

Mujeres artistas

Una selección de Linda Nochlin

Editado por Maura Reilly

Con 230 ilustraciones

Alianza Editorial

Título original: *Women Artists: The Linda Nochlin Reader*
Publicado originalmente en Reino Unido en 2015 por Thames & Hudson.

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© 2015 Thames & Hudson Ltd, London

Ensayos: © 2015 Linda Nochlin

Prefacio: © 2015 Maura Reilly

Entrevista a Linda Nochlin de Maura Reilly: © 2015 Linda Nochlin y Maura Reilly

© de la traducción: Ana Pérez Galván, 2022

Esta edición ha sido publicada en España en 2022 por Alianza Editorial, S.A., Madrid

© Alianza Editorial, S.A., Madrid

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid

www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-1362-711-3

Depósito legal: M. 240-2022

Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE
ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:
alianzaeditorial@anaya.es

Índice

Prefacio	9
Un diálogo con Linda Nochlin, la inconformista	11
1970-1979	
1. ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?	49
2. Miriam Schapiro. Obra reciente	80
3. Algunas mujeres realistas	87
4. Mujeres artistas después de la Revolución francesa	105
1980-1989	
5. Florine Stettheimer. Rococó subversivo	145
6. Nancy Graves. La subversividad de la escultura	165
7. Berthe Morisot. <i>El ama de cría</i> : la construcción del trabajo y el ocio en la pintura impresionista	173
8. Zuka. La Revolución francesa de Zuka: el lugar de la mujer es un espacio público ...	185
1990-1999	
9. Joyce Kozloff. Patronos de deseo: la pornografía como arte decorativa	191
10. Partiendo de cero. Los comienzos de la historia del arte feminista	200
11. Mary Cassatt. Su modernidad	213

12. Sylvia Sleigh. Retratos de mujeres artistas y escritoras	234
13. Deborah Kass. Retrato de la artista como apropiadora	240

2000-2009

14. Jenny Saville. Flotando en el nirvana del género	244
15. Mary Frank. Encuentros	250
16. Kathleen Gilje. Ver debajo de la superficie	267
17. Joan Mitchell. Rabia por pintar, la cuestión de la feminidad	276
18. Sam Taylor-Wood. Cuando las estrellas lloran	289
19. Alice Neel	298
20. Kiki Smith. El cuerpo: posturas impías	307
21. Sarah Lucas. Dios es Papá	318
22. «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?» treinta años después	329
23. Mujeres artistas antes y ahora: pintura, escultura y la imagen del yo	341
24. Cecily Brown. La erótica del tacto	372
25. Liza Lou. La existencia y los abalorios	379
26. Miwa Yanagi. Negro, blanco y extraño: el <i>cuento de hadas</i> de Yanagi	396
27. Louise Bourgeois. El estilo viejo de su obra tardía	407

2010-2019

28. Sophie Calle. La palabra, la imagen y el fin de la écfrasis	419
29. Ellen Altfest. Un nuevo, nuevo realismo	441
30. Natalie Frank. El lado oscuro del cuento de hadas	451

Notas	461
-------------	-----

Bibliografía: Linda Nochlin (1931-2017)	479
---	-----

Biografías de las artistas	492
----------------------------------	-----

Agradecimientos	512
-----------------------	-----

Créditos de las imágenes	513
--------------------------------	-----

Prefacio

Pocos historiadores del arte han sido tan influyentes, provocativos y prolíficos como Linda Nochlin, la profesora emérita de la cátedra Lila Acheson Wallace de arte moderno en el Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York.

Desde finales de los años sesenta, Nochlin ha escrito y editado diecisiete libros e innumerables artículos —muchos de los cuales han sido traducidos a otras lenguas—, y ha comisariado asimismo varias exposiciones pioneras, desde *Women Artists, 1550-1950* (comisariada junto con Ann Sutherland Harris) a *Global Feminisms* (comisariada junto con Maura Reilly). Pero quizá por lo que más se la conoce es por su importante artículo de 1971 en *ARTNews* «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?» [► CAP. 1], un dramático grito de guerra feminista, en el que analizaba las estructuras socio-culturales —el acceso a la educación artística, las definiciones del genio y de la propia grandeza— que afectaron no solo al arte producido históricamente por mujeres, sino también a su estatus profesional y dentro de la historia del arte. Este ensayo canónico provocó un cambio de paradigma en la disciplina de la historia del arte y, en ese sentido, su nombre va siempre ligado a la expresión «arte feminista» a escala mundial.

Hasta la fecha, las antologías de Nochlin tendían a reproducir sus ensayos acerca de la representación de mujeres por artistas masculinos canónicos: Courbet, Seurat, Van Gogh, Degas, Manet, Géricault, Pissarro, etcétera. Sin embargo, lleva escribiendo y dando clases sobre las mujeres artistas de forma constante las últimas cinco décadas. La mayoría de estos textos están desperdigados en periódicos, catálogos de exposiciones y libros, o fueron expuestos en clases, o han permanecido inéditos. *Mujeres artistas: ensayos de Linda Nochlin* reúne por primera vez treinta de estos ensayos sobre las mujeres artistas y el arte feminista, datados entre 1971 y 2015, y una entrevista con esta ensayista inconformista.

La antología comienza con un diálogo entre Nochlin y la editora Maura Reilly, en el que hablan sobre su infancia, sus primeros años en el Vassar

College, las exposiciones que ha comisariado, sus artistas favoritas, las definiciones del arte feminista, el estatus de las mujeres artistas hoy en día y sus futuros trabajos. Los ensayos están ordenados por fecha de publicación. Se han omitido ensayos monográficos sobre Dorothea Tanning, Kate Millet, Grace Hartigan, Malvina Hoffman, Catherine Murphy, Judy Pfaff y otras, así como unas cuantas investigaciones temáticas. Por lo tanto, *Mujeres artistas* no pretende ser exhaustivo, ni abarcarlo todo en ningún sentido. Las autoras han dejado los ensayos tal y como aparecieron originalmente, a pesar de la fuerte tentación de corregir cualquier error de hecho o de interpretación. Así pues, la colección apenas puede considerarse un «broche de oro»; algunos de los textos parecerán desfasados, como suele pasar con los ensayos escritos en determinados momentos y en respuesta a problemas y situaciones concretos que puede que ya no se consideren tan urgentes. Que así sea: ese es el destino de la mayor parte de la historia del arte y de la crítica de arte, feminista o no. Esperamos que estos textos puedan leerse aún con provecho y placer, y animen a algunos lectores a reformular sus puntos de vista sobre las mujeres artistas y su arte.

Un diálogo con Linda Nochlin, la inconformista

Maura Reilly: En 1988 sostuviste que: «La historia del arte feminista está ahí para dar guerra, para cuestionar, para levantar ampollas en los palomares del patriarcado»¹. Te has pasado toda tu carrera profesional haciendo justamente eso: dando guerra, encarnando la figura de la inconformista, usándola como una ventaja decisiva. Has cuestionado continuamente los supuestos académicos en torno a los asuntos de género, raza y clase social y, en ese sentido, has transformado no solo la disciplina de la historia del arte, sino también las investigaciones académicas en general. Has vuelto a examinar la obra del pintor y provocador francés Gustave Courbet; has redefinido el realismo como estilo artístico, desde el siglo XIX hasta el presente; has revisado la historia del arte para incluir en ella a las mujeres artistas, y también el análisis de las representaciones de las mujeres por artistas masculinos canónicos; has aportado ensayos temáticos enormemente influyentes —el más impresionante en este sentido, tu «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?» [► CAP. 1]— y has producido innumerables textos monográficos sobre mujeres artistas, la mayoría de los cuales hemos incluido en este volumen. Entre estas muchas colaboraciones académicas, también has comisariado diversas exposiciones que han marcado un hito, incluyendo la mítica *Women Artists, 1550-1950*, de 1976 [Los Angeles County Museum of Art], y, más recientemente, en 2007, *Global Feminisms* [Brooklyn Museum], entre otras. Has sido siempre audaz, intrépida, inspiradora e influyente. Tu actividad intelectual ha sido sistemáticamente transgresora, irreverente y contestataria. Lo que me gustaría saber es dónde empezó todo. ¿Cómo llegaste a ser alguien con tanta inteligencia, con unas opiniones tan firmes y tanta confianza en ti misma y en tu voz, sobre todo siendo una mujer que creciste en los Estados Unidos de los años treinta y cuarenta, un periodo marcado por un evidente sexismo y unos roles de género tan estrictos? ¿Te parece si comenzamos por tu infancia en Brooklyn como hija única en una familia judía muy unida?

Linda Nochlin: Sí. Crecí en una familia judía laica e intelectual de izquierdas, como tantas otras del barrio de Crown Heights, en Brooklyn. El éxito intelectual, la creación o la valoración de las bellas artes (literatura, música, pintura, danza) eran el mayor objetivo, junto con la justicia social. Entendí eso antes que cualquier otra cosa. Mi padre trabajaba y mi madre se quedó en casa para criarme, pero no era el «típico estereotipo patriarcal». Yo era hija única y mi madre compartía conmigo todos sus intereses intelectuales y estéticos: le encantaba la danza moderna y bailábamos juntas; le interesaba la literatura moderna y, cuando yo era muy joven, me leyó en voz alta el *Retrato del artista adolescente* de James Joyce. Escuchaba y tocaba música clásica y yo la escuchaba con ella. En cierto modo, crecí en una familia extensa: mis abuelos y mis tíos jugaron un gran papel en mi formación. Esperaban que yo participara en las discusiones sobre Gogol y Dostoyevski cuando yo estaba todavía en el instituto, porque eso era lo que les interesaba a ellos. No me obligaron en absoluto a leer algo que no quisiera. Desde luego, la idea de la «madre controladora» me repugna. Me involucré en el arte y la literatura porque era lo que le interesaba a la gente de mi entorno.

MR: ¿Había mujeres a las que admirases de niña? Y si es así, ¿a quién y qué era lo que te atraía de ellas en particular? ¿Qué sueños tenías de niña/adolescente?

LN: Sí, claro que había mujeres a las que quería y admiraba, como mi madre y mi abuela, la madre de mi padre, que conducía, hacía jardinería en serio y practicaba pesca submarina. Pero, por mucho que las quisiera y admirara, supe desde el principio que no quería quedarme en casa y ser solo esposa y madre. Puedes querer y admirar a alguien sin tener que desear hacer tu vida a imagen y semejanza suya: ahí es donde creo que la idea de un «modelo que seguir» es engañosa. Sin duda, admiraba a Eleanor Roosevelt y a Martha Graham, pero no creo que quisiera ser como ellas necesariamente. De adolescente, mis sueños eran imprecisos: quería ser poeta, escritora, artista, bailarina... algo así. Nunca pensé en ser una erudita o una académica.

MR: ¿En qué momento de tu vida, o a qué edad, te diste cuenta de que existía eso de la desigualdad de sexos?

LN: Creo que me di cuenta de que había desigualdad muy pronto y mi reacción fue de indignación. De hecho, recuerdo claramente mi primer acto de crítica protofeminista en el ámbito de lo visual. Debía de tener unos seis años cuando llevé a cabo aquel acto de profanación. Lenta y deliberadamente, le saqué los ojos a Campanilla en una costosa edición ilustrada de *Peter Pan*. Aún recuerdo la emoción que sentí al atravesar con la punta afilada aquellas órbitas azules de largas pestañas. Deseaba que doliera, y miraba asustada y

triumfante a la vez los agujeros negros en el caro papel. Odiaba a Campanilla: su debilidad, su dulzura nauseabunda, su indefensión, su cuerpo escuálido y evanescente —tan diferente del mío, robusto y regordete—, su pelo rubio, su necesidad de contar con la aprobación de su público. Me alegré de haber destruido sus ojos claros. Continué mi campaña de iconoclastia con mi libro de lectura de primero de primaria: se titulaba *Linda and Larry*, y Larry era como una cabeza más alto que Linda y siempre ejercía de líder en cualquier actividad banal que los dos fueran a hacer. «Mira cómo corre Larry. Mira cómo corre Linda. Corre, Larry, corre. Corre, Linda, corre...», etcétera. Conseguí amputarle la cabeza a Larry con unas tijeras de punta redonda en una página del libro y, en otra, le corté las piernas: ahora eran los dos iguales y yo estaba satisfecha. (¡Que digan los freudianos lo que quieran de ello!) Estos actos de destrucción totalmente intencionada no estaban motivados tanto por la rabia como por un agudo sentido de injusticia. ¿Por qué se representaba a las mujeres como unas bonitas debiluchas indefensas y melifluas, y a los hombres como unos líderes valientes y emprendedores? Leía estas historias y cuentos de hadas con cierto placer, pero también con cierta irritación.

MR: Bueno, sin duda hay demasiada dependencia de los salvadores masculinos en los cuentos de hadas, ya sea el leñador de Caperucita Roja o el apuesto príncipe que rescata a Cenicienta o a la Bella Durmiente, que son figuras relativamente pasivas cuya felicidad depende totalmente de su belleza.

LN: ¡Sí, supongo que sabía que mi pie (ya por entonces grande) nunca cabría en esa zapatilla de cristal! Me gustaban los libros infantiles con heroínas peleonas que hacían cosas interesantes. Pero no vayas a creerte que yo era una precoz antihombres o antichicos, ni mucho menos. Entre mis libros favoritos estaban la serie *Penrod* de Booth Tarkington y el maravilloso *Otto, el de la mano de plata*, escrito por Howard Pyle e ilustrado por él mismo con sombríos grabados a lo Durero. Leí *La vida en el Misisipi*, de Mark Twain —con su reparto estrictamente masculino— tres veces seguidas. Lo que odiaba no era a los hombres —mi querido abuelo era el que más me animaba con mis actividades intelectuales y artísticas—, sino más bien el visible menosprecio de las chicas y mujeres ante una situación de poder tanto en la cultura de élite como en la popular, y cuando me topaba con ello tomaba medidas extremas.

MR: De todas formas, los cuentos de hadas han seguido ejerciendo una fascinación permanente sobre ti. Es decir, has escrito textos extensos sobre los cuentos en la obra de Kiki Smith, Miwa Yanagi y Natalie Frank —todos ellos incluidos en este libro—. Bueno, continuando con tu cronología, desde 1947 hasta 1951 fuiste al Vassar College, que entonces era una facultad solo para

chicas, donde te licenciaste en filosofía (con una diplomatura en Griego e Historia del Arte). ¿Cómo fueron esos años de estudiante universitaria para ti?

LN: Sí, me licencié en Vassar en 1951. Decidí ir a una facultad femenina porque todas las mujeres inteligentes que conocía (que podían permitírselo o conseguir una beca) iban a facultades de la Ivy League, principalmente a las llamadas «Siete Hermanas»: Vassar, Smith, Wellesley, Bryn Mawr, Radcliffe, Barnard y Mount Holyoke. Vassar fue una experiencia reveladora. La facultad de Vassar estaba compuesta por izquierdistas y feministas a la vieja usanza, pero, en general, mis profesores de primer año no fueron demasiado buenos. Aprendí mucho, de todos modos. Escribí un trabajo de fin de trimestre, para mi clase de Introducción a la Historia, sobre Beatrice Webb y el socialismo fabiano, que supongo que fue mi primer texto «feminista».

MR: Me imagino que mudarse desde el barrio de Crown Heights de Brooklyn a un campus universitario situado casi a las afueras de Poughkeepsie debió de ser todo un choque cultural.

LN: En realidad, el gran choque cultural fue el que tuve con algunas de las chicas de mi clase. No eran judías, no eran «intelectuales», no eran neoyorquinas... y eran bastante pijas y solo estaban interesadas en salir con chicos. Tejían calcetines de rombos para sus novios, jugaban al bridge e iban a los partidos de fútbol americano. Todas llevaban horquillas doradas y abrigos de pelo de camello y bermudas. Algunas de ellas hacían presentaciones en sociedad. Realmente era otro mundo para mí. Pero hice amigas maravillosas e interesantes, fui políticamente activa, apoyé la campaña presidencial de Henry Wallace junto a otras mujeres jóvenes con la misma ideología, escribí y publiqué poesía, y conocí a otras que también lo hacían. Asistí a una estimulante conferencia sobre las artes contemporáneas, organizada en parte por Phyllis Bronfman (más tarde Lambert), donde vi actuar a Merce Cunningham con John Cage al piano. (Había visto a Merce con Martha Graham cuando estaba en el instituto, pero esto era algo nuevo y diferente.) Me pidieron que diseñara decorados para una de las primeras representaciones —en Estados Unidos— de *El alma buena de Sezuán*, de Bertolt Brecht. Poco a poco, todas nos las arreglamos y encontré buenos profesores, fantásticos e inspiradores, algunos hombres, pero muchos de ellos mujeres. Lo bueno de una facultad femenina en aquel momento era que las mujeres tenían la oportunidad de hacer todo. Entré en el consejo editorial del periódico liberal y participé en el teatro, donde las mujeres se encargaban de la iluminación, la carpintería y, por supuesto, la actuación y la dirección. Éramos las jefas del gobierno estudiantil. Nadie nos marginaba porque, por así decir, no había márgenes de género. Nosotras éramos todo lo que había.

MR: Entonces, en cierto modo, habiendo crecido en un hogar en el que fomentaban tu voz y tu intelecto, donde estabas bastante cuidada, las mujeres fuertes e independientes que conociste en Vassar debieron de parecerte bastante «normales», ¿verdad? Recuerdo que me contaste que no había cátedras masculinas en el departamento de historia del arte hasta la llegada de tu marido [en 1975], y que siempre pensaste que las mujeres dirigían el cotarro en Vassar. Sin embargo, también me dijiste que a menudo te decían «piensas como un hombre», como si las mujeres no pudieran pensar, porque las mujeres eran nerviosas y sensibles. Así que, ¿en qué momento te diste cuenta de que la vida fuera de Vassar era realmente un «mundo de hombres», de que había un techo de cristal, de que la mayoría de las mujeres debía enfrentarse a unas claras expectativas sociales?

LN: En la década de 1940, Vassar era una institución con un importante pasado feminista y una historia de estudiantes brillantes, creativas y políticamente activas como Elizabeth Bishop y Mary McCarthy. Pero a finales de la década de 1940 sucumbió a la demanda de la posguerra para que las mujeres volvieran al «Kinder, Küche, Kirche» [eslogan alemán que significa «Hijos, Cocina, Iglesia»]. Entonces, un comité de investigación formado por sociólogos, psicólogos y autoridades educativas, conocido como Comité Mellon, que estaba muy bien respaldado, llegó a Vassar y acabó con los sueños de las estudiantes, y menospreció la capacidad de las mujeres para triunfar, tachando a la facultad de ser un «matriarcado homosexual», y a las mujeres que se atrevían a rivalizar intelectualmente con los hombres, «excepcionales». Pero, por fortuna, una vez más, triunfó el desacuerdo. En clase, nuestros profesores —los mejores, hombres y mujeres— nos animaban a esforzarnos, a sobresalir, a explorar, incluso aunque a la mayoría de nosotras después de la graduación no nos esperara nada más que el matrimonio, la maternidad y formar parte de la Junior League de St. Louis o Scranton. Escribí un trabajo de «análisis de contenido» sobre las revistas femeninas del momento —*Good Housekeeping*, *Ladies Home Journal* y *The Woman's Home Companion*—, como trabajo trimestral de mi asignatura de Psicología Social de penúltimo curso, que me permitió leer sin mala conciencia lo que normalmente me hacía sentirme culpable por perder el tiempo. (Debo admitir en un aparte que tanto entonces, como ahora, esta feminista disfruta de vez en cuando de un revolcón en los turbios placeres de la cultura popular: *US*, *In Touch*, *Ok*, *Star*... No compro esas revistas, pero si están a mano, como *Vogue*, *Elle* o *Allure*, desde luego que las hojeo, aunque no de forma totalmente acrítica, sino con un excitante disfrute clandestino.) Mi análisis destapaba el doble mensaje que las revistas femeninas de los años 40 lanzaban a sus lectoras: por un lado, estaban los artículos serios sobre las grandes activistas y triunfadoras como Eleanor Roosevelt, Dorothy Thompson o Amelia Earhart, supuestamente pensados para animar a sus lectoras a hacer lo mismo que ellas. Pero

la narrativa que ofrecían para el consumo femenino contaba una historia diferente: en todos los casos, sin excepción, las mujeres que se dedicaban a sus carreras, que no prestaban toda su atención a los maridos e hijos y a los asuntos domésticos, eran condenadas y castigadas. Las chicas de carrera que querían seguir trabajando, que se atrevían a competir con sus parejas masculinas, eran arrojadas a las tinieblas... o bien se quedaban «solteronas», o sus parejas las dejaban por mujeres domesticadas como es debido. El mensaje estaba claro y, presentado en forma de ficción, llegaba aún más a los sentimientos o incluso a los miedos y dudas inconscientes del público femenino en cuestión. Dicha ficción, al igual que las películas femeninas de la época, reforzaba la creencia del momento, y sin duda ayudaba a vender más casas, más lavadoras y más mantelerías a las aspirantes a ama de casa modélica y complemento ideal del marido a las que surtían estas revistas. Ese proyecto también me abrió los ojos respecto a mi todavía hipotético futuro. Aunque aún no era una feminista afiliada —¿y quién lo era ya en aquellos días, aparte de algunas viejas sufragistas académicas pelmas que aún quedaban entre las catedráticas eméritas?—, supe desde entonces que no iba a ser una de esas mujeres caseras modélicas. Las despreciaba y las compadecía, y me juré a mí misma que yo sería diferente. Por supuesto, podían verse otros modelos de mujeres heterosexuales en la universidad —esposas y madres bohemias, o, en algunos casos excepcionales, instructoras casadas—, pero era terrible casi ver su situación: mujeres tratando de terminar sus tesis, de escribir sus poesías o pintar sus cuadros entre un montón de pañales llenos de pis, platos sucios y niños incontrolables. Desde luego que no.

MR: ¡Desde luego que no! En lugar de ello, decidiste continuar con tu educación, yendo a Columbia en 1952 [máster en Literatura Inglesa del Siglo XVII, tesis sobre el poeta Richard Crashaw y la imaginería barroca] y luego, de 1953 a 1963, fuiste al Institute of Fine Arts para sacarte el doctorado en Historia del Arte, a la vez que trabajabas dando clase a tiempo parcial en Vassar y criabas a tu hija Jessie como madre soltera al morir tu marido, Philip Nochlin, en 1960. Durante ese tiempo también pasaste un año decisivo con una beca Fulbright en París, trabajando en tu tesis y escribiendo una novela titulada *Art and Life*, aún inédita, en tu tiempo libre. ¡Lo hacías todo! En cuanto al tema de tu tesis, ¿por qué Gustave Courbet? Supongo que su mezcla única de innovación estilística y compromiso político debió de jugar un papel en ello, combinado, por supuesto, con tu pasión de toda la vida por el realismo y la pintura.

LN: La primera vez que me interesé por Courbet fue cuando escribí un artículo sobre los artistas franceses y la Revolución de 1848 cuando estaba en el Institute of Fine Arts [New York University] a principios de la década de 1950. También había enseñado pintura flamenca primitiva (Jan van Eyck,

Rogier van der Weyden) en Vassar. Me gustaban los estilos realistas de forma visceral, por así decirlo, porque rechazaban la retórica de la grandeza, la perfección y la unidad del Alto Renacimiento, a favor de un tipo de magia diferente, la del detalle, lo acumulativo, el encanto de lo concreto. Paradójicamente, también me sentí atraída por el arte italiano del siglo XV —Fra Angelico, Pollaiuolo, Ghirlandaio, y sobre todo Piero della Francesca—, por motivos diferentes aunque relacionados entre sí; en el caso de Piero, por mis inclinaciones modernistas. (Lo bueno de la historia del arte es que permite las incoherencias: no tienes por qué menospreciar a Jan van Eyck porque te encante Piero della Francesca, y viceversa.) Luego, más tarde, me interesé por el nuevo realismo contemporáneo —Pearlstein, Alice Neel, Sylvia Mangold, Sylvia Sleigh, Rackstraw Downes, etcétera— y comisarié una muestra de su obra en Vassar llamada *Realism Now*, en 1968. Mi interés por el realismo provenía de múltiples motivaciones —políticas, formales y personales— y culminó en un artículo en dos partes que escribí para *Art in America* en 1974: «The Realist Criminal and the Abstract Law» [‘El criminal realista y la ley abstracta’]. Desde entonces, mi interés por el realismo no ha decaído nunca. He impartido varios seminarios sobre el tema y he escrito largo y tendido sobre mujeres realistas, incluido un texto reciente sobre Ellen Altfest, incluido en este libro.

MR: Cuéntame un poco sobre los años que fueron desde 1963, cuando terminaste tu doctorado, hasta 1970, es decir, antes de escribir «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?». Sé que te casaste con el historiador de arquitectura Dick Pommer (en 1968) y tuviste a tu segunda hija, Daisy, en 1969, pero ¿en qué estuviste trabajando durante esa etapa, en sentido académico?

LN: En primer lugar, estuve escribiendo *Mathis at Colmar*, un pequeño volumen sobre el retablo de Isenheim que subtité «A Visual Confrontation», publicado por Red Dust Press en 1963. Era éfrasis más que historia del arte. (Véase mi artículo sobre Sophie Calle en este volumen [► CAP. 28] para obtener más información sobre la éfrasis y el arte.) Luego estuve ocupada recopilando, editando y, en algunos casos, traduciendo, el material para la serie «Sources and Documents» editada por mi profesor, Peter Janson. Acabé con dos volúmenes de textos escogidos sobre arte, de escritores del siglo XIX como Baudelaire, Mallarmé, Fénéon y muchos otros, incluidos textos de los propios artistas: *Realism and Tradition in Art, 1848-1900* e *Impressionism and Post-Impressionism, 1874-1904*, ambos publicados en 1966. Luego escribí *Realism*, un volumen incluido en la serie de Penguin «Style and Civilization», del cual todavía estoy orgullosa, si bien no del todo satisfecha. Y fue entonces cuando conocí a mi inspirador futuro editor en Thames & Hudson, Nikos Stangos, quien participó en casi todas mis publicaciones futuras con esa casa, a la que aún sigo fiel.

También publiqué varios artículos durante ese periodo, comenzando por una controvertida reseña de *Paul Marc Joseph Chenavard*, de Joseph C. Sloane, que apareció en *The Art Bulletin* en 1964. También salió mi estudio sobre el *Entierro* de Courbet, «Innovation and Tradition in Courbet's *Burial at Ornans*», en *Essays in Honor of Walter Friedlander* [Marsyas, Suplement II], publicado en 1965 por el Institute of Fine Arts de la New York University. En el mismo año publiqué «Camille Pissarro: The Unassuming Eye» ['Camille Pissarro: la mirada humilde'] en *ARTnews*, y en 1967, «Gustave Courbet's *Meeting: A Portrait of the Artist as a Wandering Jew*», ['*El encuentro de Gustave Courbet: un retrato del artista como judío errante*'] en *The Art Bulletin*; este último ganó el Premio Kingsley Potter de 1968 al mejor artículo de esa publicación para autores menores de cuarenta años. En 1968, comisarié la exposición *Realism Now* en Vassar, con la ayuda de mis alumnos universitarios, y escribí el catálogo; ambos consiguieron alguna mención en la prensa de Nueva York, y vinieron artistas y críticos a Poughkeepsie para ver la exposición. Por último, publiqué «The Invention of the Avant-Garde: France, 1830-1880» en *The Avant-Garde, Art News Annual XXXIV* en 1968, y luego llevé a cabo la investigación y escribí un largo artículo histórico sobre el nacimiento y las posteriores vicisitudes del museo. Se tituló «The Inhabitable Museum» y salió en *ARTnews* en enero de 1970.

MR: Y exactamente un año después, en enero de 1971, publicaste «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?», también en *ARTnews*. Estaba pensado para que se publicara dentro de uno de los primeros manuales académicos del movimiento feminista, *Women in Sexist Society*², en el que fue publicado bajo un título diferente, «Why Are There No Great Women Artists?» ['¿Por qué no hay grandes mujeres artistas?']. Pero apareció primero como un artículo ricamente ilustrado en un número pionero y polémico de *ARTnews* (vol. 69, enero de 1971), dedicado a los problemas de las mujeres.

LN: El texto fue escrito durante los primeros días del movimiento de Liberación de la Mujer, y se basó, al menos en parte, en una investigación que realicé el año anterior cuando dirigí en 1970 el primer seminario sobre mujeres y arte en el Vassar College.

MR: Para contextualizar: como dices, diste el primer curso sobre mujeres y arte en Vassar, y luego volviste a impartir el curso ese mismo año en Stanford, donde conociste a Judy Chicago y Miriam Schapiro por primera vez. También viste *Womanhouse* mientras estabas en California y, tal como dejas patente en tu ensayo «Starting from Scratch» ['Empezar de cero'] incluido en este volumen [► CAP. 10], tenías sentimientos encontrados al respecto. A mayor escala, Estados Unidos también experimentó en 1970 cambios políti-

cos y culturales drásticos, todos a favor del movimiento de las mujeres, con hitos como la aprobación de la ERA (Enmienda para la Igualdad de Derechos) en la Cámara de Representantes de Estados Unidos, la celebración del 50.º Aniversario de la 19.ª Enmienda, la elección de Bella Abzug para la Cámara, y la publicación de importantes textos feministas como *Sisterhood is Powerful*, de Robin Morgan, *La mujer eunuco* de Germaine Greer, *La dialéctica del sexo* y *Our Bodies Ourselves* de Shulamith Firestone, así como la fundación del Ad Hoc Women Artists' Committee y el Feminist Art Program en Fresno. De nuevo, todo esto en 1970. ¡Debió de ser de lo más emocionante!

LN: Sí, desde luego que lo fue... y cuando me embarqué en «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?» en 1970, no existía nada parecido a una historia del arte feminista. Como todas las demás formas de discurso histórico, había que construirla. Había que buscar nuevos materiales, establecer una base teórica e ir desarrollando una metodología gradualmente.

MR: Tu ensayo «Starting from Scratch» plasma maravillosamente lo que parecía ser un sentimiento de apremio de las mujeres liberadas como vosotras al tratar de intervenir en la propia historia y cambiarla. ¿Pero hubo algún incidente específico en ese momento que te inspirara a escribir ese ensayo?

LN: Escribí «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?» como resultado directo de un incidente que tuvo lugar en una ceremonia de graduación en Vassar en 1970. Gloria Steinem era la oradora elegida para la ocasión... La había invitado mi amiga Brenda Feigen, que era entonces una estudiante de último curso. Su hermano, Richard Feigen, estaba presente. Era una persona famosa del mundo de las galerías, el director de la Galería Richard Feigen. El caso es que, después, Richard se dirigió a mí y me dijo: «Linda, me encantaría exponer a mujeres artistas, pero no encuentro ninguna buena. ¿Por qué no hay grandes mujeres artistas?». Me hizo de hecho esa pregunta. Me fui a casa y estuve pensando en ese problema durante días. Me obsesionaba. Me dio qué pensar porque, para empezar, implicaba que no había grandes mujeres artistas. En segundo lugar, porque daba por supuesto que eso era una situación natural. Simplemente hizo que se encendiera una luz. Estoy segura de que fue el catalizador que me permitió unir muchas cosas en las que había estado pensando, y me movió a investigar mucho más en distintos campos para «responder» a la pregunta y sus implicaciones; su pregunta inicial fue la que me impulsó.

MR: Antes de ese incidente, ¿te habías preguntado alguna vez algo así, sobre por qué no había «grandes» mujeres artistas, o, ya puestos, mujeres músicas o escritoras?

LN: No, no lo había hecho. Lo que pasaba era que en Vassar siempre habíamos sabido que había mujeres artistas. En la galería había obras colgadas de Georgia O’Keeffe, Kay Sage, Florine Stettheimer, Vieira da Silva, Agnes Martin y Joan Mitchell. También daban clase de pintura en Vassar mujeres artistas como Rosemary Beck; nuestra profesora de escultura, Concetta Scavaglione, que había participado en proyectos del New Deal, era mujer, e invitaban a muchas artistas contemporáneas a dar conferencias al campus. Recuerdo haber asistido a charlas que dieron Loren MacIver, Irene Rice Pereira y Grace Hartigan en la galería a principios de la década de 1950, y fueron memorables. Cuando estaba en segundo curso le encasqueté un poema a MacIver, y cuando era una joven profesora recuerdo que me impresionó no solo el trabajo de Hartigan, sino también su personalidad fuerte, bohemia y poco convencional. Pero incluso antes, en mi adolescencia, mi madre había compartido conmigo su entusiasmo por escritoras como Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Rebecca West y Elinor Wylie. Así que sabía sin duda que había mujeres artistas, solo que no pensaba en términos de hombres o mujeres; simplemente incluía a las mujeres en el grupo de gente que hacía arte. Tan solo pensaba que estaban ahí.

MR: Así que, en definitiva, fue la palabra «grandes» de la frase de Richard lo que te hizo pensar en las circunstancias históricas de las mujeres como artistas, lo que te llevó a hacer esa pregunta deliberadamente provocadora. ¿Tenías alguna idea en ese momento de que el ensayo resonaría como un toque a rebato, o que retaría a cada nueva generación a analizar los cambios y mejoras en las condiciones en que trabajan las artistas?

LN: Sabía que había hecho algo importante. Lo escribí bajo una especie de inspiración embriagadora basada en mucha reflexión y conocimientos previos, que afloraron a medida que escribía. Cada nuevo elemento me llevaba a investigar más en una gran variedad de campos. Cada descubrimiento exigía más investigación. No me gusta utilizar el término «pensamiento dialéctico» a la ligera, pero fue así. Fue una experiencia realmente emocionante. Si escribiera un artículo así hoy puede que bajara un poco la retórica, pero de alguna manera, en aquel momento, era necesario para el proyecto.

MR: Casi al mismo tiempo que escribías «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?» a principios de la década de 1970, también escribías sobre Miriam Schapiro, Sylvia Sleigh, Dorothea Tanning, así como textos temáticos como «Algunas mujeres realistas» [► CAP. 3], y «How Feminism in the Arts Can Implement Cultural Change»³. También participaste en *Ms. Magazine* en 1975, junto con Lucy Lippard, Arlene Raven, Joan Snyder, Eleanor Antin y otras, en un controvertido foro titulado «What is Female Imagery?» [‘¿Qué es el imaginario femenino?’], en el que te preguntaron si el arte de las

mujeres es diferente del de los hombres. Tú te mostraste contraria al concepto de «sensibilidad femenina», defendiendo que el arte de las mujeres no era más parecido entre sí que el arte de los hombres, y que en vez de ello deberíamos hablar de «estilos femeninos, siempre en plural»⁴, una posición que has mantenido hasta hoy. A la vez, estabas organizando con Ann Sutherland Harris una de las exposiciones más importantes en la historia del feminismo, a saber, *Women Artists: 1550-1950*, que fue la primera exposición museística a gran escala en Estados Unidos dedicada exclusivamente a mujeres artistas desde una perspectiva histórica. La exposición presentaba más de ciento cincuenta obras de ochenta y cuatro pintoras, desde miniaturas del siglo XVI hasta abstracciones modernas. En los agradecimientos de Ann Sutherland Harris en el catálogo, ella describe el origen de la muestra y explica que el impulso inicial provino de un grupo de mujeres artistas de California. Vale la pena reproducir el proceso tal y como ella lo describe:

La idea de esta exposición surgió en el transcurso de algunas charlas informales de sobremesa tras el simposio organizado en relación con otra exposición, *Caravaggio and His Followers*, celebrada en el Cleveland Museum of Art en 1971. Kenneth Donahue contó la historia de mujeres artistas que iban al Los Angeles County Museum of Art pidiendo el mismo espacio y tiempo de exposición en la galería para las mujeres que el que se les daba a los artistas mascu-

FIG. 1. Exposición *Women Artists*, 1977, Brooklyn Museum



linos. Durante las reuniones posteriores, cuando se debatió sobre la obra de distinguidas artistas del pasado, propusieron una exposición integral dedicada a Artemisia Gentileschi, una sugerencia que el señor Donahue recibió con entusiasmo. Athena Tacha [...] me instó a responder. Me levanté y agradecí también la sugerencia, pero apunté que había muchas otras artistas desatendidas dignas de exposición. El público reaccionó favorablemente a ambas declaraciones y el señor Donahue vino de inmediato a preguntarme si estaría interesada en ser comisaria invitada de dicha exposición. Dije que sí, claro [...] y en el transcurso de la conversación surgió la idea de llevar a cabo un estudio histórico de grandes mujeres artistas. [...] En cuanto se convirtió en una posibilidad de verdad, insté al señor Donahue y a su coordinadora de exposiciones, Jeanne D'Andrea, a que invitaran a la profesora Linda Nochlin, y aceptaron la propuesta enseguida. Su participación era crucial porque es la única académica que lleva trabajando mucho tiempo en este tema⁵.

LN: Sí, eso explica, de forma sucinta, cómo me involucré en la muestra. La investigación comenzó poco después. Huelga decir que llevó mucho tiempo, mucho trabajo y muchos viajes. Fue difícil, desde luego, pero, al mismo tiempo, muy emocionante: por citar el título de mi artículo sobre el comienzo del movimiento artístico de las mujeres incluido en este volumen, había que «empezar de cero». Por supuesto, solo hubo una institución importante, el Los Angeles County Museum, que realmente quiso la exposición desde el principio, lo cual fue alentador, pero la acogieron también otros museos del país, incluido el University Art Museum of Austin, Texas, el Carnegie Institute de Pittsburgh y, lo mejor de todo para mí, puesto que nací y crecí en Brooklyn, el Brooklyn Museum. Algunos museos fueron receptivos a la idea de la exposición, pero muchos otros no. Algunos comisarios y directores de Europa creían que estábamos perdiendo el tiempo y sacaban las obras de las artistas de sus almacenes de mala gana; algunos, incluso, se rieron. Pero, de nuevo, hubo otros comisarios, como el maravilloso Richard Morphet, de la Tate, que fueron extremadamente entusiastas y serviciales, proporcionando información muy necesaria y sacando a la luz obras de grandes artistas que finalmente prestaron a la muestra.

MR: La exposición tuvo un impacto considerable e inmediato en el paradigma histórico-artístico contra el que iba. Entonces fue, y sigue siendo considerado, un hito en la historia del feminismo y el arte. El crítico de arte John Perrault, en la reseña de la exposición que escribió en 1977, dijo: «La historia del arte occidental nunca volverá a ser la misma»⁶. Después de una exposición como esta, continuaba Perrault, la exclusión de las mujeres de la historia del arte «no volverá a ocurrir nunca, porque su investigación ha demostrado que ha habido mujeres artistas de gran talento desde siempre». Y Robert Hughes, en su artículo para la revista *Time*, calificó *Women Artists* como «una de las exposiciones temáticas más importantes de los últimos años»⁷. ¡Ahí es nada!

LN: Sí, la exposición fue muy bien recibida. Quizá lo más indicativo del impacto que tuvo en aquel momento sea el hecho de que los museos que prestaron obras a la exposición, una vez que les fueron devueltas después de la gira, comenzaron a exponer las obras que tenían de artistas femeninas más a menudo. También generó innumerables artículos, monografías y debates sobre la importancia de la producción artística de las mujeres en su conjunto.

MR: En su momento, le explicaste a Grace Glueck en una reseña del *New York Times* que *Women Artists* era «como hacer toda la historia del arte con un elenco feminista»⁸. ¡Qué sensación tan increíble debió de ser! Cuando enseñé esta exposición en mis cursos de estudios museísticos, la presenté como el correctivo conservacionista más significativo de la década de 1970 a la exclusión de las mujeres del registro histórico general como agentes culturales, en la medida en que su objetivo principal era la recuperación de las mujeres artistas y su reinserción en el canon tradicional de la historia del arte del que se habían caído, o en el que se habían olvidado o habían descartado incluirlas al ser consideradas insignificantes por ser mujeres. Fue algo sin precedentes en la historiografía de las exposiciones. También explico que la estrategia de descubrimiento y análisis empleada en *Women Artists* fue parte integral de un proyecto de «recuperación» más amplio que estaban realizando las feministas en aquel momento, que, quizá, donde mejor se pueda apreciar sea en la instalación *The Dinner Party* de Judy Chicago, que rinde homenaje a 1.038 mujeres de la historia. O también podrían mencionarse exposiciones como *Old Mistresses: Women Artists of the Past* (Walters Art Gallery, Baltimore, 1972) y *Women Artists of America, 1707-1964* (Newark Museum, 1965), o los primeros textos de las investigaciones que hicieron Eleanor Tufts, Germaine Greer y Elsa Honig Fine de mujeres artistas de esa época⁹. Sin duda, la recuperación y la indagación eran entonces estrategias feministas importantes, y tu participación en *Women Artists* da fe de que creías en ello. Por lo tanto, debo abordar un tema difícil. En «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?», escrito cinco años antes de que se inaugurara la exposición, criticabas a las feministas cuyas primeras reacciones fueron «morder el anzuelo de lleno intentando responder a la pregunta tal como se plantea; es decir, descubriendo ejemplos de mujeres artistas valiosas o infravaloradas a lo largo de la historia; rehabilitando carreras bastante modestas, si bien interesantes y productivas, “redescubriendo” a pintoras de flores o seguidoras de David y defendiéndolas...»¹⁰. Dijiste que, si bien esos intentos valían la pena, no hacían nada «por cuestionar la suposición implícita en la pregunta “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”». Por el contrario, al intentar responderla, reforzaban sus implicaciones negativas»¹¹. Y continuabas: «Lo cierto es que no nos consta que haya habido mujeres artistas absolutamente grandes, si bien ha habido muchas interesantes y muy buenas a las que aún no se ha estudiado ni valorado lo suficiente...

Lo cierto, queridas hermanas, es que no hay mujeres equivalentes a Miguel Ángel o Rembrandt, Delacroix o Cézanne, Picasso o Matisse, o incluso, muy recientemente, a De Kooning o Warhol, como tampoco hay afroamericanos equivalentes a ellos»¹². Fueron declaraciones como estas las que provocaron un alud de críticas de las feministas. Sé que más tarde modificaste estas declaraciones. ¿Pero puedes explicar cómo bregaste con esta contradicción en aquel momento?

LN: Sí, luego modifiqué estas afirmaciones. Por un lado, sabía que estaba adoptando una posición que contradecía directamente mi postura en «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?». Sin embargo, después de hurgar en los sótanos y almacenes de los grandes museos europeos y de las galerías de arte provinciales, me parecía que realmente había habido muchas artistas extraordinariamente ingeniosas, extremadamente competentes y, sobre todo, indudablemente interesantes, y que algunas de ellas, incluso aunque no pudiera considerárselas «superestrellas internacionales», habían sido queridas y admiradas en sus lugares de origen. Sin lugar a dudas, este trabajo y su relevancia histórica merecía ser mostrado y, lo que es más importante, merecía que se reflexionara sobre él y se analizara a fondo en el marco del arte superior. En otras palabras, en «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?» decía que creía que limitarnos a mirar a las artistas del pasado no cambiaría realmente nuestra percepción de su valor. Sin embargo, el verdadero sentido de la primera gran exposición de *Women Artists: 1550-1950* era precisamente ver lo que las mujeres habían hecho a lo largo de los años como artistas a pesar de los prejuicios, la marginación y los estereotipos. No estábamos diciendo que hubiéramos encontrado a unas Miguelángeles abandonadas. Por una serie de razones construidas socialmente, en realidad nunca había habido un equivalente femenino de Miguel Ángel o Van Eyck o, ya puestos, de Poussin. Nuestro objetivo con esta iniciativa no era demostrar ante todo que, a pesar de las abrumadoras dificultades, las mujeres tenían de verdad una historia del arte tan exitosa como la de los hombres, una historia silenciada por las conspiraciones masculinas. Más bien, me interesaba ver lo que las mujeres habían logrado o no en circunstancias históricas concretas y casos particulares de rechazo y permiso social. En «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?» decía que creía que limitarnos a investigar a mujeres artistas del pasado no iba a cambiar realmente nuestra percepción de su valor. Sin embargo, investigué a algunas artistas del pasado y resultó que mis propias percepciones y valores, de hecho, habían cambiado.

MR: *Women Artists* terminaba en 1950, es decir, antes del movimiento feminista en Estados Unidos y del desarrollo del feminismo como práctica artística. Es interesante ver a quién habrías incluido si hubieras traído la exposición hasta nuestros días. Sé que tenías una aversión particular al concepto de

una estética femenina o una imaginería troncal, y que estabas escribiendo sobre Sleigh y Schapiro, pero ¿qué otro tipo de trabajo de mujeres te atraía en la década de 1970?

LN: Bueno, a principios de la década de 1970 había más muestras igualmente sobresalientes del trabajo de mujeres, si bien no tan claramente político, que me gustaba mucho. En concreto, tengo en mente las obras de Lynda Benglis que encontré en la innovadora exposición de 1971 en el Vassar College, donde yo enseñaba. La propia exposición, titulada 26×26 y comisariada por una brillante exalumna, Mary Delahoyd, era intrépida en su selección: incluía, además de las piezas de Benglis, las obras vertidas de Marjorie Strider y una *performance* de Gordon Matta-Clark, que suponía vivir en una red colgada en los árboles durante varios días. ¡Impresionante! Me gustaría mucho profundizar en la aportación de Lynda Benglis, porque para mí amplió todo el concepto de lo que podía ser una intervención feminista en la *doxa* del arte contemporáneo —sobre todo en el minimalismo—, tanto en términos de estructura como de técnica. Al mismo tiempo, me hizo revisar la propia noción de lo que podía ser la escultura en sí. Lo que planteaban las piezas de Benglis para la exposición, así como el trabajo simultáneo de Marjorie Strider en la muestra de Vassar, era el rechazo absoluto de la obra escultórica como algo permanente, estable, apoyado firmemente en el suelo y monumental. Esta innovación, por supuesto, también había sido vital para la producción creativa de Eva Hesse: *Contingent* (1969), estaba hecha de materiales no permanentes vertidos o extrudidos desde la pared (en el caso de Strider vertido por las escaleras o, incluso, ¡por la ventana!), en lugar de estar apoyada en el suelo o sobre una base tradicional. Los «vertidos» de Benglis interactuaban con el espacio y la temporalidad con mayor audacia que cualquier otro escultor desde Bernini y su desequilibrada y metamórfica *Daphne* en el siglo XVII.

MR: Sí, totalmente, Benglis, Strider, Hesse (y también Hannah Wilke) estaban haciendo algo completamente nuevo y, con su rechazo de los estándares generales de la corrección escultórica, irrevocablemente conectado con el feminismo contemporáneo.

LN: La propia Benglis recuerda la pieza *For and Against (For Klaus)* [► FIG. 2], de Vassar, como algo crucial. En una carta que me envió recientemente, Benglis afirma que la pieza de Vassar fue especialmente importante en el desarrollo de su obra inicial. Aunque fue la segunda de la serie de obras vertidas de poliuretano a gran escala que hizo en el transcurso de ocho meses en 1971, fue la primera con la que se dio cuenta de que la forma podía emerger únicamente de la pared y flotar en el espacio sin necesidad de apoyarse en el suelo. Haciendo la obra de Vassar fue cuando comprendió por primera vez