

NOCHLIN, Linda: *Women, Art and Power, and other essays*. London, Thames & Hudson, 1989.

Comentario y recensión del Ensayo: «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?»

El ensayo «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?» de Nochlin, profesora de historia del arte de la Universidad de Nueva York fue publicado por primera vez en 1971, y supuso el primer paso en la investigación histórica del arte con relación a la mujer. Este ensayo ha sido nuevamente publicado en Londres, por la editorial Thames and Hudson, el año 1989 junto con otros ensayos de gran interés relativos a la historia del arte, en los cuales el análisis histórico tradicional es puesto en tela de juicio por la autora. Siete ensayos: «Mujer Arte y Poder» (1988); «Amas de cría de Morisot: La construcción del trabajo y el ocio en la pintura impresionista» (1988); «Perdidas y encontradas: una vez más la mujer caída» (1978); «Algunas mu-

jes realistas» (1974); «Florine Stettheimer: Rococó subversivo» (1980); «Erotismo e imaginaria femenina en el arte del siglo XIX» (1972); y «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?» compone este interesante libro que, bajo el título genérico de *Mujer, Arte y Poder*, analiza el papel de la mujer como objeto de representación así como a la mujer creadora a lo largo de la historia.

Aunque casi veinte años de diferencia entre la fecha de la primera publicación del ensayo «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?» y la edición de este libro pueden suponer grandes diferencias circunstanciales, creemos que es interesante su lectura, tanto por la falta de información y bibliografía específica sobre el

tema en España, como por la permanencia del interés de revisión analítica de la historia del arte.

Este ensayo, escrito en los tiempos del nacimiento del movimiento de liberación de la mujer, y de acuerdo con su autora, comparte la energía y el optimismo de ese período. Basado en la labor investigativa de la historia del arte y sus criterios, aparecería por primera vez como artículo ilustrado en un controvertido número de *Art News* (vol. 69 enero 1971) dedicado a la mujer.

En su comienzo, Nochlin apela a Stuart Mill para cuestionar los conceptos existentes como verdaderos o naturales:

«Si como John Stuart Mill sugiere, tendemos a aceptar todo lo que existe como natural, esto se puede aplicar tanto en la esfera de la investigación académica como en nuestro orden social.»

Tal es el propósito de la señora Nochlin, y su intento se centra en cuestionar los criterios de la historia del arte tradicional que para realizarla han utilizado sus creadores:

«En el campo de la historia del arte, el punto de vista occidental, blanco, masculino, inconscientemente aceptado como *el* punto de vista de los historiadores del arte, puede ser inadecuado, no sólo por razones éticas o morales, o por su elitismo, sino por razones puramente intelectuales.»

Nochlin cuestiona el sistema de valores, y la presencia de un sujeto introducido en la investigación histórica para revelar las inadecuaciones tanto en el trato de los sujetos o sujetos marginales, como en el modo de formular las cuestiones cruciales de la disciplina histórica en su conjunto. La cuestión femenina le sirve de instrumento

intelectual para cuestionar afirmaciones básicas de los criterios empleados por la historia del arte. Empleando la pregunta «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?», Nochlin comienza a construir de manera lógica posibles soluciones, desde la supuesta incapacidad natural de la mujer atribuida por algunas afirmaciones históricas, hasta la respuesta de algunas feministas, al declarar la existencia de un arte femenino a lo largo de la historia:

«Ninguna esencia de femineidad podría unir el trabajo de Artemisia Gentileschi, Mme. 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... En cualquier ejemplo las mujeres artistas y escritoras parecerían más unidas a otros artistas y escritores de su propio período, que unas a otras.»

Del mismo modo y ante esa atribuida «sutileza» y «mirada subjetiva» propia del género femenino Nochlin se pregunta si, siguiendo este criterio, el Rococó, o el siglo XVIII francés debería también juzgarse como femenino, así como el tratamiento del pigmento de Corot o la mirada subjetiva de Redon. De ahí Nochlin reflexiona sobre la esencia del arte:

«El problema descansa no sólo en el concepto de qué es la femineidad, sino más bien en la errónea concepción —compartida por el público en general— de qué es el arte.»

«No hay mujeres equivalentes a Miguel Ángel o Rembrandt, Delacroix o Cezanne, Picasso o Matisse, o incluso en los tiempos recientes a De Kooning o Warhol, como tampoco hay negros americanos equivalentes.»

Uno de los puntos centrales en los que Nochlin reflexiona es en cómo están planteados los problemas en nuestra sociedad, quien formula esos problemas, o quien formula y establece lo que se denomina «realidad»:

«Tendemos a dar por asegurado que realmente hay un problema en Asia Oriental, un problema de pobreza, un problema negro y un problema femenino, pero primero deberíamos preguntarnos a nosotros mismos quién formula esos problemas y después para qué sirve el hacerlo.»

Para tratar de solucionar el problema, es importante que los sujetos vinculados a este, se eleven como elementos iguales. Para ello, es necesario entonces asumir las palabras que Stuart Mill pronunció hace más de un siglo:

«Cualquier cosa que es usual, parece natural. Al ser una costumbre universal la sujeción de la mujer al hombre, cualquier alejamiento de ello aparece como innatural.»

La desconstrucción de los criterios «naturales» son pieza fundamental para un mejor entendimiento del problema. Nochlin analiza entonces las ideas recibidas de la supuesta naturaleza del arte, y por consiguiente, de la idea de «genio» individual, pieza angular que los historiadores de arte atribuyen como causa de grandeza artística. Y hace un recuento de la gran cantidad de monografías existentes dedicadas a demostrar el «genio» de los grandes artistas:

«Lo que se recalca en todas estas historias es lo aparentemente milagroso, indeterminado y de naturaleza asocial del conocimiento artístico.»

Aunque reconoce que hoy ningún historiador da crédito ya a ese tipo de criterios:

«Todavía hay un cierto tipo de mitología sobre el conocimiento artístico y sus concomitancias, que forma las afirmaciones inconscientes o no cuestionadas de los estudiantes de arte.»

Nochlin traslada la pregunta «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?», a diferentes clases sociales, como a la clase aristocrática—donde también escasean los grandes maestros—, y llega a la conclusión de que la procedencia social y los factores ambientales del hecho artístico son de vital importancia para su desarrollo, argumento éste que echa por tierra aquellos criterios faltos de todo rigor científico sobre el «genio» artístico:

«La pregunta “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” nos ha llevado a la conclusión de que el arte no es una actividad libre y autónoma de un individuo superdotado, “influenciado” por artistas precedentes, y más vaga y superficialmente por “fuerzas sociales”, sino que la situación total del hecho artístico, en términos de desarrollo creador y de la naturaleza y calidad de la obra de arte en sí misma, ocurre en una situación social y es un elemento integral de la estructura social, y está mediada y determinada por instituciones sociales definidas y específicas.»

Linda Nochlin analiza en páginas posteriores la cuestión del desnudo, tema que veremos seguidamente, la educación dedicada hacia la mujer, conminándola al ejercicio del arte no como profesión sino como ocio o labor secundaria, así como un apartado especial a la pintora Rosa Bonheur como ejemplo de la lucha entre la profesionalidad y la exigencia al ser de género femenino.

Al recomponer la historia aprendida, al releerla desde los márgenes, el arte, como

otras disciplinas, aparece imbricado en un contexto, social e institucional, favorable o desfavorable al desarrollo de la creatividad artística de un determinado grupo. Nochlin nos ofrece la oportunidad de ampliar nuestra óptica para observar la historia, para entender sus criterios, para valorar lo existente o someterlo de nuevo a análisis.

Hemos creído oportuno el traducir aquí un capítulo del ensayo, «la Cuestión del Desnudo», como elemento esclarecedor ante la ausencia de mujeres artistas de género histórico entre el período comprendido entre el Renacimiento y fines de siglo XIX. Aconsejamos la lectura de este ensayo —así como de todo el libro— a aquellos/as que estén interesados/as en reconstruir la historia del arte desde otros criterios, o en comprender esa historia dentro del contexto social, político e institucional en el que esta historia se fue escribiendo.

\* \* \*

## LA CUESTIÓN DEL DESNUDO

Llegados a este punto, podemos acercarnos a la pregunta que estamos tratando<sup>1</sup> desde unas circunstancias más razonables, ya que parece probable que la causa de la ausencia de grandes mujeres artistas recaea no en la naturaleza del genio del individuo o en la falta de éste, sino en la naturaleza de unas instituciones sociales determinadas y aquello que estas prohíben o alientan en las diferentes clases o grupos de individuos. Examinemos primero un simple pero crítico dato, como es la posibilidad de acceder al modelo desnudo por parte de los apren-

dicés de artista en el período comprendido entre el Renacimiento hasta casi fines de S. XIX, un período en el cual era esencial el estudio prolongado y pormenorizado del modelo desnudo en el aprendizaje de cualquier artista joven, para la producción de cualquier obra que tuviese pretensiones de grandeza y para la base de la pintura histórica, aceptada generalmente como la más alta categoría artística. De hecho, los grandes defensores de la pintura tradicional del S. XIX afirmaban que no podía haber gran pintura con figuras vestidas, dado que el vestido destrozaba inevitablemente tanto la universalidad cronológica como la idealización clásica requerida por las grandes obras de arte. No es necesario decir que la parte central del programa de aprendizaje en las academias desde su comienzo a fines del S. XVI y principios del XVII, era el dibujo natural del desnudo generalmente masculino. Además, los grupos de artistas y sus aprendices se reunían a menudo en sesiones privadas de dibujo natural de desnudo en sus talleres. Mientras artistas y academias privadas empleaban con asiduidad modelos femeninos, el desnudo femenino estuvo prohibido en casi todas las escuelas de arte públicas hasta 1850 y más tarde —situación que Pevsner llegó a calificar como «difícil de creer»—. Más creíble, desafortunadamente, fue la completa imposibilidad de las mujeres que pretendían ser artistas a acceder al estudio de ningún modelo desnudo, masculino o femenino. Hasta 1893, las «damas»<sup>2</sup> estudiantes no fueron admitidas en las clases de dibujo del natural en

<sup>1</sup> N. del T. La pregunta a la cual se refiere la autora, y que da título al ensayo es: ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?

<sup>2</sup> N. de. T. «Lady» students.

la Real Academia de Londres, e incluso entonces, el modelo debía estar «parcialmente vestido»<sup>3</sup>.

Algunas representaciones de clases de dibujo del natural que han sobrevivido revelan las siguientes situaciones: una clientela totalmente masculina dibujando desnudo femenino en el estudio de Rembrandt; representaciones de hombres trabajando a partir de un desnudo masculino sentado, en el estudio de Houdon a principios de S. XIX. La obra sumamente realista de Leon-Mathieu Cochereau, expuesta en el salón de 1814, revela un grupo de jóvenes varones dibujando o pintando a partir de un desnudo masculino, cuyos zapatos pueden apreciarse delante del modelo.

La gran cantidad de dibujos de «academia» —detallados estudios de desnudo— que nos han llegado de la obra de juventud de artistas tanto en el tiempo de Seurat como en el S. XX, confirman la gran importancia de esta rama de estudio en el aprendizaje y desarrollo del talento del principiante. El programa formal académico solía desarrollarse a partir de la copia de dibujos y grabados, para pasar al dibujo de reproducciones de esculturas famosas y finalmente al dibujo del modelo vivo. Estar privado de esta última etapa de aprendizaje significaba de hecho estar privado de la posibilidad de crear grandes obras de arte, a menos que una fuera una dama realmente dotada de genio, o simplemente, como casi todas las mujeres que intentaban ser pintoras, se restringiesen a las áreas «menores» de retrato, género, paisaje o naturaleza muerta.

No existe, que haya llegado a mi conocimiento, representaciones históricas de artistas dibujando modelo desnudo que incluyan mujeres más que la de la propia modelo —una cuestión interesante para la reflexión sobre los roles de propiedad, esto es: es correcto para la mujer (de «clase baja», por supuesto) aparecer desnuda-como-objeto, ante un grupo de hombres, pero a la mujer le está prohibido participar en un estudio activo y tomar al hombre desnudo como objeto, o incluso, el de una compañera. Un ejemplo divertido de este tabú, el confrontar una mujer vestida con un hombre desnudo, toma cuerpo en el retrato de grupo de los miembros de la Real Academia en 1772, realizado por Zofanni, reunidos en la sesión de modelo natural, delante de dos modelos desnudos masculinos: todos los distinguidos miembros están presentes. Todos, menos una notable excepción, el único miembro femenino, la renombrada Angélica Kauffmann, la cual únicamente está presente en efigie en forma de retrato que cuelga de una de las paredes. Un dibujo algo anterior, «Damas en el estudio», pintado por el artista polaco Daniel Chodowiecki, muestra a las damas retratando a un modelo moderadamente vestido de su propio sexo. En una litografía que data de la época relativamente liberal después de la Revolución Francesa, el litógrafo Marlet representa a algunas mujeres realizando apuntes entre un grupo de estudiantes a partir de un modelo masculino, pero el modelo ha sido castamente protegido con algo parecido a un traje de baño: no hay duda de que dicha licencia sería considerada como un atrevimiento en

<sup>3</sup> PEVSNER, Nikolaus: *Academies of Art, Past and Present*. Cambridge, 1940, p. 231.

su día, y las jóvenes damas como sospechosas de moral dudosa, pero incluso esta situación más liberal parece haber durado sólo poco tiempo. En una fotografía estereoscópica inglesa del interior de un estudio en 1865, el modelo masculino que aparece está tan cubierto de ropajes que ni un atisbo de su anatomía escapa de su discreta toga, excepto un hombro desnudo y un brazo; aún así, el modelo tiene la discreción de apartar sus ojos en presencia de las jóvenes dibujantes vestidas con miriñaques.

A las mujeres no se les permitía, evidentemente, este modesto privilegio en las clases femeninas de modelado en la academia de Pennsylvania. Una fotografía realizada por Thomas Eakins alrededor de 1885 muestra a estas estudiantes modelando a partir de una vaca (¿toro? ¿buey?, las regiones inferiores están oscurecidas por la fotografía), una vaca desnuda seguramente, quizá una atrevida libertad cuando uno considera que durante esta época incluso las pierna de los pianos debían ser escondidas bajo manguitos. (La idea de introducir un modelo bovino en el estudio del artista parte de Courbet, que llevó un toro a su academia en 1860).

Sólo muy a finales del S. XIX, en la atmósfera relativamente liberal y abierta que existía en el estudio de Repín en Rusia, encontramos representaciones de mujeres artistas trabajando de forma desinhibida a partir de un desnudo femenino, en compañía de varones. Incluso en este caso, debemos notar que algunas fotografías representan un apunte de una reunión de grupo en la casa de una artista; en otra, el modelo está

cubierto; y el retrato de grupo, realizado por dos mujeres y dos hombres estudiantes de Repin, es una reunión imaginaria de todos los discípulos del realismo ruso, pasados y presentes, más que una visión realista de estudio.

He relatado aquí la cuestión de la posibilidad de acceder al desnudo, un aspecto más de la discriminación automática y mantenida institucionalmente contra la mujer, sólo para demostrar tanto la universalidad de esta discriminación y sus consecuencias, como la naturaleza institucional más que individual de una faceta de la necesaria preparación para adquirir mayor profesionalidad, más que grandeza, en la esfera del arte durante un largo período. Se podrían examinar igualmente otras dimensiones de la situación, como el sistema de aprendizaje, el modelo educacional de la academia, el cual, en Francia especialmente, era casi la única llave del éxito. Este modelo tuvo un desarrollo regular y se programaban concursos, encabezado por el Premio de Roma, que permitía al joven ganador trabajar en la Academia Francesa en esa ciudad —impensable para para las mujeres, por supuesto—, y en el cual, la mujeres no pudieron participar hasta finales del s. XIX, tiempo en el cual, todo el sistema académico había perdido ya toda su importancia. Parece claro, tomando como ejemplo a Francia en el S. XIX (un país que tiene una proporción mayor de artistas mujeres que cualquier otro, tomando esto en términos del porcentaje del número total de artistas que expusieron en el Salón), que «las mujeres no eran aceptadas como artistas profesionales»<sup>4</sup>. A me-

<sup>4</sup> HARRISON, C., y WHITE, Cynthia A.: *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. New York, 1965, p. 51.

diados de siglo había solo un tercio de mujeres artistas pero incluso esta medianamente alentadora estadística es engañosa cuando descubrimos que, aparte de este número relativamente escaso, ninguna había llegado al último nivel, piedra angular del éxito, la Escuela de Bellas Artes; sólo un 7 % había recibido un comisión oficial o había tenido un encargo oficial —y esto podía incluir los trabajos más serviles—; sólo un 7 % había recibido alguna vez alguna medalla del salón, y ninguna recibió nunca la Legión de Honor. Privadas de estímulo, facilidades educativas y premios, resulta casi increíble que un porcentaje de mujeres perseverara e intentase ser artista profesional.

De este modo se vuelve comprensible entender por qué las mujeres fueron capaces de competir en términos bastante más igualitarios con los varones —llegando incluso a ser innovadoras— en literatura. Mientras el quehacer artístico ha requerido tradicionalmente el aprendizaje de técnicas específicas y el desarrollo de habilidades, en un proceso determinado y en una institución fuera de casa, así como llegar a identificarse con el vocabulario específico de la iconografía y los temas, esto mismo no puede aplicarse para el poeta o el novelista. Cualquiera, incluso la mujer, ha de aprender la lengua, puede aprender a leer y escribir, y puede transcribir experiencias personales en un papel, todo ello en la privacidad de un habitación. Esto, natural-

mente, simplifica las dificultades reales y las complejidades relativas en la creación de la buena y la gran literatura, hecha tanto por hombres como por mujeres, pero nos da una pista para entender la existencia de una Emily Brönte o una Emily Dickinson y la falta de sus contemporáneas, al menos hasta hace bien poco, en las artes visuales.

Por supuesto que no hemos llegado a abordar las circunstancias clave de los grandes artistas, que probablemente estuvieran para la mayoría, socialmente y psicológicamente vetadas a la mujer, incluso si hipotéticamente hubieran podido adquirir el requisito de grandeza en el desarrollo de su trabajo: en el Renacimiento y posteriormente, el gran artista, además de participar en los eventos de la academia, debía intimar con miembros de los círculos humanistas con los cuales podría cambiar ideas, establecer acuerdos con protectores, viajar extensa y libremente, participar quizá de las intrigas políticas; no hemos mencionado tampoco la agudeza y habilidad organizativa que requería dirigir un gran estudio como el de Rubens. Se necesitaba una gran confianza en sí mismo y un conocimiento extenso, así como una capacidad natural de dominio y poder, para ser un gran «Chef d'école», tanto para llevar a cabo el producto final de la producción pictórica, como en el control e instrucción de la gran cantidad de asistentes y aprendices.

Maria Ángeles LÓPEZ FERNÁNDEZ