o en ceramistas a tiempo parcial, como suele ocurrirles a las mujeres con aspiraciones similares. Y, si entramos en el terreno académico, ¿cuántos hombres estarían dispuestos a cambiar sus trabajos como profesores e investigadores por los de las mecanógrafas y ayudantes de investigación no remuneradas con dedicación parcial o por los de las niñeras o trabajadoras domésticas con dedicación plena?

Quienes disfrutan de privilegios inevitablemente se aferran a ellos y lo hacen con fuerza, por pequeña que sea la ventaja asociada, hasta que se ven obligados a someterse a un poder superior de una u otra clase.

Así, la cuestión de la igualdad de la mujer, en el arte o en cualquier otro ámbito, recae no sobre la relativa benevolencia o animadversión de hombres concretos, ni sobre la confianza personal o el servilismo de cada mujer, sino sobre la naturaleza misma de nuestras estructuras institucionales y sobre la visión de la realidad que imponen a los seres humanos que las integran. Tal y como señaló John Stuart Mill hace más de un siglo: "Todo aquello que es habitual parece natural. Siendo el sometimiento de las mujeres a los hombres una costumbre universal, cualquier desviación de ella parece, de manera perfectamente natural, algo antinatural". La mayoría de los hombres, aunque defienden de boquilla la igualdad, son reticentes a renunciar a este orden "natural" de las cosas que tantas ventajas les proporciona; para las mujeres, la cuestión se complica aún más por el hecho de que, como Mill apuntó con perspicacia, a diferencia de otros grupos o castas oprimidos, los hombres esperan de ellas no sólo sumisión, sino también afecto incondicional. De esta forma, las mujeres se ven debilitadas con frecuencia por las exigencias interiorizadas de la sociedad dominada por el hombre, así como por una plétora de bienes y comodidades materiales: la mujer de clase media se juega mucho más que sus cadenas.

La pregunta "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?" no es más que la punta de un iceberg de malinterpretaciones e ideas falsas. Bajo la superficie, se esconde una enorme y oscura mole de tambaleantes tópicos sobre la naturaleza del arte y los aspectos situacionales asociados, sobre la naturaleza de las capacidades humanas en general y de la excelencia humana en particular y sobre la función que el orden social desempeña en todo esto. Mientras que el "problema de la mujer" como tal puede ser un "seudoproblema", las ideas erróneas que subyacen en la pregunta "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?" dejan ver importantes áreas de confusión intelectual que van más allá de las cuestiones políticas e ideológicas específicas relacionadas con el sometimiento de la mujer. En la base de esta pregunta se encuentran muchas premisas simplistas, distorsionadas y carentes de sentido crítico sobre la creación de arte en general y sobre la de las grandes obras de arte en

particular. Estas suposiciones, conscientes o no, vinculan a superestrellas tan dispares como Miguel Ángel y Van Gogh, Rafael y Jackson Pollock, y las catalogan como "Grandes" —un título honorífico avalado por el número de monografías especializadas dedicadas al artista en cuestión—. Y se entiende que el Gran Artista es, por supuesto, alguien dotado de "Genio". El Genio, por su parte, se concibe como un poder misterioso y atemporal que de alguna forma impregna la persona del Gran Artista. Estas ideas tienen relación con premisas metahistóricas no cuestionadas y a menudo inconscientes que hacen que la formulación de las dimensiones del pensamiento histórico como "raza-entorno-momento" de Hippolyte Taine parezca un modelo de sutileza. Pero estas suposiciones son parte intrínseca de un gran número de escritos sobre historia del arte. No es casual que la cuestión crucial de las condiciones generales que producen las obras de arte más excepcionales se haya investigado tan poco, o que los intentos de investigar estos problemas generales se hayan despreciado por considerarse, hasta hace muy poco, escasamente rigurosos, demasiado amplios o incompetencia de alguna otra disciplina como la sociología. Alentar un enfoque desapasionado, impersonal, sociológico y orientado a las instituciones pondría al descubierto toda esa subestructura romántica y elitista, centrada en la glorificación del individuo y fértil para la producción de monografías, en la que se basa la especialidad de la historia del arte y que sólo recientemente ha sido puesta en duda por un grupo de disidentes más jóvenes.

Y, tras la cuestión de la mujer como artista, encontramos el mito del Gran Artista, objeto de cientos de monografías, único y dotado desde la cuna, a la manera divina, de una misteriosa esencia —como las pepitas doradas que dan sabor a algunas sopas de sobre— llamada Genio o Talento y que, al igual que los asesinatos, siempre acaba viendo la luz, por muy complicadas o poco prometedoras que sean las circunstancias.

Esta aura mágica que rodea a las artes figurativas y a sus creadores ha dado lugar —cómo no— a mitos desde el principio de los tiempos. Curiosamente, las mismas capacidades mágicas atribuidas por Plinio al escultor griego Lisipo en la Antigüedad —la misteriosa llamada interior en la primera juventud, el desarrollo sin otro profesor que la propia Naturaleza— se repiten mucho después, en el siglo XIX, en la biografía de Courbet escrita por Max Buchon. Los

poderes sobrenaturales del artista como imitador y su control de esos poderes intensos y posiblemente peligrosos han servido históricamente para diferenciarlo de los demás por su condición de creador divino, que crea el ser a partir de la nada. El cuento de hadas que relata el descubrimiento, por parte de un artista de más edad o de un mecenas con buen criterio, del niño prodigio encarnado con frecuencia en un modesto pastorcillo puebla la mitología artística desde que Vasari inmortalizara al joven Giotto, descubierto por el gran Cimabue mientras el muchacho cuidaba de su rebaño y dibujaba ovejas en una piedra. Cimabue, embargado de admiración por el realismo del dibujo, invitó inmediatamente al humilde joven a convertirse en su pupilo. Y por alguna misteriosa coincidencia, artistas posteriores como Beccafumi, Andrea Sansovino, Andrea del Castagno, Mantegna, Zurbarán y Goya fueron descubiertos en circunstancias pastoriles similares. Incluso en los casos en los que el Gran Artista no tuvo en su juventud la suerte de venir equipado con un rebaño de ovejas, su talento siempre parece haberse manifestado muy pronto y con independencia de todo respaldo externo: Filippo Lippi y Poussin, Courbet y Monet, de todos cuenta la historia que dibujaban caricaturas en los márgenes de los libros escolares en lugar de estudiar las materias exigidas. Ni que decir tiene que nunca oímos hablar de todos esos jóvenes que descuidaban sus estudios y garabateaban en los márgenes de sus cuadernos sin llegar después a ser nada más elevado que dependientes de un gran almacén o vendedores de zapatos. Sin ir más lejos, el gran Miguel Ángel, según Vasari, su biógrafo y alumno, se dedicaba más al dibujo que al estudio cuando era niño. Tan acusado era su talento, relata Vasari, que cuando su maestro, Ghirlandaio, se ausentó momentáneamente de su trabajo en Santa Maria Novella y el joven estudiante de arte aprovechó la oportunidad para dibujar “los andamios, los caballetes, los botes de pintura, los pinceles y los aprendices entregados a sus tareas” durante esta breve ausencia, lo hizo con tal habilidad que el maestro exclamó al regresar: “Este muchacho sabe más que yo”.

Como ocurre tantas veces, estos relatos, que probablemente tienen algo de cierto, tienden a reflejar y perpetuar las actitudes que subsumen. Incluso cuando se basan en hechos, estos mitos sobre las manifestaciones tempranas del genio llaman a error. Sin duda es cierto, por ejemplo, que el joven Picasso aprobó en un solo día todos los exámenes de acceso a la Academia de Arte de Barcelona, primero, y a la de

Madrid, después, a la edad de quince años, una hazaña de tal dificultad que la mayoría de los candidatos necesitaban un mes de preparación. Pero no estaría de más conocer las historias de otros candidatos igualmente precoces seleccionados por las academias de arte y en cuyo destino no hubo otra cosa que mediocridad o fracaso —perfil que, huelga decirlo, no interesa a los historiadores de arte—, o estudiar con mayor detalle el papel desempeñado por el padre de Picasso, profesor de arte, en la precocidad pictórica de su hijo. ¿Qué habría ocurrido si Picasso hubiera sido niña? ¿Habría prestado el señor Ruiz tanta atención o habría estimulado la misma ambición por alcanzar el éxito en una pequeña “Paulita”?

Lo que se subraya en todas estas historias es la naturaleza aparentemente milagrosa, no determinada y asocial de los logros artísticos; esta noción semirreligiosa de la función del artista se eleva a la categoría de hagiografía en el siglo XIX, cuando los historiadores de arte, los críticos y, lo que no es menos importante, algunos de los propios artistas solían convertir la creación artística en un sucedáneo de la religión, en el último baluarte de los valores superiores en un mundo materialista. El artista, en estas “leyendas de santos” del siglo XIX, lucha contra la oposición paterna y social más resuelta, sufre las adversidades del oprobio social como cualquier mártir cristiano y triunfa al fin contra todo pronóstico, casi siempre —no deja de ser curioso— después de su muerte, ya que irradia desde las profundidades de su ser ese fulgor misterioso y sagrado: el genio. Ahí están el loco Van Gogh, que dibujaba girasoles sin descanso a pesar de los ataques epilépticos y de estar al borde de la inanición; Cézanne, que hizo frente al rechazo paterno y al desprecio público con el fin de revolucionar la pintura; Gauguin, que renunció a la respetabilidad y la seguridad financiera con un único gesto existencial para seguir su vocación en los trópicos; o Toulouse-Lautrec, enano, tullido y alcohólico, que sacrificó sus derechos aristocráticos de cuna para vivir en los sórdidos ambientes que le proporcionaban inspiración.

Ningún historiador de arte contemporáneo serio se toma al pie de la letra unos cuentos de hadas tan obvios. Y, a pesar de ello, es esta especie de mitología sobre los logros artísticos y los aspectos asociados la que conforma las suposiciones inconscientes o no cuestionadas de los eruditos, con independencia de que se atribuya un mínimo de

importancia a las influencias sociales, las ideas de la época, las crisis económicas, etc. Detrás de las investigaciones más minuciosas sobre los grandes artistas —en particular en las monografías artístico-históricas, que aceptan la noción de gran artista como esencial y las estructuras sociales e institucionales en las que el sujeto vivió y trabajó como meras “influencias” secundarias o circunstancias de “fondo”— acechan la teoría de ese ingrediente mágico del genio y el concepto competitivo del éxito individual. Partiendo de esta base, la inexistencia de grandes logros artísticos femeninos se puede formular como un silogismo: si las mujeres estuvieran dotadas de la “pepita dorada” del genio artístico, saldría a la luz. Pero nunca lo ha hecho. Por tanto, como se pretendía demostrar, las mujeres no cuentan con la pepita dorada del genio artístico. Si Giotto, el desconocido pastorcillo, y Van Gogh, con sus ataques, lo lograron, ¿por qué no habrían de conseguirlo las mujeres?

Y pese a todo, en cuanto se abandona el mundo de los cuentos de hadas y de las profecías abocadas a su propio cumplimiento y se estudian con objetividad las situaciones reales en las que se ha dado una producción artística importante, teniendo en cuenta todo el conjunto de las estructuras sociales e institucionales a lo largo de la historia, uno descubre que las preguntas que son productivas o relevantes para el historiador de arte se configuran de una forma bien distinta. Sería interesante preguntar, por ejemplo, de qué clases sociales era más probable que procedieran los artistas en los distintos períodos de la historia del arte, de qué castas y subgrupos. ¿Qué proporción de pintores y escultores o, más concretamente, de grandes pintores y escultores procedía de familias en las que los padres u otros parientes cercanos eran pintores o escultores o ejercían profesiones relacionadas con esos ámbitos? Como Nikolaus Pevsner señala en su estudio sobre la Academia Francesa en los siglos xvii y xviii, la transmisión de la profesión artística de padre a hijo se consideraba una norma establecida (como ocurrió en el caso de los Coypel, los Coustou, los Van Loo, etc.). De hecho, los hijos de los miembros de la Academia estaban exentos de pagar los honorarios habituales por las lecciones. A pesar de los casos reseñables y con indudable eficacia dramática de grandes rebeliones caracterizadas por el rechazo del padre que se produjeron en el siglo xix, nos veríamos obligados a admitir que, en una época en la que era normal que los hijos siguieran los pasos de sus padres, una importante proporción de artistas, grandes y no tan grandes, tenía padres artistas. En

la categoría de los grandes artistas, los nombres de Holbein y Durero, Rafael y Bernini se nos vienen de inmediato a la mente; 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, se podría plantear un ejemplo interesante estableciendo un paralelismo entre la pregunta “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” y el interrogante “¿Por qué no ha habido grandes artistas de la aristocracia?”. Es difícil encontrar, al menos antes del antitradicional siglo xix, a algún artista que procediera de las filas de clases más elevadas que la alta burguesía. Incluso en el siglo xix, Degas pertenecía a la nobleza de menor rango, más próxima, de hecho, a la alta burguesía. Sólo Toulouse-Lautrec, desplazado a la marginalidad por una deformidad accidental, se podría considerar miembro de los niveles más nobles de las clases altas. Aunque la aristocracia ha sido siempre la principal fuente de mecenazgo y público para el arte —la aristocracia de la riqueza sigue siéndolo incluso en nuestros días, más democráticos—, ha aportado poco, más allá de pequeños esfuerzos de aficionado, a la propia creación artística, a pesar de que los aristócratas (como muchas mujeres) han disfrutado de una cuota privilegiada de ventajas educativas y de una cantidad considerable de tiempo libre y pese a que, de hecho, como a las mujeres, se les ha animado a menudo a coquetear con el arte y han llegado a convertirse en aficionados respetables, como la Princesa Matilde, prima de Napoleón III, que expuso en los salones oficiales, o la Reina Victoria, que, junto con el Príncipe Alberto, estudió arte con una figura de la talla de Landseer. ¿Será que el genio —esa pequeña pepita dorada— está ausente del carácter aristocrático, tanto como lo está de la psique femenina? ¿O no será más bien que los tipos de obligaciones y expectativas impuestos tanto a los aristócratas como a las mujeres —la cantidad de tiempo dedicado necesariamente a los actos sociales, la naturaleza misma de las actividades exigidas— imposibilitan la dedicación profesional plena a la producción artística, algo impensable para los hombres de clase alta y para las mujeres, sin que tal cosa tenga relación alguna con el genio y el talento?

Cuando se formulen las preguntas adecuadas sobre las condiciones necesarias para crear arte, un tema en el que la producción de grandes obras de arte se encuadra como

categoría secundaria, no cabe duda de que se propiciará un análisis de los aspectos situacionales de la inteligencia y el talento en general, no sólo del genio artístico. Piaget y otros autores han subrayado en sus epistemologías genéticas que, en el desarrollo de la razón y la imaginación en los niños pequeños, la inteligencia —o, indirectamente, lo que hemos dado en llamar “genio”— es una actividad dinámica y no una esencia estática, y es una actividad de un sujeto en una situación. Como nos revelan otras investigaciones en el campo del desarrollo infantil, estas capacidades, o esta inteligencia, se cultivan de forma gradual, paso a paso, desde la infancia. Y los patrones de adaptación-acomodación pueden llegar a establecerse en el sujeto integrado en el entorno en una fase tan temprana que podrían parecer innatos a un observador poco entrenado. Estas investigaciones implican que, incluso al margen de las razones metahistóricas, los eruditos tendrán que

abandonar la noción, articulada conscientemente o no, del genio individual como una cualidad innata y esencial 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 autónoma y libre de un individuo superdotado, “influido” por los artistas anteriores y, de forma más vaga y superficial, por las “fuerzas sociales”. Lejos de esto, la situación global de la producción artística, tanto en lo que respecta al desarrollo del creador como en lo relativo a la naturaleza y la calidad de la propia obra de arte, se encuadra en una situación social, es un elemento clave de esta estructura social y está condicionada y determinada por instituciones sociales concretas y definibles, ya sean academias de arte, sistemas de mecenazgo o mitologías sobre el creador divino o el artista como “supermacho” o marginado social.