La consideración de la diferencia sexual en la reflexión histórico-artística ha nacido 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 hipogérrico. 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 fue pionera en 1971 por la insistencia 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 pretende 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 tantas otras especulaciones relacionadas con la "controversia" feminista, falsa la naturaleza de la cuestión a la vez que perpetúa innecesariamente su propio resquicio: "No ha habido grandes mujeres artistas porque las mujeres son incapaces de alcanzar la grandeza".

Las premisas inherentes a esta cuestión son varias y presentan diversos grados de sofisticación, desde las demostraciones "teoricamente probadas" de la incapacidad de las mujeres humanas con dolor en lugar de pesares para crear algo destacable, hasta el asunto 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 disminuir una igualdad casi plena durante tantos años y teniendo en cuenta que, después de toda, muchas mujeres se han enfrentado también a desventajas considerables.

La primera reacción de las feministas es cuestionar 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 valiosos e infrecuentemente apreciados a lo largo de la historia; rehidratar las líneas más claras de ambas modas, siempre inmensas y productivas; "reconstruir" pintura de flores olvidadas o seguidoras de David y defender su causa; demostrar que Bertha Morisot era, sin duda, menos dependiente de Manet de lo que se nos ha hecho creer...
Pero desafortunadamente, aunque esté en el ámbito de lo posible, tal cosa no ha ocurrido hasta ahora. Mientras que los miembros de la Escuela del Dandismo, los seguidores de Caravaggio, los pintores retratistas, van a Gauquin en Pont-Aven, los integrantes del colectivo Die Blaue Reiter o los cubistas tienen en común ciertas cualidades estéticas o expresivas claramente definidas, no pasa que una cualidad común de "feminidad" vincula en general las obras de las artistas plásticas, no más de lo que sea cualidad vinculada entre sí a las escuchas, argumento éste brillantemente defendido por Mary Ellen Mann en el libro *Thinking about Woman* basado a los mayores absoluto y contradictorio clínicas críticas masculinas. No pasa que exista una sutil y superior feminidad que una la obra de Artemisia Gentileschi, Madame Vigée-Lebrun, Angelique Kühnemann, Rosa Bonheur, Burrie Marciac, Suzanne Valadon, Eimeal O'Keeffe, Sophie Tauber-Arp, Helene Frankenthaler, Bridget Riley, Lee Bontecou o Louise Nevelson, como no hay ninguna que vincula a Bath. Marie de France, Jean Aasted, Emily Bussell, George Sand, George Eliot, Virginia Woolf, Gertrude Stein, Anthea Neil, Emily Dickinsona, Sylvia Plath y Susan Sontag. En todos los casos, las artistas y escritoras parecen estar más cerca de otras artistas y escritoras de su propio período y con una visión similar de lo que las otras animan.

No podían argumentar que las mujeres artistas son más introspectivas y delicadas, y que ofrecen una gran cantidad de motivos en el tratamiento de su medicina. Poca *alas de las artistas anteriores citadas es más introspectiva que Redon, más sutil y rica en matices en el uso del pigmento que Goya?*. ¿Las Francesca o menos femenino que Madame Vigée-Lebrun? No se estaría mejor que el estilo conoció francés del siglo cría en un conjunto "femenino" si se juzga aplicando una escala binaria que opone "masculinidad" y "feminidad". Ciertamente, si la delicadeza, la inmediatez y el psicodélico se pueden entender como rasgos distintivos de un estilo femenino, no hay mucho de frágil en la obra *Rose Fair* de Rosa Bonheur ni una gran dosis de delicadeza a inesperada en los escarces liricos de Helen Frankenthaler. Si las mujeres se han inspirado en ellos de la vida doméstica o de niños, también lo han hecho Jan Steen, Chardin y los impresionistas Renoir y Monet, el igual que Monet y Cassatt. En todo caso, la simple elección de un ambiente temático concreto o la dedicación a ciertas situaciones 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, cultivada 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 transmisión de la vida personal al lenguaje visual. Pero al arte para ver se ajusta a esta idea y las grandes obras de arte nunca lo hacen. La creación artística requiere un lenguaje de la forma con coherentes internas, más o menos dependiendo de la necesidad, cuencas o sistemas de notación temporalmente definidos que se deben conocer o desentrañar por medio de la enseñanza, el aprendizaje o de un largo período de experimentación personal. El lenguaje del arte se expresa, desde una perspectiva más material, a través de la pintura y sus trazas en el lienzo o el papel, de la piedra, la arcilla, el papel o el metal, y no es ni una historia lasciviosa ni un cuchicheo confidencial.

Lo cierto es que, habiendo llegado nuestros días, no ha existido entre las más grandes artistas ninguna mujer, aunque ha habido muchas interrumpidas 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 pintores de las tardías ni jugadores de tenis equitativos. Es un hecho lamentable, pero ninguna manipulación, por grande que sea, de las evidencias históricas o críticas altera la situación, como tampoco lo harían las acusaciones que apuntan a una distorsión masculina de la historia. No hay equivalentes feministas de Miguel Ángel o Rembrandt. Delacroix o Goya, Picasso o Matisse; ni siquiera, en tiempos muy recientes, de De Kooning o Warhol, como tampoco existen equivalentes antiamericanos de estos artistas. Si hubiera realmente un alto número de grandes artistas "ocultas" o ni siquiera empleadores estéticos diferentes para el arte de hombres y mujeres —y las dos cosas no pueden ser ciertas a la vez—, ¿qué lugar las feminizaría? Si las mujeres han alcanzado realmente el mismo estatus que los hombres en el arte, no hay razón para alterar el estado que.

Pero lo cierto es que, como todos sabemos, las cosas, aho y siempre, han sido, en el arte y en otras muchas áreas, embusteadas, opresoras y deslealtades para todos aquellos, como las mujeres, que no han tenido la buena suerte de nacer blancas, progresivamente de clásica media...
El problema radica no tanto en el concepto de feminidad defendido por algunas feministas como en la percepción errónea, compartida con ellas por el público general, de que el arte es la expresión personal directa de la experiencia emotiva individual, una tradición de la vida personal al lenguaje visual. Pero el arte en su verdadera forma se ajusta a esta idea y a las grandes obras de arte nunca lo hacen. La creación artística requiere un lenguaje de la forma con coherencia interna, más o menos dependiendo de la conveniencia, ocasional o sistemática, de raíces tempranamente definidas que se deben conocer o desconocer por medio de la educación, 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 se traza en el lienzo o el papel, en la piedra, la arcilla, el plástico o el metal, y no es una historia lúgubre o un cuadro confidencial.

Lo cierto es que, hasta donde llegan nuestros datos, no ha existido entre los grandes artistas ninguna mujer, aunque haya habido muchas interesantes y muy buenas que no han sido sistemáticamente investigadas o valoradas. Como, por más que nadie quiera poder decirlo, siempre ha habido grandes pintores de sexo humano y nunca de mujeres. Un hecho lenguajable pero ninguno manipulación, por grande que sea, de las evidencias históricas de la tradición en el arte en la misma, como tampoco lo harán las acusaciones que apuntan a una disminución de calidad de la historia. No hay equivalentes femeninos de Miguel Ángel o Rembrandt, Delacroix o Goya, Picasso o Matisse; ni siquiera, en tiempos muy recientes, de Daies Boccabe o Warhol, como tampoco existen equivalentes alemánicos de estos artistas. Si hubiera realmente un solo número de grandes artistas “cerradas” o si debieran emplearse orientaciones diferentes para el arte de hombres y mujeres —y las dos cosas no pueden ser ciertas a la vez—, ¿por qué hacen las feministas? Si las mujeres han alcanzado realmente el mismo estatus que los hombres en el arte, no hay razón para alejar el atisbo que

Pero lo cierto es que, como todos sabemos, las cosas, ahora y siempre, han sido, en el arte y en otras muchas áreas, menos verdaderas, opresoras 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. Le culpa no hay que buscar en los astros, en nuestras hormonas, en nuestros ciclos menstruales o en el vacío de nuestros espacios interiores, sino en nuestras instituciones y en nuestra educación. La educación entendida como todo aquello que nos ocurre desde el momento en que llegamos al mundo de simbolos, signos y señales cargados de significado. El milieu es, de hecho, dado 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 el malacolismo y la blanquera como la ciencia, la política o las artes.

Es precisamente al empezar a pensar en las implicaciones del intercambio “¿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 masoñada falsamente por la manera en que se formulan las preguntas más importantes. Convencernos a dar por sentado que realmente estamos ante un problema de Asia Oriental, un problema de la pobreza, un problema negro o un problema de la mujer. Pero primero debemos plantearnos quienes formulan estas “preguntas” y a continuación, lo propuesto puede tener una formulación. Por supuesto, podemos recordarnos la memoria con las conclusiones del “problema cultural” de los naciones. De hecho, en estos tiempos de comunicación instantánea, los “problemas” se formulan apresuradamente para racionalizar la maleza común de quiénes 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”; o el denominado “problema de la pobreza”, es, para los habitantes de los países urbanos o de las áreas rurales deprimidas, el “problema de la riqueza”. La misma izquierda transforma el “problema blanco” en el “problema negro” y en la misma lograron invertir la que nos hacen 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 a un absoluto en una “solución”, ya que lo que los problemas humanos conllevan es una reorientación de la naturaleza de la situación o a una alteración radical de la posición o al planear un nuevo de los propios “problemas”. Por tanto, las mujeres y su asignación en las artes y en otros campos de actividad no son “problemas” que se deben ver, a través de los ojos de la élite masculina dominante que tiene el poder en sus manos. Por el contrario, las mujeres deben conocerse o 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 autoexpresionismo y sin errores. A la vez, deben contemplar su situación con ese alto grado de compromiso y vocación intelectual necesario para crear un mundo en el que las instituciones sociales no sólo permiten, sino que fomenten sinceramente la igualdad.

Esto claro que no es realizable, pero, como afirman algunas feministas en un anhelo de optimismo, que la mayoría de los hombres, en las artes o en cualquier otra cosa, verán pronto la luz y entenderán que conceder una igualdad plena a las mujeres redonda en su propio interés, como temprano se lo esforzarán que sus propios hombres disfrutarán pronto, que al menos a sí mismos la posibilidad de acceder a ámbitos y visiones emocionales tradicionalmente “femeninos”, limitan su capacidad de crecimiento. Después de todo, existe poco zonas en las que las operaciones implicadas tienen un nivel altamente alto de trascendencia. Ser un responsable o prostitución, están realmente “verdad” a los hombres: los hombres que sienten la necesidad de disfrutar con ciertas implicaciones “femeninas” con los hechos o los niños llegan a ser problemas o patólogos infantiles y cuentan con una enfermera (una mujer) para llevar a cabo las tareas más mundanas; aquellos que desean desarrollar su creatividad en la cocina pueden solicitar la forma convencionales que, en grandes chicos, y por supuesto, los hombres que desean realizar a través de interesantes artísticos charlando con “feminismo” pueden encontrar su mismo como pintores o escritores, en lugar de convertirse en ayudantes de museos voluntarios o en counsellors a tiempo parcial, como suelen encontrar las mujeres con aspiraciones similares. Y, si estamos en el terreno académico, quienes hombres están dispuestos a cambiar sus trabajos como problemas a investigar por los de las maestras y profesoras y estudiantes de investigación no remuneradas con dedicación parcial o por los de las niñas y trabajadoras domésticas con dedicación plena?
Quienes disfrutan de privilegios inamovibles se sientan a ellos y lo hacen con fuerza, por pequeña que sea la ventaja asociada, hasta que se dañen obligados a someterse a un poder superior de una u otra clase.

Además, la cuestión de la igualdad de la mujer, en el arte o en cualquier otro ámbito, se basa en el reflejo de la igualdad de hombres y mujeres, de sus derechos y oportunidades. (Según John Stuart Mill) hace más de un siglo: "Todo aquello que no es natural parece natural. Siendo el sometimiento de las mujeres a los hombres una costumbre universal, ningún desvío de ello parece, de manera perturbatoria, se siente enmascarada". La mayoría de los hombres, aunque desencadenen de alguna manera la igualdad, son racionalizadores de esta idea "natural" de las cosas que tanto venestan los proponentes, para las mujeres, la cuestión se complica aún más por el hecho de que, como Mill apuntó con precisión, a diferencia de otros grupos o castas opresoras, los hombres asumen de ellas no sólo sumisión, sino también afecto incondicional. De esta forma, las mujeres se ven desdibujadas con frecuencia por las esencias intelectuales de la sociedad dominada por el hombre, así como por un plató de bienes y comportamientos materializar: la mujer de clase media se juega mucho más que sus poderes.

La pregunta "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?" no es nada más que la pregunta de un iceberg de misteriosas implicaciones e ideales. Bajo esta superficialidad se asoman una enorme y ociosa mole de temáticas y tópicos sobre la naturalidad del arte y los aspectos situacionales estudiados sobre la naturaleza y las capacidades humanas en general, y de la humanidad humana en particular y sobre la función que el orden social desempeña en todo esto. Mientras que la "problema de la mujer" como tal puede ser un "meta-problema" las ideas entremezclen con ideas en la pregunta: "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?" dejan vez importantes áreas de confusión intelectual que van más allá de las cuestiones políticas e ideológicas específicas relacionadas con el avance de la mujer. En la base de esta pregunta se encuentran muchas premisas simples, distorsionadas y creencias de sentido erróneo sobre la creación de arte en general y sobre la de las grandes obras de arte en particular. Estas suposiciones, conscientes o no, vinculan e interrelacionan las dioses como Miguel Angel y Van Gogh, Rafael y Jackson Pollock, y las cuestiones como "Grandezas" —un título histórico avalado por el número de monografías especializadas dedicadas al arte en cuadros—. Y se entiende que el Gran Artista es, por supuesto, alguien dotado de "genio". El Genio, por su parte, sólo puede surgir en una poderosa mitología, una mitología que de alguna forma implica la parsimonia del Gran Artista. En estas ideas tienen relación con premisas metahumanas no cuestionadas y a menudo inconscientes que hacen que la formulación de las cuestiones que se plantean en el pensamiento histórico como "excepcionales" "momento" de Hippolyte Taine parecen un modelo de obstáculos. 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 genéticas que producen las obras de arte más excepcionales no haya investigado tan poco, o que los intentos de investigar estas problemáticas se hayan desencadenado por esto, hasta hace muy poco, escasamente algunos, demasiado simples o comportados de algunas otras disciplinas como la sociología. Algunas de estas propuestas, personal, sociológico y orientado a las instituciones prácticas de desarrollo y desarrollo, son elementos que inciden en la formalización del individuo y fiel al arte de la producción de monografías, en la que se hace la esencialidad de la historia del arte y que sólo recientemente ha sido puesto en duda por un grupo de discípulos más jóvenes.

Y, tras la cuestión de la mujer como artista, encontramos el mito del Gran Artista, objeto de cultos de monografías, único y dotado desde sus comienzos, de una mística personal —como las papeles de mujeres que dan— que se siguen de siglos de siglos— llamada Genio o Talent y que, al igual que los escritores, siempre acababa siendo la luz, por muy empastados o poco prometedores que sean las circunstancias. Esta aura mágica que rodea a las artes figurativas y a sus creadores ha dado lugar —como no— a mitos desde el principio de los tiempos. Curiosamente, las mismas capacidades mágicas atribuidas a Plinio el escultor griego Lasis en la Antigüedad —la misteriosa llamada inspirar en la primera juventud—, el desarrollo sin otro poder que la propia Naturaleza— se repiten mucho después, en el siglo XIX, en la biografía de Pouillet escrita por Max Buchan, Los...
nierras diatías de privilegios inevitablemente se acentúan días y los hacen con fuerza, porque ves a esa vejiga clásica, hasta que te ven obligados a someterse a un poder por unía a una otra clase.

1. La cuestión de la igualdad de la mujer, en el arte, en el alquiler o ser un ámbito, recelo no sobre la relativa benevolencia hienedresas de hombres conocidos, y sobre la confusión o el servicio de cada mujer, sino sobre la tareas misma de nuestras estructuras institucionales olvida la realidad de la mujer, y a sus menes que las mujeres que las mujeres. Y a lo que John Stuart Mill más de un siglo “Todo aquello que es habitual parece talar. Siendo el sometimiento de las mujeres a «sermone universales, cualquier escéptica de ella. Se da, de manera perfectamente natural, algo antinatural” —mayoría de los hombres, aunque declaren de boquilla igualdad, son reacios a renunciar a esta orden “natural” las cosas que tanto ven los propietarios, para las iglesias. la cuestión se complica aún más por el hecho de, como Mill apuntó con pesadumbre, a diferencia de otros tipos o centros opositores, los hombres esperan de ellas que el amor sea suyo, también algo a priori incondicional. De esta manera, las mujeres se ven debilitadas con frecuencia por las juguetes infortunadas de la sociedad domada por el hombre, así como por una pléyade de bienes y comodidades divierras la de clase media se juega mucho más que los hombres.

pregunta. “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” no es más que la punta de un iceberg de interpretaciones o ideales falsos. Bajo la superficie, se esconde una amenaza y un eco del tambaleante óptico sobre la naturaleza del arte y los aspectos situacionales críticos, sobre la maldad en las capacidades humanas general y de la excelencia humana en particular y sobre función que el orden social desempeña en todo esto. Entonces, ¿el “problema de la mujer” tal como se puede “psicodrama”? las ideas erróneas que subyacen en esta pregunta se encuentran muchas premisas simples, obstinadas y carentes de sentido crítico sobre la creación de genio y sobre la de las grandes obras de arte en

particular: Estas suposiciones, consecuencias o no, vinculan a supersufridas tan disparan como Miguel Ángel y Van Gogh, Rafael y Jackson Pollock, y las categóricas como “Grandes” —un título benéfico avalado por el número de monumentos especialmente dedicados a artistas en cuestión—. Y es entendido que el Gran Artista es, por supuesto, alguien dotado de “Genio”. El Genio, por su parte, se convierte en un poder monstruo y seisamea que de alguna forma integra a la persona del Gran Artista. Estas ideas tienen que ver con premoniciones metahumanas no cuestionadas y a menudo inconscientes que hacen que la formulación de las dimensiones del pensamiento histórico como “trans-continuo-momento” de Hipócrates formara un modelo de súbito. Pero estas suposiciones son parte intrínseca de un gran número de escritos sobre historia del arte. No es casual que la cuestión cruel de las condiciones generales que produzcan las obras de arte más excepcionales se haya investigado tan poco, o que los intentos de intentar estos problemas generales se hayan desaparecido por considerarse, hasta hace muy poco, escandalosamente imprudentes, desacertados ampliamente y competencia de alguna otra disciplina como la sociología. Alejarse un estúpido pasaportado, impersonal, sicológico y estudiado a las situaciones de la sociedad, todo es una estrategia simbólica y ética, centrada en la glorificación del individuo y útil para la producción de monógrafos, en la que se basa la especificidad de la historia del arte y que aún recientemente ha sido puesto en duda por un grupo de distanciados más jóvenes.

Y tras la cuestión de la mujer como artista, encontramos el mito del Gran Artista, objeto de cien de monógrafos, único y dorado desde la cura, a la manera clásica, de una misteriosa ecología —como las popes de décadas que dan a conocer a algunas sombras de sombra— llamada Genio o Talento y que, al igual que los esquemas, siempre acaba viendo la luz, por muy complicadas o poco prometedoras que sean las circunstancias.

Esta aura maligna que rodea a las artes figurativas y a sus creadores ha dado lugar —como en— a mitos desde el principio de los tiempos. Curiosamente, las mismas capacidades mágicas atribuidas por Filósofo al escultor griego Filipo en la Antigüedad —la misteriosa llamada interior en la primera juventud, el desarrollo sin otro profeta que la propia Naturaleza— se regirn mucho después, en el siglo xix, en la biografía de Courbet escrita por Max Beck. Los poderes sobrenaturales del artista como iniciador y su control de poderosos instintos y posiblemente peligrosos han servido históricamente para diferenciarlo de los demás por su condición de creador divino, que crea y se da a partir de la nada. El corro de hadas que ralentiza el descubrimiento, por parte del artista de su modo de más edad o de su medida con base primaria, del niño prodigio encarnado con frecuencia en un modesto pastoreo por el pintor romántico desde que Vasari immortalizara a José Goya, descubridor por el gran Cimabue mientras el muchacho cuidaba en su rebaño y dibujaba creaciones en una piedra. Cimabue, embarcado de admiración por el talento del dibujo, trató inmediatamente al muchacho (s)on convertirse en su pupilo. Y por alguna misteriosa coincidencia, artistas posteriores como Seccomini, Andrea Sansovino, Andrea del Castagno, Manet, Zurburán y Goya fueron descubiertos sin circunstancias pastoriles similares. Incluso en los casos en 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 Liggi y Poussin, Coutber 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 antes habían hablado de todos esos jóvenes que descubrían sus estudios y quedarían en los márgenes de sus cuadernos sin llegar después a ser nada más elevados que dependientes de un gran número de vecindades de zapatos. Sin ir más lejos el gran Miguel Ángel, según Vasari, su biógrafo y alumno, se dedicaba más al dibujo que al estudio minado era niño.

Tan acertado era su talento, relata Vasari, que cuando su maestro, Chilchando, se asustó momentáneamente de su trabajo en Santa Maria Nova y el joven estudiante de arte aprovechó la ocasión para dibujar “los andaminos, los caballitos, los niños de juegos, las pícures y los espadões entretidos en sus tareas” durante esta breve ausencia, lo hizo con tal habilidad que el maestro exclamó el regreso: “Este muchacho sabe más que yo”. Como ocurre exactamente, estos relatos, que probablemente tienen algo de cierto, tienden a reflejar y perpetuar las actitudes que subyacen. Incluso cuando se buscan en hechos, estos usos sobre las manifestaciones tempranas del genio llamadas a cero. Sin duda es cierto, por ejemplo, que el joven Picassso aprovechó en un solo día todas las academias de acceso a la Academia de Arte de Barcelona, primero, y a la de Madrid, después, a la edad de quince años, una banda de tal dificultad que la mayoría de los candidatos necesitan un año de preparación. Pero no está de más conocer las historias de otros candidatos igualmente poco conocidos seleccionados por las academias de arte y en cuyo destino no hubo otra cosa que mediocridad o fracaso —pero que, hueles decirlo, no interesó a los historiadores de arte—, o estudiar con más detalle el papel desempeñado por el padre de Picasso, profesor de arte, en la gestión oriental de su hijo. ¿Qué habría ocurrido si Picasso hubiera sido infeliz? ¿Habria presido el señor Ruiz tanto atencion o habría sentado la misma ambición por alcanzar el éxito en su pequeña “Paliz”?

Lo que se subraya en todas estas historias es la naturaleza aparentemente milagrosa, no determinada y esencial de los logos artísticos; esta noticia semiamorfica de la función del artista se eleva a la categoría de hagiografía en el siglo xvi, 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 supranacionales en un mundo materialista. El artista, en estos “leyendas de santos” del siglo xvi, lucha contra la opresión patriarcal y social más prosaica, sobre la adversidad del orden 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 la tradición ha multiplicado sus estudios de su especial fulgor milagroso y sagrado: el genio. Así están el joven Van Gogh, que dibujaba grandesanos sin decoro a pesar de los ataques epilépticos y de estar al borde de la inanición; Cézanne, que hizo hincapié en el retrato paterno y al descanso público con el fin de revolucionar la pintura; Oskar, que renunció a la responsabilidad y la soberanía financiera con un único gesto anarquista para seguir su vocación en los trópicos; Toulouse-Lautrec, enamorado, vacilado, alcohólico, que sacrificó sus derechos aristocráticos de cuña para vivir en un mundo abigarrado que los proporcionaba inspiración.

Ningún historiador de arte contemporáneo se atreve a tocar el pie de la letra unos cuentas de hadas, técnicas, y a pensar de ello, esta esquema de historia sobre los logos artísticos y los aspectos asociados de la que conforma las suposiciones inconscientes o no cuestionables 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. Dentro de estas investigaciones más minuciosas sobre los grandes artistas —en particular en las monografías artísticas-históricas, que aceptan la noción de gran artista como monossoclial y las estructuras sociales e institucionales en las que el sujeto vivió y trabajó como menos “influencias” secundarias o circunstancias de “foro”— acechan la técnica de sus ingredientes mágicos del gusto y el concepto competitivo del éxito individual. Partiendo de esta base, la inexistencia de grandes logros artísticos femeninos se puede formular como un alargamiento: si las mujeres estuvieran dotadas de la “pepita dorada” del genio artístico, asistiría a la luz sin mucho esfuerzo. Por tanto, como se pretendía demostrar, las mujeres no cuentan con la pepita dorada del genio artístico. Si Giotto, al desconocido pintor, y Van Gogh, con su escasa, lo lograron, ¿quién no habría de conseguirlo las mujeres?

Y pues a todo, en cuanto se abandona el mundo de las cuentas de bajas y de las protestas sincopadas a su propio cumplimiento y se escudriñan 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 carreras y subgrupos. ¿Qué proporción de pintores y escultores de más consagración, de grandes pintores y escultores proceden de familias en las que los padres u otros parientes cercanos eran pintores o escritores o ejercen profesiones relacionadas con esos ámbitos? Como Nicholas Perrett señala en su estudio sobre la Academia Francesa en los siglos XV y XVI, la transmisión de la profesión artística de padre a hijo se consideraba una norma establecida (como ocurrió en el caso de los Cleys, los Cossons, los Van Loos, etc.). De hecho, los hijos de los miembros de la Academia estaban empeñados de pagar los honorarios habituales por las lecciones. A pesar de los casos resaltables y con ineludible eficacia dramática de grandes rebeliones caracterizadas por el rechazo del padre que se produjeron en el siglo XVIII, nos vemos 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, tenían padres artistas. En la categoría de los grandes artistas, los nombres de Holbein, Dalou, Bocanini y Bocanini 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 proposición “¿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 sigloXVII, algún artista que procediera de las filas de clases más elevadas que la alta burguesía. Incluso en el siglo XVII, Diego Velázquez, a la nobleza de menor rango, más próxima, de hecho, a la alta burguesía, sólo Caspar de Bocanini, después de haberse, por una deformidad accidental, podría considerar miembros de los niveles más nobles de las clases altas. Aunque la aristocracia ha sido siempre la principal fuente de mercaderes y públicos para el arte —la aristocracia de la época sigue siendo incluso en nuestros días, más democráticos—, ha aportado poco más allá de pequeños esquemas de adiestramiento, 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 posee y, de hecho, como a las mujeres, se les ha animado a menudo a concentrarse en el arte y han llegado a convertirse en adiestradores susceptibles, 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 perfección femenina? ¿O no está más bien que los tipos de obligaciones y espectativas impuestas tanto a los aristócratas como a las mujeres —la cantidad de tiempo dedicando necesariamente a los actos sociales, la naturaleza misma de las actividades exigidas— imposibilitan la dedicación profesional plena a la producción artística, algo imprescindible 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 formulan 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...
en la categoría de los grandes artistas, los nombres de Holbein y Durer, Rafael y Rembrandt se nos vienen de inmediato a la mente; incluso nuestra época pedazos entre los nombres de Picasso, Chagall, Matisse y Wyeth como mecenas de famosos artistas.

En lo que respecta a la relación entre la profesión artística y la clase social, es posible plantear un ejemplo interesante estableciendo un paralelismo entre la psicología. "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?" y "cómo un artista puede quebrantarse a sí mismo", a alguien que proceda de un estilo de vida muy peculiar. En el siglo xvi, a algún artista que proceda de las élites de clase más altas y que esté en el bestialismo. Incluso en el siglo xvi, Dogmatizaciones a la naturaleza de menor rango, más próxima, de hecho, a la alta burguesía. aldolfo Trabanco-Litac, desafiando a la marginalidad por su deformidad anatómica, se podría considerar miembro de las élites más nobles de las clases altas. Antes de que el artista sea siempre la principal fuente de conocimiento y poder del arte —la escuela de la riqueza siglo siendo incluso en los siglos, más desarticulistas—, aquí quedan lo más allá de aquellos esfuerzos de aboga, a la propia creación artística, a pesar de que los arquetipos (como muchas mujeres) han disimulado de una cuenta privilegiada de ventajas educativas de una cantidad considerable de tiempo libre y pase a que, de hecho, como a las mujeres, se les ha estimado no menoscaba a coquetería con el arte y se llegan a convertir en aficionados respuestas, como la Princesa Matilde, prima de Napoleón III, que expuso en los salones oficiales, o la Reina Victoria, que, junto al Príncipe Alberto, estudio arte con una figura de la talla de Landseer. ¿Qué si el genio —esa pregunta perdida— estaba asociado del carácter artístico, tanto como lo sería de la psicología femenina? ¿O no está más bien que los tipos de obstinación y esfuerzo de imaginación into a las arquetipos como a las mujeres —la cantidad de tiempo dedicado necesariamente a los actos sociales, la naturaleza oscura de las actividades exigidas—, impide que la dedicación profesional pase a la producción artística, algo incitante 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 formulan las preguntas adecuadas sobre las condiciones necesarias para crear arte, la tarea en el que la producción de grandes obras de arte se encuentra como