

■ La práctica del género en historia del arte ¿podemos ir más lejos?

Dr. Julián Díaz Sánchez

Universidad de Castilla-La Mancha

No es reciente la aplicación de las perspectivas de género a la historia del arte, pero no puede dissociarse de la parte de la producción artística que, en las últimas décadas, tiene el género como argumento principal, tampoco de la consideración plural del propio término de género, «que es de orden discursivo y designa los sentimientos, actitudes o tendencias y se constituye al margen de toda causalidad orgánica directa»¹, y que, escribe el autor citado, no hay que confundir con el sexo ni con la orientación sexual. No son simples, ni lineales, las perspectivas de género, probablemente no estarían en la Historia del Arte sin un variado conjunto de propuestas que han convertido el territorio estético en campo de reflexiones sobre las cuestiones de género.

Si la aparición de las mujeres en el campo de la historia parece ir unida a la explosión que se desencadena en el seno de la denominada historia total, en el ámbito de la historia del arte parece determinante la producción artística de género (si la historia es siempre un compromiso con el presente, la del arte lo es con el presente artístico, independientemente del tiempo, o del espacio, que uno estudie), una razón más para la reflexión de quienes, todavía, entienden la historia del arte como un apéndice de la historia, aplicando un rasero diferente al que emplean para la historia de la literatura, o de la lengua.

No es un punto de vista nuevo el del género, pero tampoco se ha generalizado, ni muchísimo menos, su presencia en la Historia del Arte; ni parece que vaya a ocurrir en un futuro próximo. Tampoco es que pueda hablarse de una Historia del Arte unidireccional, sino de modelos muy distintos en vigor, especialmente después de los años ochenta, que trajeron consigo la atomización de los discursos generales, el fin de los grandes relatos, el fin, incluso, de la teoría²; una coyuntura que, por cierto, ha favorecido la presencia de las perspectivas de género en la historia del arte.

En todo caso, preguntarse por el papel de las perspectivas de género en las ciencias sociales, y en particular en la historia del arte parece muy conveniente en tiempos en que parecen aumentar (o al menos no disminuir) las manifestaciones de misoginia, homofobia y machismo; en que un analista como Robert Kagan desafía la inteligencia al repartir los papeles de Marte (Estados Unidos) y Venus (Europa) en un mundo unilateral, todo un monumento a la finura intelectual y, en parecidos niveles, determinados políticos se presentan como modelos de virilidad³, algo que parecía olvidado, que asombra que no lo esté. Los malos tiempos lo son, en realidad, para todos.

Comprometida con el presente, escrita desde la observación minuciosa de la producción artística contemporánea, la mejor historia del arte parece haber seguido las sugerencias del discurso artístico que, como decía Nelson Goodman, hace mundos⁴; cuando Adrian Piper se interroga sobre su triple condición (ser mujer, ser negra, ser artista⁵) da pistas a los historiadores del arte del mismo modo que el cubismo nos enseñó la utilidad de multiplicar el punto de vista, que parece ser, además, uno de los argumentos principales del arte de los últimos cien años⁶; si lo primero nos emplaza, de nuevo, a incorporar al discurso histórico artístico los parámetros de sexo, raza y clase, lo segundo aboca a una visión múltiple de las obras de arte. Parece difícil construir la historia del arte al margen de la producción artística y de sus enseñanzas, al margen de la realidad.

Si en el siglo XIX se impuso la necesidad del catálogo y la supresión de las emociones (importante argumento, por cierto, en el arte de los 60 del siglo pasado), la centuria pasada exploró las condiciones de las obras de arte en tanto que formas, hechos culturales, acontecimientos sociales, signos y, en los últimos años, productos de sociedades multiculturales (un término, por cierto, que se ha deslizado, a velocidad de vértigo, desde la corrección política al territorio contrario y cuyo significado es, hoy, por decirlo de modo suave, poco claro). Es evidente que las obras de arte son todo eso y así hemos de abordarlas.

Otro punto de vista será (es) la utilización institucional de esta producción artística, que manifiesta la necesidad de profundizar, desde parámetros nuevos, en el estudio de las relaciones entre el arte y el poder (el sistema de las artes, en cualquier época, asume unas relaciones con el poder); sirva de ejemplo evidente algunas exosiciones megalómanas como *Magiciens de la Terre* (París, 1989) y su posible epígono *Cocido y crudo* (Madrid, 1995), que desvelaban el «discurso del colonizador»⁷ en la medida en que manifestaban, a juicio de una parte importante de la crítica, una mirada etnocéntrica que resultó menos visible en otras exposiciones de argumento similar como *Cartografías* (Castelló, 1995) o en alguna más reciente, como *El poder de narrar: Cartografiando historias* (Castelló, 2000).

Son asuntos que se han reflejado, no por casualidad, en argumentos metodológicos como el del centro y la periferia, eje de un congreso nacional de Historia del Arte en los años noventa en España y también de alguna exposición de sentido histórico en la que estos términos se utilizaban en un sentido polisémico, entre lo metodológico y lo geográfico⁸ y, podría decirse, jugaban a relacionar, de modo inconsciente, los términos nación y etnia. Es decir, las obras de arte del siglo XX han colocado inevitablemente a los historiadores del arte, quieran estos o no, frente a cuestiones de raza, sexo, poder o nación; del mismo modo que la reacción de Luis Felipe frente a las *Bañistas* (1853) de Courbet (las azotó, como es sabido, con su fusta) nos indica una relación entre arte y poder, y el género tiene un papel ahí. Es probable que las obras de arte comporten unas estrategias interpretativas a las que no podemos sustraernos.

Una nueva narrativa historiográfica se abría camino con la pregunta, sólo aparentemente ingenua, que hacía Linda Nochlin en 1971 (¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?⁹), una cuestión que no era ociosa ni gratuita y que ha tenido interesantes respuestas en el ámbito de la historiografía, también en la española¹⁰, que poco después de hacerse públicos estos planteamientos salía, como el resto de la cultura del país, de una larga etapa de autarquía alimentada por la dictadura y se preparaba, para iniciar un viaje, menos largo de lo que se supuso, hacia la ciudadanía internacional (que está menos lejos de lo que parece de las perspectivas de género).

El trabajo de Nochlin revelaba directamente las causas de la invisibilidad de las mujeres artistas (y emplazaba de paso a los historiadores del arte a convertirla –la invisibilidad– en objeto de su estudio) y la situaba como escollo principal para acceder a la grandeza, «lo milagroso –decía Linda Nochlin– es que, a pesar de que las mujeres o los negros tienen un número tan abrumador de posibilidades en contra, haya habido tantos y tantas que han conseguido un grado de excelencia tan elevado –y hasta una grandeza reconocida– en cotos reservados a los varones blancos como la ciencia, la política o las artes». Lo malo es que el término «grandeza» es un constructo de la propia historia del arte que, además, parece reservarlo a los hombres en exclusiva, en un discurso en el que ser (mujer)artista es excepcional, en el discurso construido que es la historia del arte hay verdaderamente

pocas grandes artistas. Lo bueno es que Linda Nochlin aportó un importante bloque de problemas para el estudio –y el compromiso- de quienes escriben la historia del arte. Años después (pero no demasiados), las artistas activistas de *Guerrilla Girls* formularían la pregunta –y la respuesta- de modo más retórico, más irónico y si se quiere más estético, en uno de sus celebrados carteles; era el año 1989 (el de la caída del muro de Berlín, casualmente, el de *Magiciens de la Terre*): «¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Metropolitan?», es muy de agradecer que dieran una respuesta igualmente lúcida: «Menos del 5 por 100 de los artistas de la sección de arte moderno son mujeres, pero el 85 por ciento de los desnudos son femeninos». Pregunta y respuesta, por cierto, formuladas sólo tres años antes de la aparición de uno de los mejores (que sepamos) libros sobre el tema, el que Lynda Nead escribió sobre el desnudo femenino¹¹, que sirve para que llevemos a cabo un replanteamiento no sólo del género, dominante en la historia del arte occidental, del desnudo femenino, sino también de iniciativas artísticas tan emblemáticas como la génesis de las *Antropometrías* de Yves Klein, lo que no significa tanto una condena de las mismas como la posibilidad de utilizar, alternativamente al del artista, otros puntos de visión, por ejemplo el de las mujeres-pincel que utilizó (en el sentido más literal del término) el propio Klein.

Con todo, no está claro que pudiéramos encontrar grandes mujeres artistas en el sentido que la historia del arte tradicional concede al término «gran» artista (habrá que cambiar el sentido); atravesado por el concepto de genio y, por eso mismo, inequívocamente masculino, y unido al de obra maestra, aquí la crítica feminista podría llevar a la reconsideración de «los términos mismos en los que se formulan los problemas centrales de la disciplina en su conjunto»¹², que deberían estar, por otro lado, en continua reconsideración, lo están, en la sociedad red, cuando un historiador los reconsidera.

El artículo de Linda Nochlin coincidió (o fue la salida para) el inicio del redescubrimiento de mujeres artistas, que daría lugar a un catálogo siempre inacabado, pero que, además, reafirmaría las tradicionales funciones de la historia del arte de redescubrir, canonizar artistas (vivos o muertos, hombres o mujeres, de diferentes razas, nacionalidades o condiciones) y que ha dejado muy claro que no ha habido pocas mujeres artistas y que el problema es, sobre todo, de visibilidad y fortuna crítica, o historiográfica, que tenía que ver, naturalmente, con la condición de mujer.

Pero también con la invención de un tipo de artista fabulado, más o menos, en el siglo XVI que crea su obra llevado por un impulso sobrehumano, entre la furia y la locura, que pervive en tópicos modernos como el de un Picasso «proteico» o un Pollock fuera de control; artistas que parecen tener que adecuarse al modelo descrito por los Wittkower: «egocéntricos, caprichosos, neuróticos, rebeldes, informales, licenciosos, estafalarios, obsesionados por su trabajo y de difícil convivencia»¹³; la biografía más conocida de Jackson Pollock¹⁴ empieza, muy adecuadamente, con la imagen literaria del pintor y su amigo Tony Smith caminando descalzos sobre cristales (restos de las jeringuillas utilizadas para el *dripping*) y extendiendo con los pies la pintura del cuadro que sería después *Postes azules*; cuya creación resulta ser, literalmente, una terapia contra el suicidio (de Pollock) y que, además, se pinta con sangre (Digamos, de pasada, que Wölfflin utiliza la expresión «pintar con sangre» como sinónimo de estilo personal); hay un sentido de masculinidad evidente en toda esta historia.

El expresionismo abstracto se mueve todavía en los parámetros del Romanticismo (fue durante mucho tiempo un lugar común decir que era la última de las estéticas románti-

cas), de ahí la existencia de esta historia, se une a conceptos como inspiración, genio, virilidad, potencia, precocidad. La idea de que Pollock realizara en una noche el mural para Peggy Guggenheim, después de meses de sequía creadora, responde, en realidad, a estos conceptos; pero hay tantas leyendas similares en todas las épocas que podemos citar una de las más antiguas: «Furibundo contra su propio arte porque era demasiado perceptible, [Protógenes] tiró una esponja a la parte del cuadro que le disgustaba. Y aquella esponja repuso los colores que el pintor había eliminado de la manera en que él había deseado con tanto empeño, logrando así el azar en aquél cuadro el efecto de la naturaleza»¹⁵, la vehemencia, el furor (heroico, que diría Giordano Bruno) puede, debe, aprovecharse y, por supuesto, no está al alcance de cualquiera, que estas ideas estén vigentes en el siglo XX es algo verdaderamente interesante¹⁶. Más allá del catálogo de artistas (donde el término gran artista tiene, por supuesto, un sentido económico) hay un contexto teórico que la historia del arte construye, o sanciona, o ambas cosas.

Un planteamiento de género en la historia del arte obliga a ver el concepto de genio, cuyo estudio resulta ineludible, como un elemento inequívocamente masculino, pero también la crítica a ese concepto desde la producción artística; que puede hacerse directamente o reivindicando otros territorios, como hacen Mary Kelly o Zoé Leonard, constatando, de este modo, la existencia de muchos territorios.

La actividad de mirar tiene que ver con el modo en que se nos ha enseñado a vivir como hombres y mujeres¹⁷; en última instancia, la formulación de este principio tiene que ver con el protagonismo que, desde la semiótica y la sociología, se atribuyó al espectador, pero tiene también que ver con el hecho de que lo femenino y lo masculino son roles que se han adjudicado en un discurso previamente formulado que acatamos respetuosamente. Lo explicó Michel Foucault en su lección memorable del Colegio de Francia¹⁸. Son modos cercanos a los sociológicos en la medida en que plantean que, en determinadas obras, las imágenes reproducen, en el terreno ideológico, las relaciones de poder que se establecen entre hombres y mujeres¹⁹; un cuadro como *El Nacimiento de Venus* de Alexandre Cabanel, objeto de estudio de Roszika Parker y Griselda Pollock, hablaría, de modo predominante, del papel que la sociedad ha otorgado a lo masculino: de la mirada del hombre-pintor sobre la mujer objeto (de la pintura); el argumento es, en definitiva, la indagación sobre la manera en que los modos tradicionales de mirar y ser mirado se relacionan con la identidad sexual.

Pero no es sólo un argumento sociológico; Tamar Garb en su análisis de *El Palco* (1874, Courtland Institute Galleries, Londres), de Renoir, invoca los argumentos del psicoanálisis: el hombre que mira es, en realidad, objeto de la mirada del espectador y señala así su vulnerabilidad, «está volviendo a invocar el temor a la castración»²⁰. La misma autora ha señalado algunas premisas a tener en cuenta en el contexto de una interpretación que se sitúe en perspectivas de género: las imágenes ponen de manifiesto algunas de las relaciones entre ambos géneros; son objetos producidos en el seno de una cultura dividida, institucionalmente, entre hombres y mujeres; los espectadores son sujetos de ambos géneros cuya relación con su propia sexualidad es inestable y está llena de fisuras, o sea, que la cuestión se va complicando a medida que profundizamos en ella.

La protagonista de *Mujer vestida de negro en la ópera* (1879, Museum of Fine Arts), de Mary Cassat mira a través de unos prismáticos, es mirada por un espectador de la ópera desde otro palco y por el fruidor desde fuera del cuadro, pero ella participa activamente de esta interesante circularidad, algo que resulta relacionable con el hecho de que el cuadro

haya sido pintado por una mujer que vive en París en el último tercio del siglo XIX, es artista y participa de unas reivindicaciones femeninas tan firmes como minoritarias que su personaje, desafiante y moderno, comparte.

En un texto ya clásico, del que nos hemos servido para titular estas páginas, se pregunta Griselda Pollock por la posibilidad de que la historia del arte sobreviva al feminismo²¹, no termina de contestar a la pregunta, pero su formulación, que adopta la forma de denuncia, de la historia del arte como historia de la afirmación de la masculinidad del arte y de los artistas invita a pensar en una respuesta negativa. La historia del arte es ciertamente eso, y muchas más cosas; lo que demuestra la formulación de las perspectivas de género es la capacidad de evolución de la disciplina (no de toda ella, por supuesto, no de modo uniforme) y también la influencia que la producción artística tiene en el desarrollo de la historia del arte; es un hecho que la presencia creciente de las cuestiones de género en las artes ha hecho que los historiadores del arte indaguen el tema hasta convertirlo en un argumento más de la escritura histórico-artística.

Parece, hasta aquí, que la historia del arte ha sobrevivido al feminismo, algunos autores lo han asumido y, ciertamente, la perspectiva de género ha supuesto una relativa y feliz subversión teórica²², en ningún caso letal. Para un grupo importante de historiadores (no sólo de historiadoras) y, en consecuencia, para la disciplina, se han ampliado los horizontes teóricos.

El propio término perspectiva de género (no utilizaría el que me parece más confuso de «feminismo», no hay, por más que aparezca en algunos proyectos docentes universitarios, una «historia del arte feminista») es equívoco en la medida en que ahora sabemos que no hay una sino muchas perspectivas de género²³; Linda Nochlin parecía manejar sólo una; explicar por qué no ha habido grandes mujeres artistas no es en modo alguno la única (siendo muy importante) función de una historia del arte «de género», del mismo modo que la historia del arte tiene otros objetivos aparte del de descubrir (hacer visibles) a los/las artistas desconocidos/as; no olvidaremos que la pregunta de Linda Nochlin fue compartida, glosada, y formulada en lenguaje plástico por Judy Chicago en su instalación *Dinner Party* (1974-1979), denostada desde posiciones ideológicas muy diversas, lo que resulta significativo, pero que glosaba de modo impecable la idea de la necesidad de una tradición femenina, planteada por Virginia Wolf en 1929 (*Una habitación propia*), por poner un ejemplo, pero también la necesidad de un replanteamiento de la historia, se trataría, explicaba Judy Chicago, de «reinterpretar la Última Cena desde el punto de vista de las personas que han preparado siempre la comida».

También se ampliaba el interrogante de Linda Nochlin: cuando Judy Chicago señala la existencia de una tradición femenina nos obliga a estudiarla; por más que, como quienes criticaron precozmente la obra de Judy Chicago afirmaron con razón, *Dinner party* hablase de una tradición femenina blanca y occidental, que está lejos de ser exclusiva; pero otras tradiciones no occidentales han tardado lo suyo en encontrar acomodo en la historia del arte, mucho más que en la producción artística; «Todos hemos visto con nuestros propios ojos cómo se trasladaban los fetiches y los utensilios africanos desde los museos etnológicos a las exposiciones artísticas», escribía Erwin Panofsky, con notable retraso, en 1940²⁴. Más allá de todo esto, se trata de desvelar los órdenes del discurso en los ámbitos de la creación como de la fruición artísticas, de abrir la disciplina más que de sustituirla²⁵.

Si Ernst Gombrich empezaba su vieja *Historia del Arte* con la afirmación rotunda y sorprendente (para los años 50) de que «no existe el arte, tan sólo existen los artistas»,

Whitney Chadwick comienza la suya constatando la ausencia de Angélica Kaufmann y Mary Moser del retrato celebrativo de Johann Zoffany, *Los académicos de la Royal Academy* (1771-72, Colecciones Reales de Gran Bretaña), las dos académicas que formaban parte de la nómina de fundadores/as de la Royal Academy, no aparecen en el cuadro, aunque sí estén, colgados de la pared, sus retratos de busto. Las dos artistas quedan así reducidas a la categoría de representación, pasivas espectadoras de los debates de los académicos, sometidas a una mirada de la que no pueden defenderse («Tu mirada golpea mi mejilla», dice Barbara Kruger en uno de sus más memorables carteles), pero, es un dato importante para completar el panorama, la ausencia de las pintoras se debe al imperativo de la verosimilitud: las mujeres no podían practicar el dibujo del natural con modelos desnudos; hay todo un mundo por descubrir en el entorno de las artistas, en cualquier época y lugar.

Más allá de la intención primera del artista, el cuadro de Zoffany narra con eficacia insuperable la situación de las mujeres artistas (y nos invita a analizarlo); situadas en un lugar secundario, imposibilitadas para acceder a determinados espacios, representadas como mujeres, no como artistas, y sometidas a la mirada masculina. Resulta tentador yuxtaponer este cuadro al *Taller de una joven artista* (1800, Moscú, Museo Puskin), de Louis Léopold Boilly, donde la pintora aparece, junto al caballete con un niño al lado y un anciano que parece a su cargo, toda una transformación en el género de la autorrepresentación del artista, adornada en esta ocasión con un toque de bohemia. El pintor es un pintor, la pintora es, además, madre y/o hija.

En algún lugar del libro de Chadwick aparecerá el famoso *Estudio en Batignoles* (1870, París, Museo d'Orsay), de Henri Fantin-Latour, retrato de grupo de críticos y artistas impresionistas en que, casualmente, no está la citada Mary Cassat, ni Berthe Morrisot, retratada por algún colega en su condición de señora, pero nunca pintando, como suelen representarse los artistas.

Aquí tiene sentido recordar una sugerente (aunque resulte utópica) definición de la historia del arte que hizo Albert Boime: «Mi sueño sería culminar un libro sobre el arte del siglo XX con un análisis acerca de mi antiguo vecino de Binghamton, Nueva York, un electricista jubilado que solía pintar en el garage. Su vida y su obra nos dirían más sobre nosotros mismos que toda una biblioteca llena de crítica de arte tradicional»²⁶, básicamente porque la presencia, en la historia del arte, de los artistas de garage y fin de semana, ampliarían poderosamente el catálogo (de problemas) de la historia del arte.

Se trata de una de las más radicales llamadas a la sustitución urgente de la tradicional historia del arte como historia de los (grandes) artistas. Un relato exclusivo que no permite entender que, como dice Boime (de nuevo) «una obra de arte es el resultado de miles de decisiones tomadas por el artista bajo la presión de la comunidad de la que forma parte, y esto implica toda una red intermedia de patronos, críticos, comerciantes e historiadores del arte», y esta afirmación debería incluir también las obras que el vecino de Boime pintaba en su garage, lo cual no es una llamada al peligroso localismo, me parece, como una invitación a establecer una verdadera sociología del arte, del gusto y del consumo artístico, que están en la obra como en el territorio en que la obra se inventa, produce y consume (las tres cosas).

Whitney Chadwick revisa dos décadas de investigaciones de género en historia del arte (las que van de 1970 a 1990), el repaso, ágil, rápido, cómodo, deja la sensación de que, si en el amplio arco que va del psicoanálisis al posestructuralismo (en cualquiera de sus

versiones, en los dos casos), se han abierto grandes perspectivas sobre las cuestiones de género y su asunción por la historia del arte así como, es de suponer, por otras ciencias sociales; el problema dista de estar resuelto aunque (o puede que por eso mismo) la cuestión de la diferencia se haya convertido en un género (en el sentido literario del término) que tiene sus modelos (como los tiene la historia social, o la formal), sus desarrollos independientes, su lugar en un hipotético parlamento de historiadores del arte²⁷ y que, en algunas historias del arte, parece actuar como garantía de totalidad y/o de modernidad, como en otros tiempos el contexto socioeconómico, o el enfoque semiótico, como un apéndice; pero no está claro que la cuestión femenina se haya convertido en el paradigma que delineaba, deseaba, Linda Nochlin en 1971.

¿Puede serlo? No parece la imagen más acertada la de una historia del arte como acumulación de paradigmas o ideologías (en realidad parece que siempre hay uno dominante); parece más verosímil imaginar la disciplina como un relato cambiante, parcial, extraordinariamente permeable al contexto en que se genera²⁸; aunque, cada vez más, después de los grandes debates metodológicos del siglo XX, independientemente de que la obra de arte admita muy distintos puntos de vista y el analista (historiador o no) tenga toda la legitimidad para priorizar uno de ellos (o más), parece que queda, y con fuerza, la necesidad de contemplar las obras de arte como hechos antropológicos, como proponía, hace más de un siglo, Aby Warburg, él formuló esta idea tras su conocimiento de los indios de Norteamérica; no es descartable, más bien al contrario, que nuestra lectura venga condicionada por la irrupción del argumento étnico en la producción artística como por la apropiación de la antropología estructural que algunos artistas (los afines al *land-art* especialmente) han llevado a cabo desde los años sesenta del pasado siglo.

La perspectiva de género debería incluir el estudio de la masculinidad²⁹; en principio, parece un resultado de los estudios sobre las relaciones entre arte y poder, que a partir del final de la guerra fría han cambiado de orientación (se han hecho multilaterales en cierto modo) y aparecen preocupados por la disección de las manifestaciones, diversas, del poder, que se manifiesta con muchas caras y se nos aparece como mucho más difuso de lo que podría parecer a primera vista (podríamos decir que gracias a los estudios de Michel Foucault); estos estudios se proponen como poderosos modelos para otras cosas; pero algo tendrá que ver, en el estudio de lo masculino, la extensión, y legitimación, de los puntos de vista *queer*³⁰, nuevos en la escritura de arte, pero muy antiguos ya en la producción artística.

Un repaso a la fortuna de los términos «arte de mujeres», «crítica feminista», a las polémicas desde la producción artística en los últimos treinta años no sólo deben formar parte, por derecho propio, del discurso histórico-artístico, sino que, además, se colocan entre nosotros como posibles propuestas metodológicas: las presencias de la mujer (blanca) señaladas por Judy Chicago. Las carencias de *Dinner Party* se han señalado claramente en los manifiestos artísticos de Faith Ringgold a propósito de las posiciones precarias de las mujeres negras en el seno de determinados movimientos del *Black Power*, no muy diferentes, desde luego, a las enseñanzas de Alexandra Kollontay o a las peripecias de Inessa Armand en el movimiento comunista, o los debates a que los programas de educación artística feminista llevaron a Judy Chicago y Miriam Schapiro. Todo esto se presenta en forma de bloques de problemas que harán más rica y atractiva la historia del arte. La perspectiva de género abre la disciplina y ofrece opciones metodológicas que, necesariamente, han de aprovecharse. Parece claro que podemos ir más lejos.

Notas

- ¹ CORTÉS, José Miguel G., «Acerca de los géneros: el hombre travestido», *Impasse. Arte, poder y sociedad en el Estado español*, Ajuntament de Lleida, 1997.
- ² EAGLETON, Terry, *Después de la teoría*, Debate, Barcelona, 2005 (2003)
- ³ SUBIRATS, Joan, «Los valores del machismo», *El País*, 11-11-04, el planteamiento del autor, que analiza como los valores de George Bush y los halcones norteamericanos se presentan como trasuntos de masculinidad pueden relacionarse con un José María Aznar que, en su época de Presidente del Gobierno de España, hacía pública referencia, en el más puro estilo mussoliniano, a sus «atributos».
- ⁴ GOODMAN, Nelson, *Maneras de hacer mundos*, Visor, Madrid, 1990 (1978)
- ⁵ *Adrian Piper. Desde 1965*, Barcelona, MACBA, 2004.
- ⁶ RAMÍREZ, Juan Antonio, «Que cien años no es nada. La modernidad como ciclo largo y el punto de vista múltiple», *Confines. Miradas, discursos, figuras en los extremos del siglo XX*, Comunidad de Madrid, 2000.
- ⁷ PINTO DE ALMEIDA, Bernardo, «Cartografías. De Cameron al Decamerón», *Lápiz*, 111, 1995.
- ⁸ Nos referimos a AA. VV., *Centro y periferia en la modernización de la pintura española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993.
- ⁹ NOCHLIN, Linda, «Why Have There Been No Great Women Artists?» (1971), *Women, Art, and Power and other Essays*, Icon Editions, Boulder, Colorado, 1988.
- ¹⁰ DIEGO, Estrella de, *La mujer y la pintura del siglo XIX español (Cuatrocientas olvidadas y algunas más)*, Madrid, Cátedra, 1987; de la misma autora, véase *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, Visor, 1992. Más reciente, y último, MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Cátedra, Madrid, 2003.
- ¹¹ Nos referimos a NEAD, Lynda, *El desnudo femenino*, Madrid, Tecnos, 1998 (1992), que se enfrenta claramente al clásico CLARK, Kenneth, *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, Madrid, Alianza, 1993.
- ¹² NOCHLIN, Linda, op. cit.
- ¹³ WITTKOWER, Rudolf y Margot, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra, 1985 (1963), p. 9.
- ¹⁴ NAIFEH, Steven, y Gregory W. SMITH, *Jackson Pollock*, Barcelona, Circe, 1991 (1989).
- ¹⁵ PLINIO, *Textos de Historia del Arte*, Madrid, Visor, 1987, ed. de Esperanza Tórrego, p. 106.
- ¹⁶ Nos ocupamos de estas cuestiones en DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, «Pintar con dos pelotas. El género (masculino) de la <pintura informalista>», *Cultura Moderna*, 1, 2005.
- ¹⁷ GARB Tamar, «Género y representación», FRASCINA, Francis, *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa en el siglo XIX*, Madrid, Akal, 1998.
- ¹⁸ FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1973 (1970).
- ¹⁹ PARKER, Roszika, y Griselda POLLOCK, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Londres, RKP, 1981.
- ²⁰ GARB, Tamar, op. cit.
- ²¹ POLLOCK, Griselda, «Histoire et politique: l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme?», MICHAUD, Yves, *Féminisme, art et histoire de l'art*, París, École nationale supérieure des Beaux Arts, 1997.
- ²² NAROTZKY, Susana, *Mujer, mujeres, género. Una aproximación crítica al estudio en las ciencias sociales*, Madrid, CSIC, 1995.
- ²³ Véase ALIAGA, Juan Vicente, *Arte y cuestiones de género*, San Sebastián, Nerea, 2004, del mismo autor, «Tiempos de receso. Algunas notas sobre la problemática de los géneros y el arte en 2003», *Micropolíticas* (Catálogo exposición), Castelló, EACC, 2003.
- ²⁴ PANOFKY, Erwin, «La historia del arte en cuanto disciplina humanística» (1940), *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1979.
- ²⁵ La intención última de Whitney CHADWICK, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 1992 (1990) parece ser la de presentar una alternativa a la vieja y conocida *Historia del Arte* de E. H. Gombrich.
- ²⁶ BOIME, Albert, *Historia social del arte moderno. 1. El arte en la época de la Revolución 1750-1800*, Madrid, Alianza, 1994 (1987)
- ²⁷ RAMÍREZ, Juan Antonio, *Ecosistema y explosión de las artes*, Barcelona, Anagrama, 1994, p. 55-59.
- ²⁸ Como ejemplo de esta permeabilidad, véase el análisis de las sucesivas transformaciones del término «estilo» en GUINZBURG, Carlo, «Estilo. Inclusión y exclusión», *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*, Barcelona, Península, 2000.

- ²⁹ Una posible muestra, CORTÉS, JOSÉ Miguel, *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder en la masculinidad*, Madrid, Egales, 2004
- ³⁰ ALIAGA, Juan Vicente, *Arte y cuestiones de género*, op. cit.