

## Re historiar / Re pintar: a propósito de un retrato de Linda Nochlin

POR MARÍA ELENA MUÑOZ\*

**Resumen.** El texto que sigue se propone, más allá de resaltar el efecto provocador del canónico artículo “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”, aludir a la amplitud del trabajo investigativo de Linda Nochlin, así como a la relevancia que sus preguntas aportan para el desarrollo de la disciplina historiográfica enmarcadas en su continua apelación por revisar, por volver a mirar el legado de la tradición. Esto último será abordado a partir de una comparación entre el trabajo revisionista de una artista que la retrató y sus propias convicciones respecto de la necesidad permanente de desafiar no solo el canon sino los supuestos que lo sustentan.

Palabras Clave: tradición, canon, genio, historiografía, feminismo.

**Abstract.** The text that follows proposes, beyond highlighting the provocative effect of the canonical article “Why have there been no great women artists?”, to allude to the breadth of Nochlin’s investigative work, as well as the relevance that her questions contribute to the development of the historiographical discipline framed in its continuous appeal to review, to look again at the legacy of tradition. The latter will be addressed from a comparison between the revisionist work of an artist who portrayed her and her own convictions regarding the permanent need to challenge not only the canon but also the assumptions that support it.

Keywords: tradition, canon, genius, historiography, feminism.

\* Doctora en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte por la Universidad de Chile. Licenciada en Estética por la Pontificia Universidad Católica y Licenciada en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile. Académica del Departamento de Teoría de las Artes, donde a la fecha ocupa el cargo de Directora. Ha sido Jefa de carrera y consejera de la Facultad de Artes. Se desempeña en el área de Historia del Arte, específicamente en los campos de arte moderno, tanto europeo como americano.



Kathleen Gilje. *Linda Nochlin en el Bar del Folies Bergère*, de Édouard Manet.  
Óleo sobre tela 96 x 130 cm., 2005.

I

La pintura que aquí se cita forma parte de una serie de retratos que la artista y restauradora estadounidense Kathleen Gilje hizo de notables críticos e historiadores del arte, en los que sustituía sus rostros por los de algunos personajes de obras canónicas. Aparentemente, habría sido la misma Linda Nochlin la que escogió la obra en la cual inmiscuirse, para tomar el lugar de Suzon, la inescrutable *barmaid* de la obra que Edouard Manet pintó en

1882. Desde allí la intrusa nos mira de frente, confiada, mientras viste el ceñido traje azul oscuro de Suzon, su coqueta gargantilla, a la vez que imita su pose y ocupa el estrecho espacio entre el mesón de mármol y el enorme espejo que refleja la vida bullente del famoso *café concert*. Su rostro encaja plenamente, no parece ajena al lugar, por el contrario, se ve asertiva, como si dominara la situación. A diferencia de la pintura de Manet, este cuadro es plenamente un retrato por lo que toda esa elusividad, la compleja trama de relaciones espaciales entre las figuras y el reflejo que hacen tan interesante a la pintura original, pasan aquí a segundo plano. Podría decir que el cuadro de Manet, en realidad, se transforma en una especie de fondo para el retrato de la conocida historiadora del arte.

Teniendo en cuenta que Nochlin dedicó gran parte de su carrera como historiadora del arte al estudio del arte del siglo XIX, particularmente en su variable realista francesa, la intrusión hace sentido, más aún si se considera que Nochlin describió el Bar del Folies Bergère como “tal vez la más conmovedora imagen de alienación jamás pintada [...] de una figura atrapada entre el mundo de las cosas tangibles y el de los reflejos impalpables, existiendo solo como una estación de paso entre la vida y el arte”. (Nochlin, 1989, p.16). Consecuentemente, la estrategia anacrónica de Gilje la aliena de su presente para ubicarla como habitante de un tiempo y un espacio otro: el entorno bohemio que Manet y otros artistas apreciados por Nochlin solían pintar. Comparecer en medio de una réplica de no otro que Manet es también significativo porque su obra representa muy bien lo que ella entendía por realismo. No un estilo uniforme, no un período histórico, ni una supuesta esencia estética, sino una actitud frente a la contemporaneidad.

Su libro *Realismo* (1971) es sin duda insoslayable para quien se interese por entrar en la complejidad de la trama de dicho movimiento y para entender el rol de éste en la configuración de la modernidad artística y el origen de la vanguardia. En este volumen Nochlin desafía la creencia habitual que identifica al realismo con la representación fiel o mecánica de la realidad, así como cualquier sintonía con lo que se pueda entender por verdad. Lo hace planteando una cuestión de base y que estará presente en su trabajo futuro: la desnaturalización de lo que se comprende como percepción pura.

La noción según la cual el realismo es un mero simulacro o espejo de la realidad visual, constituye un obstáculo en el camino de su comprensión como fenómeno histórico y estilístico. Se trata de una burda simplificación pues el realismo no fue mero espejo de realidad en mayor medida que cualquier otro estilo y su relación *qua* estilo con los datos fenoménicos –*la donné*– es tan compleja y difícil como la del romanticismo, el barroco o el manierismo. No obstante, en la medida en que se trata de realismo, la cuestión se complica en gran medida por las aseveraciones de sus partidarios y opositores, relativas a la afirmación de que los realistas no hacían sino reflejar la realidad cotidiana. Estas aseveraciones prevenían de la creencia de que la percepción podía ser “pura”, no estar condicionada por el tiempo y el lugar. Mas, ¿es posible en algún caso la percepción pura, la percepción en vacío, por decirlo así?. (Nochlin, 1991, p.12).

Sosteniendo esa mirada interrogadora Nochlin destinó parte importante de su carrera a sus estudios sobre Gustave Courbet, un artista al que consideraba la quintaesencia del realismo y cuyas obras observó críticamente una y otra vez<sup>1</sup>, en principio como tema de su tesis doctoral y luego como ob-

<sup>1</sup> “Ciertamente, el pintor que mejor encarna la doble implicación –tanto artística como políticamente progresista– del uso original del término “vanguardia” es Gustave Courbet y su realismo militante y radical. “El realismo”, declaró Courbet rotundamente, “es democracia en el arte”. Vio su destino como una continua acción de vanguardia contra las fuerzas del academicismo en el arte y el conservadurismo en la sociedad. Su obra maestra resumida, El estudio del pintor, es una declaración crucial de los puntos de vista / políticos más progresistas en los términos formales e iconográficos más avanzados disponibles a mediados del siglo XIX”. Linda Nochlin “La invención de la vanguardia” (1968) Reproducido en Art News. <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/archives-linda-nochlin-invention-19th-century-french-avant-garde-1968-9237> (Traducción de la autora).

jeto de variadas publicaciones entre ellas su libro titulado –simplemente– Courbet (1979) además de otros acercamientos críticos, como la curaduría Courbet Reconsidered de 1989 en el Brooklyn Museum. Otros títulos que dan cuenta de su encantamiento con el siglo XIX y el realismo son “The politics of vision: Essays on Nineteenth Century Art and Society”(1989), “Representing women 19th and XX century” (1999) y “Misere: the visual representation of the misery in nineteenth century”(2018). Salvo el primer libro nombrado, el resto no cuenta con traducción al español.

## II

Linda Nochlin (1931-2017) ha sido reconocida, con justa razón, como una figura que vino a cambiar el eje de la historia del arte al introducir en ella una óptica feminista. Esto no significa solo que haya impulsado la historia del arte feminista, lo que ya es bastante, sino que desde un punto de vista feminista desestabilizó las formas tradicionales de hacer historia del arte. Nochlin comparte con los historiadores sociales del arte, la idea de que todo hecho artístico, así como también todas las interpretaciones del mismo no son fenómenos de estudio aislados y que por lo mismo deben ser analizados en consideración a los valores dominantes y a sus condiciones sociales, culturales e institucionales de producción y recepción. Pero por sobre todas las cosas a Nochlin le asiste la convicción de que todo hecho artístico y sus respectivas lecturas son susceptibles de ser re-visadas, siempre vueltas a mirar, introduciendo una o más veces ángulos imprevistos. Como mencioné anteriormente lo que ella practicó, desde los inicios de su carrera fue la puesta en duda de la supuesta neutralidad o la pretensión de neutralidad, de las construcciones historiográficas, animando a las y los historiadores a desconfiar de las premisas que estaban en la base de los discursos

canónicos de la disciplina. Su trabajo hizo tambalear las ideas, más o menos conscientes, de que en la historia y en los que la producen, existen características, condiciones y procesos que ocurren de manera *natural* y que estos puedan percibirse *puramente* y estudiarse de manera neutral y objetiva.

Si bien es cierto esta inclinación des-naturalizadora ya estaba operando en su trabajo anterior, fue la publicación del artículo “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” en la revista Art News el año 1971, lo que hizo conocido el pensamiento de Nochlin, y lo transformó en un hito feminista e historiográfico. Lo provocativo era el hecho de admitir (en la misma pregunta) que efectivamente no habían existido *grandes* mujeres artistas. No es que el relato historiográfico las hubiera hecho desaparecer, sino que, en rigor, la historia no cuenta con ejemplos de artistas mujeres de la talla de los considerados *grandes*.

Por cierto ella no afirma que no haya habido mujeres artistas destacadas: lo que manifiesta es que ninguna de ellas se inscribe en el dorado catálogo de los grandes. Por mucho que nos esforcemos en resaltar el trabajo de importantes pintoras como Lavinia Fontana (1552-1614) o Angélica Kauffman (1741-1807), por ejemplo, ninguna de ellas ha alcanzado la altura de artistas a los que la historia del arte les ha asignado ese “poder misterioso e intemporal” y a quienes (exclusivamente hasta hace poco tiempo) se les ha concedido páginas y páginas de estudio, salas especiales en los museos, películas y documentales. “No existen los equivalentes femeninos de Miguel Ángel o Rembrandt, de Delacroix o Cézanne, de Picasso o Matisse o, aun, en tiempos muy recientes, equivalentes de De Kooning o Warhol, como tampoco hay equivalentes afroamericanos” (2001, p.21), dice Nochlin resaltando el hecho de que los que alcanzan la excelencia no solo

son hombres, sino que también son blancos. Blancos como todos aquellos que, desde el taller, la academia, las galerías, la historia, han impuesto una mirada sobre el arte y los artistas definiendo e instalando la noción de “grandeza”. La “grandeza” entonces no es una cualidad natural e incuestionable sino una construcción cultural como muchas otras. El punto de vista “neutro” se devela en realidad como el punto de vista privilegiado del hombre blanco.

En concreto, ella argumentaba que la inexistencia de grandes mujeres artistas, así como la ausencia de representantes de otros grupos alternos o ignorados, no es, de ninguna manera algo natural, intrínseco a las cualidades de género o raza, sino una construcción determinada por la cultura y sobretodo por las instituciones que dan forma al quehacer artístico y su recepción.

Cuando hace cincuenta años, Nochlin formuló la pregunta, su intención era refutar lo que se podría entender como la respuesta cultural tácita: “No han existido grandes artistas mujeres porque las mujeres son incapaces de llegar a la grandeza” (2001, p.18). Con esto buscaba revelar un supuesto, una verdad implícita, un sobreentendido que ya era incómodo de expresar en ese entonces, mucho más hoy. Poder responder a la pregunta, sin limitarse a una estrategia exclusivamente reivindicatoria (con todo lo válida y productiva que pueda ser), y sin orientarse a la búsqueda de una grandeza otra, propiamente femenina, es preciso, según Nochlin, impugnar las suposiciones en la pregunta en orden a retar al statu quo. Era necesario desafiar un supuesto intelectual presente en la historia del arte según el cual las mujeres son incapaces de alcanzar la grandeza, un argumento tan natural como era el de pensar que la mujer debía estar sometida a la auto-

ridad masculina en el hogar y a la autoridad patriarcal en el mundo y que los seres humanos de piel oscura son inferiores. Ese supuesto descansaba en la categoría de *genio*, a la que las mujeres por su propia condición no podían acceder. El mito del genio creador entonces es lo que requería ser sometido a crítica, para desmontar, no sólo la forma en que las mujeres han sido excluidas de esta categoría, sino para someter a toda verdad natural que habite la historia del arte. Desde que Vasari llamó a Miguel Ángel “El Divino” el concepto, reservado principalmente para hombres europeos, ha deambulado en los relatos que han dado forma a la experiencia de la creación artística como a los relatos que la recogen. El mito del gran artista, único, irremplazable, intemporal cuya grandeza radica en una excepcionalidad casi inexplicable nunca alcanzó a una mujer artista. ¿Por qué?

No porque las mujeres por *naturaleza* no hayan salido premiadas con la chispa del genio, con la que sí algunos artistas hombres habrían sido bendecidos, dice Nochlin, sino porque que la excelencia a la que algunos artistas efectivamente han llegado no depende solo de un talento extraordinario, sino de la trama institucional en la cual el artista vive y se forma. El hecho de que las mujeres no hayan podido desarrollarse plenamente como artistas (aunque algunas lo hicieron bastante bien) tiene que ver no solo con su relegación al ámbito doméstico, que pudo impedirles acceder a cualquier ámbito de realización, sea la ciencia, la filosofía, etc., sino que, en el caso concreto de la historia del arte, la denegación de la condición de genio ha estado determinada por las instituciones que regulan el estudio, la creación y difusión del arte, instituciones articuladas por la supuesta neutralidad de la mirada (dispositivo) masculina (y blanca) . En caso de que quisiéramos seguir hablando de genios se podría decir que el genio no nace, sino que se hace y si las mujeres (y otros grupos) no llegaron a devenir genios no



fue por una incapacidad de nacimiento determinada por su sexo o color de piel, sino por una histórica exclusión de las instituciones que controlan los procesos artísticos como, por ejemplo, las academias o antes de eso, los talleres y gremios. A ello habría que agregar la discriminación institucional que excluía a las mujeres del acceso a estímulos, premios y viajes. Las mujeres que en la historia sobresalieron fueron mayoritariamente hijas de padres artistas y solo a ellos deben su instrucción. Relegado a la pintura de naturalezas muertas y retratos, el arte producido por mujeres fue catalogado a menudo como amateur.

Lo destacable es que su cuestionamiento no era, ni puede entenderse como solo un reclamo en favor de la visibilización de las mujeres en el arte, aunque ese reclamo es más que válido y en efecto fue algo que ella misma se encargó de reconocer a lo largo de la historia. Por sobre todo su ánimo corría en favor del desmontaje de todo supuesto, lo cual era una exigencia de tipo disciplinar, un llamado al rigor intelectual incluso, en función del ejercicio crítico.

En un momento en que todas las disciplinas adquieren más conciencia de sí mismas y de la naturaleza de sus suposiciones, tal y como se manifiestan en los lenguajes mismos y en las estructuras de los diversos campos académicos, la aceptación sin crítica de “lo que es” como “natural” puede resultar intelectualmente fatal. (Nochlin, 2001, p.18).

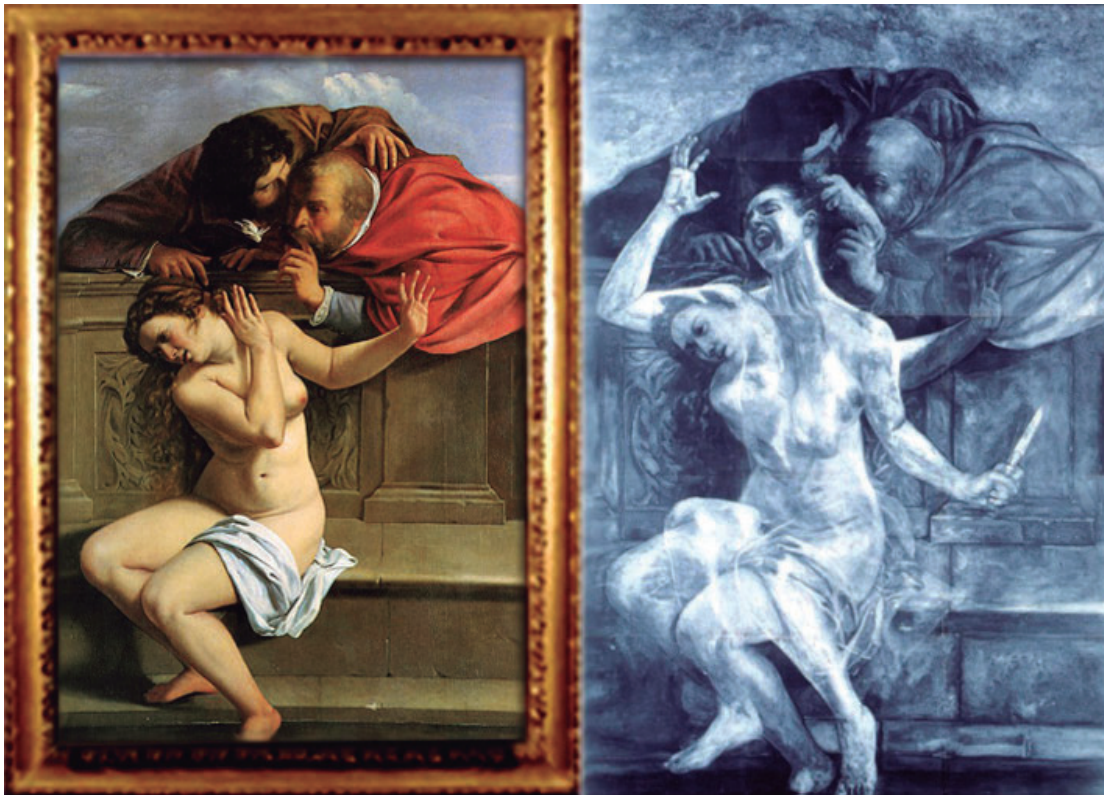
En relación con la exigencia de rigor intelectual, es pertinente atender al hecho de que Nochlin escribe su artículo en un momento en que el concepto de arte estaba siendo sometido a revisión en el mismo campo de la producción artística y en el de las lecturas críticas desde el posestructuralismo y el feminismo. Así, la desnaturalización de los supuestos historiográ-

ficos que ocurren al introducir la pregunta incómoda sobre la ausencia de grandes mujeres artistas avanza en paralelo al desmontaje de las nociones instaladas de arte y de artista, los cuestionamientos al concepto de genio y autor y a la cuestión de género. Lo fundamental de todo esto es que, una intromisión feminista se convierte en una poderosa herramienta de crítica, más allá del reclamo, más allá de la denuncia, para apuntar a lo medular de la cuestión: el derribe del supuesto implícito en el régimen patriarcal y colonial, de la que la mirada del hombre blanco es lo que corresponde al orden natural de las cosas. No se pueden observar los fenómenos sin tener en cuenta cuáles son los supuestos que los promueven y levantan.

### III

En 2013, el Bruce Museum de Connecticut, realizó una muestra titulada “Revised and restored. The art of Katleen Gilje”. En aquella exhibición estaba incluido el cuadro donde aparece Nochlin en el *Bar de Folies-Bergère*, junto con un gran número de pinturas que se apropiaban de obras de grandes maestros tales como Van Eyck, Ghirlandaio, El Greco, Courbet, etc. El catálogo incluía (entre otros) un ensayo de Linda Nochlin. El título de la muestra, “Revisado y restaurado”, consigna al hecho de que el trabajo expuesto consistía en una reelaboración de pinturas canónicas, las cuales fueron revisadas, desde un punto de vista conceptual y pintadas o re-pintadas usando las técnicas originales. Mediante la inserción de anacronismos y otras intromisiones, más o menos sutiles, la artista invitaba a ver las obras originales bajo una nueva luz. Se trata de pinturas que en algunos casos se presentan como restauraciones o como procesos de limpieza de obras conocidas. Por ejemplo, *Los músicos* (1597) de Caravaggio donde la artista sugiere una primera versión del cuadro a través de una ficticia exposición

de rayos X que cambia todo el sentido a la composición, la cual se habría cubierto en la versión definitiva. Bajo la falsa imagen radiológica se “revela” lo que originalmente habría estado presente y que luego se “borró”, como pasa con el cuadro *Susana y los viejos* (1652) de Artemisa Gentileschi, que muestra una escena mucho más violenta y desgarradora que la opción final por la que la autora original optó.



Kathleen Gilje. *Susana y los viejos*, restaurado, 1998.

La reversión de la obra de Courbet, *Mujer con un papagayo* (1866) obedece a un cuestionamiento que la pintora hace de las observaciones que el connotado historiador del arte Michael Fried hizo sobre esa misma obra respecto de la lucha de Courbet con su propia posición como espectador. Otra forma en que tienen lugar estas intervenciones o reversiones es dando cuenta a través de las derivas que las obras han sufrido a lo largo de la historia, por ejemplo, una pintura objeto de vandalización, o simplemente poniendo en tensión obras del pasado con otras contemporáneas, como la recreación del retrato del *Cardenal Niño de Guevara (El Gran Inquisidor)* que El Greco pintó en 1600, donde se entromete sugerentemente la *Silla Eléctrica (Desastre Naranja)* de Andy Warhol. Asimismo, Gilje se permite incurrir en el anacronismo dentro de pinturas canónicas introduciendo elementos perturbadores como el caso de *El Matrimonio Arnolfini* de Van Eyck donde el espejo convexo y sus representaciones paisajísticas es sustituido por una obra objetual del artista Joseph Cornell con una imagen de la luna y algunos elementos alusivos a la maternidad. El retrato de Nochlin en el *Bar de Folies-Bergère*, sin embargo, más que operar una función perturbadora lo que hace es integrar amablemente a la historiadora con los imaginarios que la estimulan.

Finalmente, siempre se trata de llamar la atención respecto de las presunciones no examinadas y que habitan tanto las obras como los textos que las abordan. Haciendo intervenir elementos que antes no estaban o transformando características de los personajes y escenarios, las apropiaciones de Gilje son para Nochlin parodias muy bien ejecutadas técnicamente que desafían a “el club de Toby” (*Old Boy’s Club* en el original) de los grandes de la historia y del discurso académico establecido.

El mérito que la historiadora reconoce en la pintora es su capacidad de hacer operativa su destreza pictórica para enfatizar o más bien revelar, la equívoca trama conceptual de las obras. A través del engaño visual de sus alteraciones contemporáneas de los originales consagrados de la pintura occidental nos hace pensar y ver de manera diversa y compleja lo ya sancionado. “Estas nuevas encarnaciones de antiguas obras maestras, “restauraciones contemporáneas”, como las llama Gilje, parecen despejar las implicaciones ocultas de las obras mismas, implicaciones que, en su mayor parte, solo una feminista del momento podría sugerir” (Nochlin, 2013, p 71. Traducción propia). Con ello reconoce que no se trata solo de un “volver a hacer”, sino de un trabajo que corresponde a una reflexión crítica sobre las obras y los discursos sobre ellas tejidos, reflexión mediada por la óptica feminista.

No obstante, afirma Nochlin, el trabajo de Gilje no es meramente un proyecto feminista, puesto que lo que hace es levantar otro tipo de problema. ¿Podemos mirar a los viejos maestros con nuevos ojos? ¿es posible ver las grandes obras del pasado con una suerte de visión virgen como si fuera la primera vez? A su parecer los trabajos de Gilje no son solo trucos visuales buscando jugar con la percepción de quien observa, sino que son propuestas que socavan la doctrina de la historia del arte, ya que lo que la artista hace interviniendo o modificando las imágenes, es cuestionar las lecturas que la historia del arte ha hecho de ellas.

No es lugar aquí para extenderse más en detalle sobre la obra de Gilje, la que por lo demás no me entusiasma en lo particular. Lo que quiero hacer notar simplemente es que su trabajo hace eco de las ideas formuladas años antes por Nochlin según las cuales la historia del arte, sus hechos, sus relatos, deben ser siempre vueltos a mirar desde otras posiciones, con nuevos

dispositivos, promoviendo intromisiones que desafíen el supuesto natural. Nochlin y Gilje están conectadas no solo porque una de ellas escribió sobre la otra y porque esa otra pintó el retrato de la historiadora formando parte del imaginario de sus investigaciones. Lo que la artista hace con los materiales y técnicas de la pintura para desmontar los supuestos que la lectura de las obras y sus contextos han establecido, lo hacía Nochlin con las herramientas de la historia del arte y la crítica. Aquello que Nochlin introducía en su comentado ensayo de 1971, con respecto a la noción de genio, Gilje lo hace “a escala” restaurando sentidos y develando las premisas interpretativas que han configurado los cánones historiográficos y críticos, validando el hecho, celebrado por Nochlin, que el propio arte puede comprenderse como una forma plausible de historiar, de reescribir los relatos.

## Bibliografía

- Nochlin, L. (2013) “Seen beneath the surface” en *Revised and Restored: The Art of Kathleen Gilje*. Connecticut: Catálogo Bruce Museum.
- Nochlin, L. (2001) “¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?” en Cordero y Saénz (compiladoras) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana.
- Nochlin, L. (1989). *The politics of vision: Essays in Nineteenth Century Art and Society*. New York: Icon Editions.
- Nochlin, L. (1991). *Realismo*. Madrid: Alianza.
- Nochlin, L. (1968) “The Invention of the Avant-Garde: France, 1830-1880”. *ArtNews*. Recuperado el 25 de mayo 2022, de <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/archives-linda-nochlin-invention-19th-century-french-avant-garde-1968-9237>