

Linda Nochlin

Mujeres, arte y poder y otros ensayos

*Incluye
¿Por qué no ha habido
grandes mujeres artistas?*



PAIDÓS

LINDA NOCHLIN

**MUJERES, ARTE
Y PODER
Y OTROS ENSAYOS**

Traducción de Mela Dávila-Freire

PAIDÓS Contextos

Título original: *Women, Art, and Power and Other Essays*, de Linda Nochlin
Publicado originalmente en inglés, en 1988, por Westview Press y, en 2018, por
Rotuledege, un sello de Taylor & Francis Group LLC. Esta edición ha sido publicada
por acuerdo con International Editors' Co.

1.ª edición, marzo de 2022

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal). Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

© Linda Nochlin, 1988

© de la traducción, Mela Dávila-Freire, 2022

© de todas las ediciones en castellano,

Editorial Planeta, S. A., 2022

Paidós es un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.

Avda. Diagonal, 662-664

08034 Barcelona, España

www.paidos.com

www.planetadelibros.com

ISBN: 978-84-493-3913-4

Fotocomposición: Realización Planeta

Depósito legal: B. 1.716-2022

Impresión y encuadernación en Huertas Industrias Gráficas, S. A.

Impreso en España – *Printed in Spain*



SUMARIO

Lista de ilustraciones	7
Presentación	11
1. Mujeres, arte y poder	17
2. <i>La nodriza</i> de Morisot: la noción del trabajo y el ocio en la pintura impresionista	53
3. Perdida y <i>Encontrada</i> : otra vez la mujer caída	73
4. Algunas pintoras realistas	103
5. Florine Stettheimer: el rococó subversivo	131
6. Erotismo e imagería femenina en el arte decimonónico	159
7. ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?	167
Notas	207
Índice de artistas	231

Mujeres, arte y poder

En este ensayo me dispongo a investigar las relaciones existentes entre las mujeres, el arte y el poder en un grupo de imágenes que datan desde finales del siglo XVIII hasta el siglo XX. En su mayoría, estas imágenes se han escogido porque representan a mujeres en situaciones que tienen que ver con el poder; casi siempre, con su ausencia. Es obvio que la historia o el contenido o la narración de estas imágenes —lo que los historiadores del arte denominan su *iconografía*— constituirán elementos de análisis importantes en este proyecto: la historia de los Horacios representados por Jacques-Louis David, la de la muerte de Sardanápalo tal como la pintó Eugène Delacroix o el cuento triste, ejemplar, de la caída doméstica y el castigo a los que dio cuerpo el pintor inglés Augustus Egg en la trilogía pictórica conocida como *Pasado y presente*.¹

Sin embargo, lo que de verdad me interesa son las maniobras de poder que tienen lugar en el plano de la ideología, maniobras que se manifiestan en un sentido mucho más difuso, más absoluto y, sin embargo, paradójicamente, más elusivo, en lo que podrían denominarse *discursos de la diferencia de género*. Me refiero, por supuesto, a la manera en que las representaciones de las mujeres en el arte se basan en —y sirven para propagar— premisas que la sociedad en general, los artistas en particular, y algunos artistas más

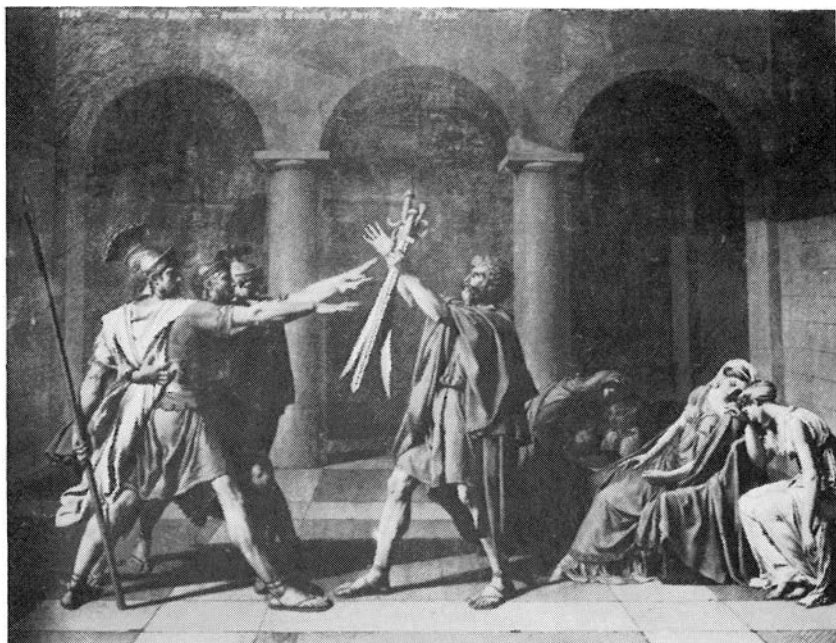
que otros, aceptan sin discusión, premisas que tienen que ver con el poder de los hombres sobre las mujeres, su superioridad sobre ellas, su diferencia respecto a ellas y el necesario control que ejercen sobre ellas. Se trata de premisas que se manifiestan tanto en las estructuras visuales como en las elecciones temáticas de los cuadros en cuestión. La ideología se manifiesta tanto a través de lo que no se dice —lo impensable, lo irrepresentable— como a través de lo que se articula en una obra de arte. Puesto que muchas de las premisas sobre las mujeres adoptaban la forma de un conjunto de perspectivas mundanas inspiradas por el sentido común, las cuales, por lo tanto, solían asumirse como evidentes, resultaban relativamente invisibles para la mayoría de los observadores contemporáneos, al igual que para los autores de los cuadros. Premisas sobre la debilidad y la pasividad de la mujer; sobre su disponibilidad sexual para las necesidades de los hombres; sobre la definición de su función, doméstica y vinculada a la crianza; sobre su existencia como tema para el arte, y no como creadora; sobre el evidente ridículo de sus intentos para insertarse activamente en la historia mediante el trabajo o la implicación en la lucha política —naciones todas ellas basadas, a su vez, en la certeza, aún más general y omnipresente, de la propia diferencia de género—, todas estas nociones, aunque no sin oposición, eran compartidas en mayor o menor grado por la mayoría de las personas de nuestra época, y así constituyen un subtexto constante que subyace en casi todas las imágenes que implican la presencia de mujeres. Sin embargo, en vista de mis intenciones, tal vez el término *subtexto* sea confuso. No es una lectura *profunda* lo que estoy intentando llevar a cabo; este no va a ser un intento de *atravesar* las imágenes para llegar a algún reino de verdades más profundas que aceche bajo la superficie de los diversos textos pictóricos. Mi tentativa de investigar la tríada mujeres-arte-poder debería entenderse más bien como el esfuerzo de desenmarañar diversos discursos sobre el poder relacionados con la diferencia de género que coexisten simul-

táneamente —tanto en la superficie como en el fondo— con el discurso principal de la iconografía o la narración.

No hay que olvidar que una de las funciones más importantes de la ideología consiste en ocultar las evidentes relaciones de poder que prevalecen en la sociedad en un momento concreto de la historia, haciendo que parezcan parte del orden eterno, natural, de las cosas. Hay que recordar, asimismo, que el poder simbólico es invisible, y solo puede ejercerse con la complicidad de quienes no se dan cuenta de que se someten a él o de que lo ejercen. Las mujeres artistas no suelen ser más inmunes a las lisonjas de los discursos ideológicos que sus coetáneos masculinos, y tampoco debería pensarse que los hombres dominantes imponen a las mujeres sus ideas de manera conspirativa o tan siquiera consciente. Michel Foucault ha señalado que el poder es tolerable «solamente a condición de que enmascare una parte considerable de sí mismo».² El discurso patriarcal del poder sobre las mujeres se enmascara bajo el velo de lo natural: en realidad, de lo lógico.

La fuerza y la debilidad se consideran consecuencias naturales de la diferencia de género. Sin embargo, en una obra como *El juramento de los Horacios* (il. 1) de Jacques-Louis David sería más preciso afirmar que es la representación de las diferencias de género —lo masculino frente a lo femenino— lo que establece de inmediato la oposición entre fuerza y debilidad, que constituye el tema de esta pintura.

En los *Horacios*, se diría que la idea de la pasividad de la mujer —y de su propensión a ceder a las emociones personales— parece haber sido para el artista un elemento disponible de una *langue* visual de la que depende la gran inteligibilidad de esta *parole* pictórica concreta. Debe advertirse que el incidente narrativo específico que se representa en esta obra —el momento en el que los tres hermanos, los Horacios, juran patrióticamente lealtad a Roma sobre unas espadas que su padre sostiene ante ellos, en presencia de las mujeres y los niños de la familia— no se encuentra en los textos clásicos o



1. Jacques-Louis David, *El juramento de los Horacios*.

posclásicos, sino que es, en esencia, una invención de David, que llegó a él tras haber investigado mucho sobre los temas potenciales de esta historia.³ Se trata de una invención que debe su claridad revolucionaria precisamente a la nítida oposición entre fuerza masculina y debilidad femenina que ofrece el discurso ideológico de la época. La llamativa eficacia de la comunicación visual, en este caso, depende, del modo más gráfico posible, de una premisa universal: no hay que pensar sobre ello. En este cuadro la división binaria entre la energía, la tensión y la concentración masculinas y, en contraste, la resignación, la flacidez y la relajación femeninas es tan clara como cualquier diagrama levistraussiano de una aldea nativa; se materializa en todos los detalles de la estructura y el tratamiento pictórico, está inscrita en los cuerpos de los protagonistas, en sus poses y en su anatomía, y es evidente incluso en la forma en que las figuras masculinas ocupan la parte del león del entorno arquitectó-

nico, expandiéndose para llenarlo, en tanto que las mujeres, desplomadas sobre sí mismas, deben arreglárselas tan solo con una esquina. La división binaria entre lo masculino y lo femenino funciona tan bien para transmitir el mensaje de David sobre la superioridad del deber para con el Estado sobre las emociones personales que tendemos a considerar que una versión posterior de *El juramento de los Horacios* como, por ejemplo, la de Armand Caraffe,⁴ es débil y confusa, al menos en cierta medida, porque no consigue apoyarse en la nítida oposición *natural* que constituye la base de la claridad de David.

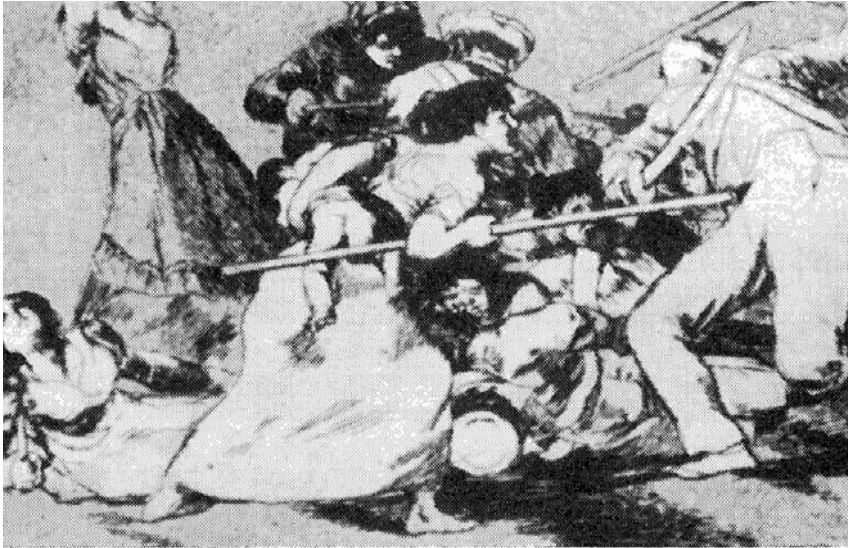
A mediados del siglo XIX, en la Inglaterra victoriana, parece que la pasividad de la mujer y su incapacidad característica para defenderse de la violencia física fueron artículos de fe tan aceptados que, en el caso de las damas británicas, las poses que habían significado debilidad —lo más opuesto al heroísmo de los *Horacios* de David— ahora podían leerse, estirando un poco el cuello y levantando el mentón, como la encarnación del heroísmo. De hecho, sir Joseph Noel Paton dedicó una obra de este tipo, titulada *In Memoriam* (il. 2) (cuyo original ha desaparecido) y mostrada en la exposición de la Royal Academy de 1858, a «conmemorar el heroísmo cristiano de las damas británicas en la India durante el motín de 1857». Debe añadirse entre paréntesis que las figuras que con tanta energía irrumpen en la escena desde el fondo no eran, en un principio, los salvadores escoceses que vemos en los grabados realizados a partir de la pintura, sino cipayos sedientos de sangre, los rebeldes indios, que luego se modificaron porque el artista consideraba que provocaban «una impresión demasiado dolorosa».⁵ Se diría que el heroísmo de las damas británicas habría consistido en arrodillarse y permitir que las violasen y asesinasen con atrocidad —a sí mismas y a sus criaturas—, vestidas con prendas a la moda de lo más inapropiadas, pero muy favorecedoras, sin levantar un dedo para defenderse. Sin embargo, para los admirados espectadores de su tiempo, en lugar de una autodefensa vigorosa, eran precisamente la serenidad y



2. Sir Joseph Noel Paton, *In Memoriam*. Grabado tras la pérdida de la pintura original.

la Biblia lo que constituía el heroísmo de una dama. En palabras del autor de una reseña en el *Art Journal* de la época: «El espectador se siente fascinado por la expresión de sosiego sublime de la cabeza principal: la suya es más que una virtud romana; sus labios se abren para recitar una plegaria; sostiene en su mano la Biblia, y esa es su fuerza».⁶

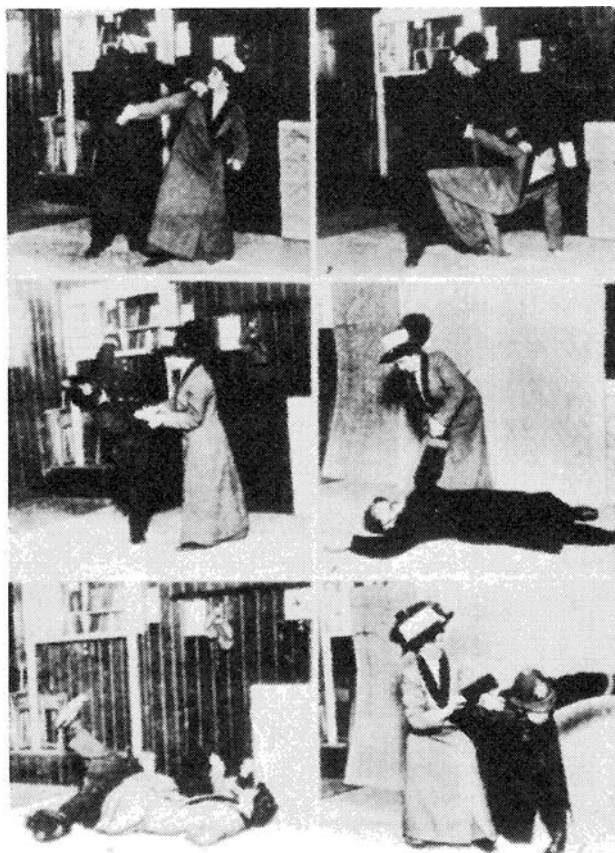
Ahora bien, se articulan al menos dos discursos en esta imagen. Uno es la historia evidente de las heroicas damas británicas y sus descendientes durante el motín cipayo, fortaleciéndose con la oración cuando están a punto de ser asaltadas por unos nativos salvajes y, presumiblemente, lujuriosos. El otro discurso, menos obvio, es el patriarcal y determinado por la clase social, que estipula el comportamiento apropiado de una dama, y que implica que ninguna dama se privará a sí misma de su condición de género empleando la violencia física, por pequeña que sea, ni siquiera en defensa de sus re-



3. Francisco de Goya y Lucientes, *Y son fieras*.

toños. Por supuesto, semejante noción del comportamiento apropiado de una dama, o *femenino*, guardaba cierta —aunque no necesariamente mucha— relación con la forma de actuar real de las mujeres en circunstancias similares, incluyendo a las damas británicas durante el motín cipayo.⁷ Es evidente que las mujeres que retrata Goya en el aguafuerte *Y son fieras*, de la serie *Los desastres de la guerra* (il. 3), no son damas y muestran un comportamiento muy diferente al de las mujeres de *In Memoriam*, si bien el hecho mismo de que algunas campesinas recurran a la violencia funciona como señal de lo extremo de la situación. Las madres españolas que luchan con tal desesperación por defender a sus criaturas, se entiende, son algo distinto a las mujeres: «son fieras».

Como desvela la fotografía de la ilustración n.º 4,⁸ a principios del siglo XX, las sufragistas intentaron crear una imagen convincente de las mujeres que combinase el decoro propio de las damas con un poder físico evidente. Los resultados —una joven correctamente vestida derribando a un sorprendido policía con una llave de *jiu-jit-*



4. *Mujer que derriba a un policía con una llave de jiu-jitsu.*

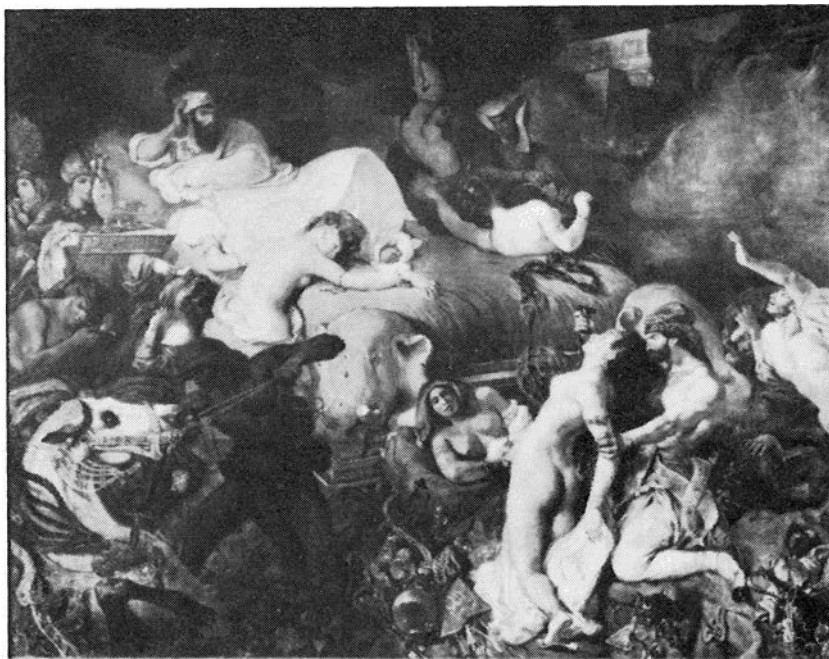
su— oscilan entre lo estimulante y lo absurdo. La relación entre el discurso del poder y el código de comportamiento propio de las damas solo puede ser inestable: no pueden mezclarse.

El éxito de un discurso a la hora de confirmar una posición ideológica no radica en si está basado en la evidencia, sino más bien en su forma de ejercer un control eficaz mediante la *obviación* de sus premisas. Tomando prestadas las palabras de Talcott Parsons, más que ser el rasgo *característico*, la fuerza es, más bien, un caso especial y restrictivo del despliegue del poder;⁹ la coacción representa la regresión del poder a un dominio inferior de generalización; una

demostración de fuerza es el signo emblemático del fracaso de la validez *simbólica* del poder.¹⁰ Sin embargo, las premisas victorianas sobre el comportamiento propio de damas se fundamentan en las amenazas que, aunque raramente mencionadas, les esperan a quienes las cuestionen: la mujer que llega al punto de recurrir a la fuerza física o la acción independiente no puede seguir siendo considerada una dama. De ello se deduce que como, por naturaleza, las mujeres son tan indefensas y los hombres tan agresivos, las verdaderas damas no deben depender de sí mismas, sino de defensores masculinos —como en *In Memoriam*: de las tropas escocesas— para protegerlas de sus atacantes (también masculinos), los amotinados cipayos (sobrepintados).

Huelga decir que tanto los hombres como las mujeres de la época consideraban evidentes estas perspectivas: la ideología triunfa precisamente cuando tanto quienes ejercen el poder como quienes se someten a él comparten el mismo punto de vista. Pero las premisas que subyacen al texto visual, en este caso, tienen un corolario que habría sido más accesible para los hombres que para las mujeres: lo que podría denominarse su *potencial de fantasía* —un discurso de deseo—, la construcción imaginaria de una secuela para *In Memoriam*: algo así como *La violación y el asesinato de las mujeres británicas durante el motín indio*, un tema frecuente en la prensa popular de la época. Es este aspecto del cuadro, la insinuación de «cosas inenarrables que están a punto de suceder» a la que la reseña contemporánea se refería con «esas atrocidades diabólicas [que] no se pueden soportar sin un escalofrío»,¹¹ el que seguramente explica en parte la popularidad que esta pintura alcanzó entre el público.

Este tipo de secuela, por supuesto, existe, aunque es anterior a *In Memoriam* y fue pintada en Francia, y no en Inglaterra: *La muerte de Sardanápalo*, de Delacroix (il. 5). «En los sueños comienzan las responsabilidades», afirmó un poeta.¹² Tal vez. Desde luego, se pisa terreno más firme si se asevera que es en el poder donde comienzan los sueños: sueños de un poder aún mayor, en este caso, la fantasía



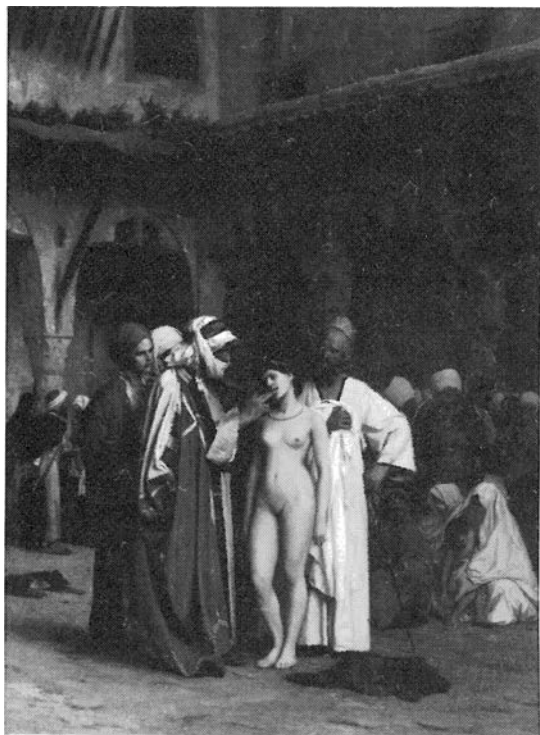
5. Eugène Delacroix, *La muerte de Sardanápalo*.

del poder masculino ilimitado para disfrutar, destruyéndolos, los cuerpos de las mujeres. La pintura de Delacroix, por supuesto, no puede reducirse a una mera proyección pictórica de las fantasías sádicas del artista disfrazadas de exotismo. Sin embargo, no hay que olvidar que bajo la vívida turbulencia del texto que narra la historia de Delacroix —la historia del anciano gobernante asirio Sardanápalo, el cual, cuando supo que su derrota era incipiente, hizo que todas sus preciosas posesiones, incluyendo a sus mujeres, fuesen destruidas, y ardió con ellas en las llamas de su palacio— subyace la premisa más mundana, compartida por los hombres de la misma clase social que Delacroix, según la cual «tenían el derecho» natural de desear, poseer y controlar los cuerpos de las mujeres. Si los hombres eran artistas, se asumía que tenían un acceso más o menos ilimitado a los cuerpos de las mujeres que trabajaban para ellos como modelos. En otras palabras, la fantasía privada de Dela-

croix no existe en el vacío, sino en un contexto social específico, que garantiza el permiso y a la vez establece los límites de determinados comportamientos. Es casi imposible imaginar una *Muerte de Cleopatra*, por ejemplo, en la que los esclavos desnudos sean asesinados por las siervas de la emperatriz, y que hubiese sido pintada por una mujer de esta época. En el sistema de poder sexual del patriarcado, la transgresión no es únicamente aquello que viola los códigos asumidos de pensamiento y comportamiento: es, incluso con mayor urgencia, lo que determina sus fronteras más lejanas. La transgresión sexual puede entenderse más bien como un *umbral* de comportamiento permisible —real o imaginario—, y no como su opuesto. El verdadero lugar de la oposición viene marcado por la diferencia de género.

Delacroix intentó desactivar y distanciar de diversas formas su evidente representación de la completa dominación del hombre sobre la mujer, al mismo tiempo que enfatizaba los aspectos sexuales más provocadores de su tema. Abordó la carnicería situando en el corazón sangriento de la imagen a un ego sustituto —Sardanápalo, reclinado en la cama—, aunque se trata de un ego que se mantiene por encima del sensual tumulto que lo rodea, un artista-destructor que, al final, será consumido por las llamas de su propia creación-destrucción.

A pesar de la brillante hazaña de semisublimación artística que despliega en esta obra, parece que tanto el público como la crítica se quedaron conmocionados cuando el cuadro se presentó por primera vez en el Salón de 1828.¹³ La indiferencia del héroe de la obra no engañó a nadie, en realidad. Aunque por lo general las críticas se dirigieron más hacia los fallos formales del cuadro, es obvio que, al retratar una escena como esta con un deleite sensual tan obvio, con tanta *panache* [brío] erótica y con tal franqueza, Delacroix se había acercado demasiado a una manifestación muy evidente de la fantasía más explosiva —y, por lo tanto, más celosamente reprimida— del discurso del deseo patriarcal: la identificación sádica del asesi-



6. Jean-Léon Gérôme, *Mercado de esclavos*.

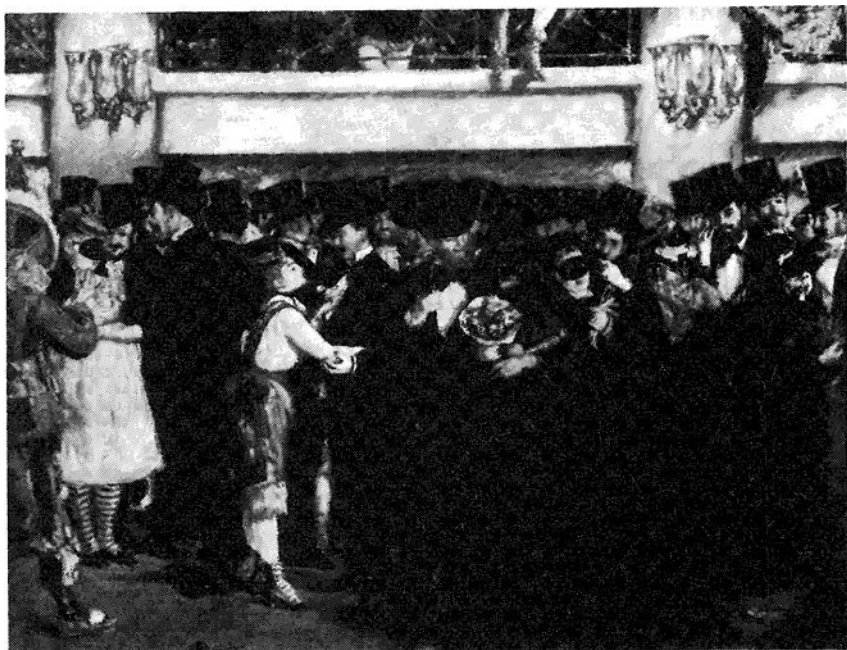
nato y la posesión sexual como afirmación de *jouissance* [goce] absoluta.

La fantasía de la absoluta posesión de los cuerpos desnudos de las mujeres, una fantasía que para los artistas del siglo XIX era, al menos en parte, una realidad en términos de práctica específica — la constante disponibilidad de las modelos de estudio para sus necesidades profesionales y también sexuales—, se encuentra en el centro de otras representaciones pictóricas, menos inspiradas, de temas de Oriente Próximo o de la Antigüedad clásica, como *Mercado de esclavos* de Jean-Léon Gérôme (il. 6). Por supuesto, en este caso la representación iconográfica de las relaciones de poder coincide con las premisas sobre la autoridad masculina, aunque no sea idéntica a ellas. A pesar de ser representaciones presumiblemente

realistas de las tradiciones de los pintorescos orientales,¹⁴ los cuadros de Gérôme también declaran, de manera convenientemente velada, que las mujeres, en realidad, están a la venta para los hombres y su satisfacción sexual, tanto en París como en Oriente Próximo. En este caso, la práctica sexual se idealiza con más eficacia que en el cuadro de Delacroix; obras de este tipo aparecían con frecuencia en los salones de la época, y eran muy admiradas. ¿Por qué era así? En primer lugar, eran más aceptables en el plano de la estructura formal, porque Gérôme había sustituido con un naturalismo pseudocientífico frío y remoto —pinceladas pequeñas, discretas, efectos espaciales *racionales* y convincentes (un empirismo en apariencia desapasionado)— la tempestuosa implicación personal de Delacroix, el brío apasionado de sus superficies pictóricas. El estilo de Gérôme justifica su tema (aunque no para nosotros, que somos lectores más sagaces, desde luego sí para la mayoría de los espectadores de su tiempo), y lo hace garantizando por medio de una *objetividad* sobria la otredad irrefutable de los personajes de su narración. En efecto, el pintor parece decir: «No piensen que yo o cualquier otro francés de bien se implicaría jamás en asuntos de esta índole. Me limito a tomar nota con precisión del hecho de que ciertas razas menos ilustradas se entregan al comercio de mujeres desnudas; pero ¿no es excitante...?». Gérôme, como muchos otros artistas de su tiempo, se las arregla para dar cuerpo a un mensaje doble en esta obra: un mensaje relativo al poder del hombre sobre la mujer y a la superioridad del hombre blanco sobre las razas más oscuras, y por lo tanto a su justificable control sobre dichas razas, que son precisamente las que se deleitan en esta clase de mercadeo lascivo. También podría decirse que las estrategias de Gérôme llevan implícito algo más complejo en lo relativo al *homme moyen sensuel* [hombre medio sensual]: en el espacio de la pintura, objetivamente seductor y al mismo tiempo racialmente alejado, se le invita a identificarse con sus equivalentes orientales en lo relativo a su sexualidad, pero a distanciarse de ellos en cuestiones morales.

Para el propósito de mi argumentación, *Baile de máscaras en la ópera* (1873), de Édouard Manet (il. 7), puede leerse como una respuesta combativa al contenido manifiesto y latente de los mercados de esclavos de Gérôme, y a la vez como una subversión de dicho contenido.¹⁵ Al igual que el cuadro de Gérôme, la pintura de Manet, en palabras de Julius Meier-Graefe, representa un «mercado de carne».¹⁶ A diferencia de Gérôme, sin embargo, Manet no representó el comercio de mujeres atractivas en un lugar de Oriente Próximo y por tanto adecuadamente lejano, sino detrás de las galerías de la Ópera, en la *rue Le Peletier*; y los compradores de carne femenina no eran unos patanes orientales, sino más bien urbanitas parisinos, amigos de Manet y, en algunos casos, colegas artistas a los que les había pedido que posasen para él. A diferencia del cuadro de Gérôme, que había sido aceptado en el Salón de 1867, la obra de Manet fue rechazada en el de 1874. Me gustaría sugerir que la razón del rechazo a la obra de Manet no fue tan solo la atrevida inmediatez de su representación de la disponibilidad de la sexualidad femenina y el consumo masculino de dicha sexualidad, ni tampoco, como sugirió Stéphane Mallarmé —amigo suyo y su defensor en la época—, su mera osadía formal —su representación de un corte transversal del espectáculo, atrevida y al mismo tiempo espontánea—,¹⁷ sino más bien la forma de interactuar de estos dos impulsos subversivos.

Precisamente las estrategias antinarrativas de Manet en la construcción de su cuadro, su rechazo a la transparencia, desestabiliza las premisas ideológicas de su tiempo. Al rechazar los modelos tradicionales de narración pictórica, al interrumpir el flujo de la narración con piernas y torsos cortados en la parte superior de la pintura y una figura masculina que aparece cortada a la izquierda, el cuadro de Manet desvela la premisa sobre la que se sustentan dichas narrativas. Las partes separadas de los cuerpos femeninos constituyen una referencia retórica ingeniosa, sustituyendo la parte por el todo, a la disponibilidad sexual de las mujeres de clase baja y marginales para el



7. Édouard Manet, *Baile de máscaras en la ópera*.

placer de los hombres de clase alta. Mediante una brillante estrategia realista, Manet nos vuelve conscientes al mismo tiempo del artificio del arte —a diferencia de Gérôme, cuyo naturalismo ilusionista parecía negarlo con un aire pseudocientífico— y de la naturaleza de las relaciones de poder que controlan los aconteceres mundanos que se desarrollan en la escena, sugerida por las piernas aparentemente amputadas. Poco tiempo después, en su cuadro *Un bar en el Folies-Bergère*, de 1881, el recurso de las piernas cortadas vuelve a aparecer en la representación de una mujer de clase trabajadora —la camarera— para recordarnos la naturaleza de las discretas negociaciones que están llevando la figura en primer plano y el hombre envuelto en sombras que se refleja en el espejo, y a la vez para llamar la atención sobre la arbitrariedad de los límites del encuadre. La imagen de la pierna cortada ofrece una sinécdoque intransferible y de fácil comprensión de las relaciones de poder sexual. Cuando la imagen es fe-



8. André Kertész, *Las piernas de la bailarina*.

menina, como en la célebre fotografía de las piernas de una bailarina que André Kertész tomó en 1939 (il. 8), inevitablemente se refiere al atractivo sexual implícito de la modelo invisible, que se presenta como objeto pasivo de la mirada masculina. Ello nunca está implícito en piernas masculinas fragmentadas de forma semejante, tanto si son las de Cristo ascendente en un manuscrito medieval como si se trata de un héroe vengador en un cómic moderno.¹⁸ Si las piernas cortadas son masculinas, funcionan sistemáticamente como significantes de energía y poder.

En el contexto implícito de pasividad, disponibilidad sexual e indefensión, ¿cómo podría una artista respetable crear una imagen convincente de su situación profesional en la Inglaterra de mediados del siglo XIX? No iba a ser muy fácil ni muy convincente. Desde luego, a los espectadores les habrá costado darse cuenta de que la obra de Emily Mary Osborn *Sin nombre y sin amigos* (il. 9) representa, en



9. Emily Mary Osborn, *Sin nombre y sin amigos*.

realidad, a una mujer artista. En la edición de 1970 de *The History and Philosophy of Art Education*, el tema de esta pintura se definía como «Una dama reducida a depender del arte de su hermano». ¹⁹ Sin embargo, las evidencias documentales, al igual que una lectura cuidadosa del texto pictórico, indican que Osborn quería que el cuadro fuese la representación de una mujer artista joven y huérfana en el acto de ofrecerle su obra, con ansiedad considerable, a un escéptico marchante. ²⁰ Hasta cierto punto, este cuadro es, por lo tanto, un autorretrato de la mujer artista que lo pintó, ataviado con el lenguaje de la pintura de género británica. Incluso la más breve inspección de los códigos que se aceptaban en la época para la representación de los artistas, por un lado, y de las mujeres jóvenes, por otro, desvela de inmediato por qué quien observase la pintura podría malinterpretarla, y por qué Osborn puede haber escogido esta iconografía, hasta cierto punto ambigua, para su representación de una mujer artista.

Es cierto que podría asumirse que Osborn, como astuta y popular proveedora de pinturas de género aceptables para el público victoriano que era, compartía las premisas *naturales* del público de la Royal Academy, según las cuales el escenario ideal para una mujer respetable era el hogar y la familia. Sin lugar a dudas, Osborn compartía, asimismo, las premisas que dominaban el primer lienzo (il. 10) de la trilogía de Augustus Leopold Egg sobre la caída y la expulsión del hogar de una respetable mujer casada. Una vida independiente, una vida fuera del hogar, estaba demasiado a menudo vinculada a una potencial disponibilidad sexual y, por lo tanto, sobre todo para las damas, se entendía en los códigos narrativos de la época como el castigo por un desliz sexual. Desde luego, los dos mirones recostados en sus asientos que aparecen a la izquierda del cuadro de Osborn, levantando su mirada desde una lámina que representa a una bailarina ligera de ropa para escrutar a la joven artista, es más que una pista de que el mero hecho de salir al mundo en lugar de permanecer en la seguridad del hogar levanta sospechas sobre una mujer joven y desprotegida. Va quedando más claro por qué Osborn ha optado por definir la situación de la artista como si estuviera en un apuro, más que en una situación de poder. Osborn parece insinuar que únicamente la necesidad extrema podría forzar a una joven a salir al peligroso ruedo público de la profesionalización. La narrativa de la mujer artista, en esta obra, está cuidadosamente apuntalada en un discurso pictórico de vulnerabilidad: de impotencia, en suma. Al exponerse a la mirada masculina en el cuadro, la mujer artista de Osborn está más cerca de la situación esperable de una modelo femenina que de la del artista masculino.

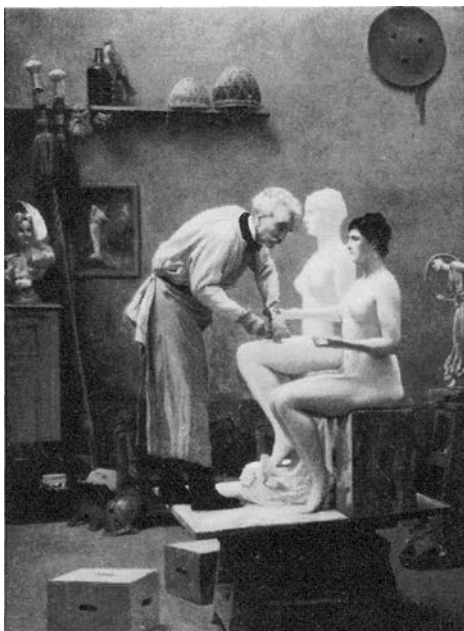
No cabe imaginar en absoluto a una mujer artista del siglo XIX, tal como hacían sus compañeros masculinos con bastante libertad y naturalidad, desempeñando su papel en un contexto de libre acceso a cuerpos desnudos del sexo opuesto. Por el contrario, en su autorretrato *La modelo del artista* (il. 11), Gérôme sencillamente se ha pintado a sí mismo en una de las estructuras narrativas para la



10. Augustus Leopold Egg, n.º 1 de la trilogía *Pasado y presente*.

autorrepresentación del artista más convencionalmente aceptables y autoexplicativas. La creación del arte, la creación misma de la belleza, se equiparaba con la representación del desnudo femenino. En esta obra, la idea misma del poder originario del artista, su estatus como creador de objetos únicos y valiosos, se fundamenta en un discurso que considera que la diferencia de género es una forma de poder.

En *La modelo del artista*, la premisa se presenta de forma explícita, aunque con cierto grado de tacto y revestimiento naturalista. El artista no se representa a sí mismo tocando con manos enguantadas el muslo de la *mujer viva*, sino solo su representación de yeso; y él mismo es (tal como conviene a los propósitos del cuadro) canoso y venerable, en lugar de joven y libidinoso. Tal vez nos recuerde más a un doctor que a un artista, y baja su mirada con modestia hacia su obra en lugar de levantarla para enfrentarse a la mujer des-



11. Jean-Léon Gérôme, *La modelo del artista*.

nuda. La iconografía más evidente en esta obra es el tema perfectamente aceptable del artista en su estudio, laboriosa y concentradamente ocupado en su actividad creadora, rodeado por testimonios de sus logros anteriores. Las premisas implícitas sobre el poder masculino se justifican con inocencia mediante los nobles propósitos que guían dicho poder: aunque la mujer desnuda, desde luego, puede estar al servicio de los fines del artista, este, por su parte, es el humilde servidor de una causa más elevada: la Belleza misma. Este conjunto de creencias donde se combinan poder masculino, modelos desnudas y creación artística se racionaliza con la mayor perfección en la popularísima representación decimonónica del mito de Pigmalión: belleza de piedra que se hace carne gracias al cálido brillo de la mirada masculina.

En la producción de imágenes femeninas, cuando se aúnan las cuestiones de clase y de género es donde más evidente resulta el efecto de la ideología. En el caso de la campesina, la asociación de

la mujer rural a un reino natural atemporal, protector, estéticamente distante, servía para desactivar su potencialidad como amenaza política —sobre todo en Francia, donde el recuerdo de mujeres armadas con horquillas todavía rondaba como una pesadilla—. La asimilación de la campesina al reino de la naturaleza contribuía a racionalizar la pobreza rural y el trabajo agotador e inagotable de la granjera, al mismo tiempo que justificaba su subyugación a la tradición de tiranía masculina que existía en el seno de la propia cultura campesina.

Obras como *Dos madres* (véase la ilustración 2 del capítulo 2), de Giovanni Segantini, con su evidente relación entre las funciones de crianza de la vaca y la mujer, dejan claros los presupuestos de una ideología que defiende la maternidad como el trabajo para el que la mujer está *naturalmente* dispuesta, y demuestran, al mismo tiempo, que la *campesina*, en su condición de mujer elemental e ignorante —y por ello eminentemente *natural*—, es el significante ideal de la noción de maternidad caritativa, que está repleta de ecos históricos de la Virgen cristiana y su hijo.

La campesina también servía como vehículo natural para inspiradores conceptos de fe religiosa. En obras como *Exvoto*, de Alphonse Legros, o *Tres mujeres en la iglesia*, de Wilhelm Leibl, se muestra la piedad como si lo natural fuese que coincidiese con un fatalismo edificante, semejante al instinto conservador de la campesina para perpetuar de generación en generación, sin cuestionarlas, las prácticas religiosas tradicionales.

Sin embargo, aunque parezca contradictorio —la ideología, por descontado, trabaja para absorber y racionalizar la contradicción—, al mismo tiempo que la campesina se representa volcada en la crianza y muy religiosa por naturaleza, su misma naturalidad, su cercanía al instinto y la animalidad, podrían convertir su imagen en la verdadera encarnación de una sexualidad sin trabas ni artificios. En ocasiones, esta fuerza sexual puede disimularse mediante la idealización, tal como sucede en la obra de Jules Breton, que se especializó en pintar



12. Jules Breton, *El canto de la alondra*.

con glamur y clasicismo los atractivos eróticos de la joven campesina para el Salón anual y también para el deleite de los nuevos ricos que coleccionaban arte en el Medio Oeste americano (il. 12); a veces, estos atractivos se presentaban con mayor crudeza y evidencia, pero el papel *natural* de la campesina como significante de una sexualidad terrenal constituye un elemento tan importante en la construcción decimonónica del género como sus funciones en la crianza o en la fe religiosa.

La representación pictórica que asimila a la campesina al reino de la naturaleza alcanza su mayor efectividad en el célebre cuadro *Las espigadoras*, que Jean-François Millet pintó en 1857 (il. 13).²¹ En esta obra, las implicaciones realmente problemáticas que rodean el tema del espiguelo —tradicionalmente, la forma de ganarse el pan de las personas más pobres y débiles de la sociedad rural, y un ámbito en el que de hecho las mujeres habían tenido un papel activo al participar en los recurrentes disturbios relacionados con los dere-



13. Jean-François Millet, *Las espigadoras*.

chos del *glanage* [espigueo]—²² se han transformado en una versión realista de lo pastoral. Aunque los críticos conservadores más exagerados de la época tal vez viesan el espectro de la revolución rondando tras las tres figuras inclinadas, una lectura más sosegada del texto pictórico desvela que Millet, en cambio, era reticente a enfatizar la potencialidad de una expresión del verdadero conflicto social implícito en el contraste entre la riqueza de la cosecha del rico propietario que aparece al fondo y la pobreza de las espigadoras que están en primer plano.²³ Ennoblecendo las poses y asimilando las figuras a prototipos bíblicos y clásicos, Millet, en cambio, optó por separarlas del contexto de la historia contemporánea, cargado de connotaciones políticas, y situarlas en el contexto suprahistórico del arte culto. Al mismo tiempo, por medio de las estrategias de su composición, el pintor deja claro que esta tarea, muy poco productiva, debe leerse como si hubiese sido establecida por la naturaleza misma, y no como consecuencia de las condiciones específicas de



14. Käthe Kollwitz, *Losbruch* (Estallido).

injusticia social. Desde luego, el hecho mismo de que las personas en cuestión sean *glaneuses* [espigadoras] en lugar de *glaneurs* [espigadores] vuelve su situación más aceptable: al ser mujeres, se deslizan con mayor facilidad hacia una posición de identificación con el orden natural. Millet enfatiza esta conexión entre mujer y naturaleza en un aspecto específico de su composición: los cuerpos inclinados de las mujeres están literalmente rodeados y limitados por la tierra misma.²⁴ Es como si la tierra, y no el feudalismo o el capitalismo, fuese aquello que las aprisionara.

La afirmación visual de seguridad y poder femenino que caracteriza *Losbruch* (Estallido), de Käthe Kollwitz (il. 14), contrasta llamativamente con *Las espigadoras* de Millet. La imagen, un aguafuerte de 1903 que forma parte de la serie de Kollwitz «La guerra de los campesinos», puede considerarse una especie de *anti-glaneuses*, una contrapastoral en la que el empuje dinámico y vertical de su

angulosa protagonista femenina, que galvaniza a la multitud que está tras ella, subvierte el mensaje de aceptación pasiva del orden *natural* creado por la composición de Millet. Podría decirse que aquello que Millet se había esforzado en evitar recurriendo a la representación de la campesina lo afirma Kollwitz de manera explícita a través de dicha campesina: ira, energía, acción.

En su búsqueda de fuentes de inspiración pictóricas e históricas para la figura principal de Ana la Negra, cabecilla del levantamiento campesino del siglo XVI, Kollwitz recurrió al clásico relato de Wilhelm Zimmermann *Historia general de la gran guerra campesina*, que describía a esta poderosa mujer e incluía una imagen popular suya realizada en xilografía.²⁵ No cabe duda de que Kollwitz tenía en mente la clásica imagen revolucionaria de Delacroix *La libertad guiando al pueblo* cuando pintó su obra. Pero la diferencia, por supuesto, es que la poderosa imagen de la libertad que pintó Delacroix, como casi todas las encarnaciones femeninas de la virtud humana —la justicia, la verdad, la templanza, la victoria—, es una alegoría y no una mujer concreta de la historia, un ejemplo de lo que Simone de Beauvoir ha llamado *la mujer como lo Otro*. La figura de Ana la Negra, en cambio, tiene especificidad histórica y está concebida para servir como un locus de identificación concreto para el público. Al presentar la figura de una poderosa mujer-del-pueblo de espaldas en el primer plano de la escena, la artista aspira a persuadir al espectador para que se identifique con lo que sucede, tal como hace ella misma.²⁶ Kollwitz, que simpatizaba tanto con el feminismo como con el socialismo y se había quedado muy impresionada con el documento pionero del feminismo *La mujer y el socialismo*, de August Bebel, se sentía particularmente identificada con Ana la Negra. A su biógrafo le contó que «en esta mujer se había retratado a sí misma. Quería que la señal de ataque viniese de ella».²⁷ Tal vez *Estallido* sea la primera ocasión en la que una mujer artista ha intentado desafiar las premisas de la ideología de género, atravesando la estructura de dominación simbólica con una conciencia lúcida y fundamentada en lo político.