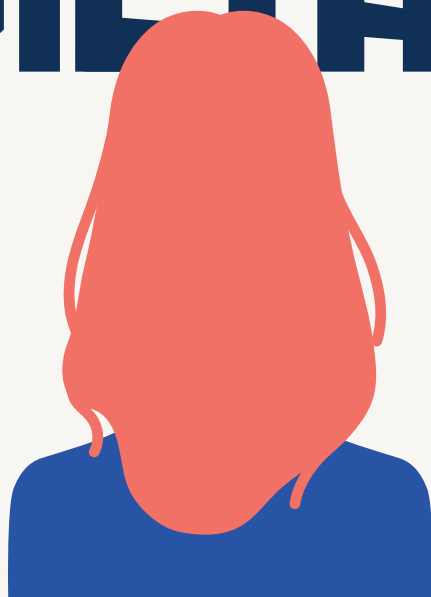


LA MIRADA INQUIETA

**EUGENIA
TENENBAUM**

**Cómo disfrutar
del arte con
tus propios ojos**



EUGENIA TENENBAUM
LA MIRADA INQUIETA

Cómo disfrutar del arte con tus propios ojos

© María Eugenia Gero Villaamil, 2022
Corrección de estilo a cargo de Cristina Baquerizo

© Editorial Planeta, S. A., 2022
temas de hoy, un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.
Avda. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)
www.planetadelibros.com

Primera edición: mayo de 2022
ISBN: 978-84-9998-918-1
Depósito legal: B. 6.885-2022
Composición: Realización Planeta
Impresión y encuadernación: Egedsa
Printed in Spain - Impreso en España

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal).

Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.



El papel utilizado para la impresión de este libro está calificado como **papel ecológico** y procede de bosques gestionados de manera **sostenible**.

ÍNDICE

<i>Introducción</i>	11
<i>Conceptos básicos</i>	15
Prehistoria y Antigüedad Clásica europea	23
Edad Media	57
Renacimiento	105
Barroco	145
Rococó, Neoclasicismo y Romanticismo	195
Impresionismo y Vanguardias	259
Arte contemporáneo	303
<i>Epílogo</i>	337
<i>Agradecimientos</i>	341
<i>Notas</i>	343
<i>Biografía</i>	363

PREHISTORIA Y ANTIGÜEDAD CLÁSICA EUROPEA

Arte, tiempo y verdad

Cuando su infraestructura lo permite, es habitual enfrentarse a la entrada a los museos a través de un gran vestíbulo, diáfano e impersonal a partes iguales. Su magnificencia —entendida en términos de espacialidad— puede hacernos sentir entre confundidas, sobrepasadas y desubicadas. Si contratamos una guía, lo habitual será que nos apiñemos junto a ella como abejas que protegen a su reina, moviéndonos al compás de sus indicaciones y su talante desenvuelto. Si la visita la emprendemos por nuestra cuenta, su transcurso no estará aliñado con tantas anécdotas ni datos técnicos sobre las obras, pero a cambio obtendremos la libertad de movernos (y perdernos) a nuestro aire.

Mientras escribo esto, recuerdo mi asombro la primera y única vez que pisé el Museo del Louvre, el más visitado del mundo. En aquel momento sentí que, si me lo montaba lo suficientemente bien, podría quedarme a vivir en aquel recibidor, como Tom Hanks en *La terminal*. Su amplitud es tal que decenas de menores podrían aprender a montar en bicicleta en él; incluso podría instalarse una pista de patinaje sobre hielo, aunque bien es cierto que la luz que entra a plomo por los vidrios de la pirámide no tardaría mucho en derretirla. Hay algo tan mágico

como perverso en la capacidad que tienen las entradas de determinados museos de hacernos sentir pequeñas, chiquititas, encogidas en nosotras mismas, perdidas en un entorno entre sagrado y hostil.

Aquella vez me perdí —al menos— tres veces en el Louvre. Fui en compañía de un grupo de personas a las que les parecía innecesario pasar más de dos horas y media en cualquier museo, así que lo que en un principio me asombraba terminó causándome un gran estrés: tuve que atravesar varias veces ese *hall* de dimensiones monstruosas para acceder a las diferentes alas e ir corriendo a ver las obras que no me quería perder antes de tener que irme. Algo parecido me ocurrió cuando visité con mi mejor amiga la Galleria degli Uffizi, en Florencia. Nada más llegar a la ciudad, fuimos corriendo al apartamento a dejar las cosas, llegamos jadeando al patio del palacio y, cuando entramos, solo disponíamos ya de dos horas hasta el cierre. Las prisas, esta vez, nacieron de la falta de organización. Aun así, la rapidez parece ser el denominador común de todos los museos, o al menos de los más conocidos y visitados; esto es un ejemplo casi perfecto de la brutal economización del tiempo a la que estamos sometidas.

El Louvre —cuyas galerías abarcan más de sesenta mil metros cuadrados— posee casi medio millón de obras de arte, aunque solo tiene expuestas alrededor de treinta y cinco mil. Teniendo esto en cuenta, haberme perdido solo tres veces parece hasta un milagro: para ver todas sus obras son necesarios cien días, y eso solo si dedicásemos treinta segundos a cada pieza.¹ Los Museos Vaticanos cuentan con más de setenta mil pinturas y esculturas expuestas a lo largo de cincuenta y cuatro galerías. La Galleria degli Uffizi, por su parte, tiene inventariadas más de cuatro mil quinientas obras, de las cuales menos de la mitad están expuestas.² La National Gallery de Londres cuenta con más de tres mil doscientas en su colección permanente. En 2015, el inventario del Museo del Prado ascendía a prácticamente treinta mil obras, de las cuales casi ocho mil son pinturas, aunque solo alrededor de mil doscientas sean accesibles para el público.³ El otro museo español por excelencia, el Reina Sofía, tenía inventariadas en 2014 más de dieciocho mil piezas, de las cuales solo el 6 % estaban expuestas. ¿Qué nos dicen estas cifras?

En primer lugar, que los museos guardan más de lo que muestran. En segundo lugar, que quizás Dubuffet tenía razón cuando los denominó «tanatorios de embalsamamiento». Y, en tercer lugar, que disfrutar de su oferta artística por entero es misión imposible. ¿Qué emociones generan estos hechos en el público? Generalmente, una abrumadora sensación de frustración. Parece que, hagamos lo que hagamos, el arte se nos escapa de entre los dedos. Y el tiempo que le dedicamos, también.

Los museos, además de constituir centros de exposición y preservación de las obras que acogen, son asimismo centros de enseñanza. Me da la sensación de que lo que nos enseñan hoy en día es, sobre todo, a tener prisa: a ver todo lo posible en el menor tiempo posible. O bien, a ver todo lo posible antes de que la infinidad de estímulos nos arrastre hacia la apatía. De ahí que la recomendación de pasar un mínimo de noventa minutos y un máximo de dos horas en un museo sea, cuanto menos, deprimente. Es en este espacio —comprendido entre la oferta artística de los museos y nuestras reducidas posibilidades de abarcarla— donde entra en juego el peso de la autoridad: la de *esa* autoridad que nos dice cuáles son las obras que no deberíamos perdernos y de cuáles podemos prescindir.

Cuando nos arremolinamos frente a los grandes hitos de la historia del arte expuestos en los museos, ¿nos preguntamos por qué es *tan importante* verlos? ¿Nos damos tiempo para cuestionarnos si las obras nos gustan *de verdad*, si nos decepcionan, si nos sorprenden? ¿O lo que hacemos es consumirlas de manera voraz para poder decir que, efectivamente, las hemos tenido delante? ¿Quién dictamina el estatus de una obra? ¿Es el público o es ese ente informe al que conocemos como «los entendidos»? ¿Cuál es el margen de error de la crítica del arte y del discurso tradicional que se estructura alrededor de determinadas piezas, ensalzadas en detrimento de otras? ¿Es este proceso de selección objetivo e imparcial o está plagado de sesgos y subjetividades bien disfrazadas? En otras palabras: cuando nos ponemos delante de una obra de arte, ¿lo hacemos porque nos gusta o porque nos han dicho que tiene que gustarnos? Cuando acudimos a un museo, ¿vamos por el arte o vamos por la foto?

El tiempo medio que invertimos en observar una obra se comprende entre los quince y los treinta segundos: un tiempo insuficiente para tener en cuenta estas preguntas o, mucho menos, plantearnos siquiera sus posibles respuestas. Cuestionarnos por qué visitamos un museo y cómo nos desenvolvemos en él es también cuestionarnos qué es el arte para nosotras, qué lugar ocupa en nuestras vidas y hasta qué punto todo esto se ve influenciado por factores externos en lugar de por coordenadas internas como, por ejemplo, nuestras preferencias, nuestras inquietudes o nuestra curiosidad.

El acceso a este museo no se produce atravesando un gran recibidor bien iluminado de colores neutros. El terreno que pisan nuestros pies ni es liso ni está asfaltado: es tierra húmeda que se pega a nuestros zapatos y salpica nuestros tobillos mientras avanzamos. Delante del grupo que formamos, se abre una gruta de paredes cubiertas de musgo por la que caminamos despacio debido al desnivel del terreno y a la iluminación parcial que recibe todo aquello que nos rodea. No hay carteles que indiquen una salida; tampoco salas que se abran a los lados. Así que, por un momento, nos sentimos como un grupo de espeleólogos que se han lanzado a la aventura. Hasta que nos encontramos con una trifurcación del camino, sin ninguna señalización que nos indique cuál es el que debemos tomar. Como no estamos en una película de terror, la sensación de inquietud que recorre al grupo no es excesiva: sabemos que lo peor que puede pasar es que escojamos un camino sin salida que nos obligue a dar media vuelta en algún punto, por lo que nos enfrentamos a la situación como si se tratase de un juego. Mientras debatimos qué dirección deberíamos tomar, aparecen por el pasillo situado en el medio un par de personas que, gracias a las tarjetas identificativas que llevan colgadas en la solapa, reconocemos como personal del museo. Nos comunican que debemos dividir el grupo en dos: un grupo irá por el pasillo de la izquierda y el otro tomará el de la derecha. Mientras tanto, yo iré por el del medio y os esperaré al final del recorrido para cruzar impresiones.

Aproximadamente una hora después, todas volvemos a estar juntas, esta vez en un espacio más amplio, aunque igualmente cavernoso,

en el que las antorchas han sido sustituidas por una cálida y uniforme luz artificial. Pese a que ambos grupos parecen satisfechos, uno de ellos —el que ha ido por el camino de la izquierda— se muestra especialmente agitado; las visitantes murmuran entre sí, otras niegan exasperadas con la cabeza y algunas claman: «¡No me lo puedo creer! ¡Es que no me lo puedo creer!». Esta reacción sorprende al grupo que ha seguido el itinerario de la derecha, cuyas integrantes no entienden muy bien qué está pasando; ellas están tranquilas y, a pesar de haber aprendido algunas cosas nuevas, lo que han oído les recuerda en líneas generales a sus tiempos de estudiantes.

Debido a la separación de los grupos, ha coincidido que dos amigas tuvieron que ir cada una por un recorrido distinto. Cuando una le transmite a la otra lo que ha aprendido, salta la alarma. «¿Tú sabías que las *Venus* paleolíticas no deberían llamarse “Venus”?», comenta una de ellas, mientras su amiga se queda mirándola con el ceño fruncido antes de soltar un «Tía, ¿qué dices?». Con el chute de adrenalina que suele seguir a cualquier gran revelación, la amiga continúa: «¡Que sí, que sí! ¿En serio no has flipado cuando hablaron del matriarcado prehistórico en la sala de las estatuillas?». El rostro de su compañera va mudando de la confusión a la sorpresa. Reconoce que a ella no le han hablado de nada de eso y se gira hacia el grupo, intentando averiguar qué otras cosas no han formado parte de su recorrido. Es en este momento, en el que las visitantes empiezan a poner en común la información recibida, cuando se dan cuenta de que, a pesar de haber visto las mismas obras y haber recorrido salas muy similares, les han contado cosas distintas. Y no solo eso: aquello que les han contado es contradictorio. Para resolver esta especie de enigma es necesario rebobinar, volver mentalmente al principio del recorrido e ir analizando las diferentes salas con sus respectivos discursos, así que vamos a ello.

Como es lógico, las visitas guiadas a los yacimientos arqueológicos de la prehistoria suelen empezar por un acercamiento a los modos de vida y cosmovisiones de las poblaciones que los habitaron. Analizar obras de arte es, en gran medida, entender el momento en el que fueron creadas. El contexto prehistórico suele dividirse en cuatro grupos:

el más antiguo sería el Paleolítico (hasta el año 10000 a. C.); seguido por el periodo intermedio del Mesolítico (del 10000 al 8000 a. C.); después, el Neolítico (desde el 8000 hasta el 6000 a. C.); y, posteriormente, entraríamos ya en la conocida como Edad de los Metales, estructurada a su vez en la Edad de Cobre (6000 a. C.-3600 a. C.), la Edad de Bronce (3600 a. C.-1200 a. C.) y la Edad de Hierro (1200 a. C.-550 a. C.). Estas cronologías nos sirven más como un marco de referencia que como una medida aplicable a nivel global, ya que la periodización del continente americano y la de algunos territorios del continente asiático —como la India— difiere de la aceptada en Europa.

Una de las manifestaciones artísticas por excelencia de la prehistoria son las famosas pinturas rupestres. Estas, como cabe esperar, toman el nombre del soporte sobre el que aparecen: las paredes rocosas presentes en el interior de cuevas y al aire libre, aunque estas últimas sean menos habituales debido a la erosión propiciada por factores como el paso del tiempo, los desprendimientos o el clima. A pesar de que en el siglo XIX ya se tenía conocimiento de determinadas estatuillas, cerámicas y objetos elaborados en piedra y hueso, este tipo de pintura prehistórica no fue oficialmente *descubierta* hasta finales de siglo en Cantabria. Corría la década de 1860 cuando Modesto Cubillas, un aparcerero contratado por Marcelino Sanz de Sautuola, dio con la entrada de una cueva oculta entre la maleza gracias a que su perro, con el que iba de caza, se coló en ella. Como Cubillas había sido contratado por Sanz de Sautuola para realizar trabajos de limpieza y poda de árboles en algunos de sus terrenos, estaba familiarizado con las inquietudes arqueológicas de este, así que no tardó en comunicarle el hallazgo y su ubicación.⁴ Sanz de Sautuola visitó por primera vez lo que hoy en día conocemos como Altamira unos cuantos años después, en 1876, aunque en su primera visita no reparó en las pinturas que cubrían el techo de la sala principal.

Fue en 1879 cuando en una de sus visitas a Altamira descubrió, gracias a la intervención de su hija María Justina, de ocho años y medio, las pinturas animales del techo de la célebre cueva [...]. Su hija, que le acompa-

ñaba, debido a que era pequeña, pudo percibir las pinturas al mirar al techo, cuya altura era en la sala principal de unos dos metros y treinta centímetros al fondo, momento en el que pronunció al verlas la célebre frase: «¡Papá, mira: bueyes pintados!».⁵

El siguiente paso importante fue comunicar el hallazgo a la comunidad académica y científica en el Congreso de Lisboa de 1880. A él asistieron naturalistas de renombre como Quatrefages y Cartailhac, junto a prehistoriadores de gran prestigio como Mortillet, Rivière, Girod o Henri Martín,⁶ que dudaron de la autenticidad de las pinturas al considerar que la destreza técnica que demostraban no podía, de ninguna manera, asociarse con el periodo paleolítico.

Tampoco se creyó, entonces, por parte de los escépticos y de los desconocedores de la prehistoria, que las discutidas pinturas fueran obra del hombre de las cavernas, ya que su calidad hacía que resultara imposible atribuirles al «hombre salvaje», como se denominaba entonces a los primeros pobladores de las cuevas prehistóricas, razones en las que se apoyó Eugenio Lemus cuando afirmó no encontrar «en su dibujo ningún acento que revele el arte bárbaro».⁷

En otras palabras: en lugar de plantearse que las teorizaciones que habían desarrollado sobre el «hombre salvaje» de las cavernas eran quizás erróneas, y mostrarse flexibles ante una posible nueva evidencia, estos señores se cerraron en banda. Esta actitud, por desgracia, fue muy habitual tanto en el siglo XIX como en los albores del siglo XX. También en nuestros días. Aunque el método científico sea entendido bajo parámetros de objetividad, lo cierto es que olvidamos que la ciencia la hacemos las personas y que todas nos encontramos no en pocas ocasiones presas del ego y de los prejuicios. Hoy en día sabemos que a la comunidad científica no le quedó más opción que sacarse un poco la cabeza del culo y reconocer que, efectivamente, las pinturas rupestres de Altamira pertenecían al periodo paleolítico y que, por tanto, se habían pasado de listos sentenciando que las gentes de dicho periodo

eran qué menos que *salvajes*, incapaces de realizar cualquier hazaña artística de calidad. Ahora bien, si les costó reconocer que fallaron en esto, la pregunta que debemos hacernos es «¿en qué más lo hicieron?».

Sanz de Sautuola, ávido en catalogar las pinturas dentro del periodo paleolítico, afirmó en sus apuntes que, «examinadas detenidamente estas pinturas, desde luego se conoce que su autor estaba muy práctico en hacerlas, pues se observa que debió ser su mano firme y que no andaba titubeando [...], no siendo menos dignas de tomarse en cuenta las infinitas posturas que el autor hubo de tomar, pues en algunas partes apenas podía ponerse de rodillas y a otras no alcanzaba ni estirando el brazo [...], todo lo que demuestra que su autor no carecía de instinto artístico».⁸ Esta información sería ampliada por el informe que realizaron Rafael Torres Campos —profesor de la Institución Libre de Enseñanza— y el geólogo Francisco Quiroga y Rodríguez, publicado en un boletín de dicha institución: «Según lo dicho, en la técnica del pintor de Altamira entran estos elementos: perspectiva lineal, perspectiva aérea, color desleído en agua o grasa, pincel».⁹ Lo más probable es que al leer estas observaciones no hayamos notado nada raro, pese a que todos ellos daban por supuesto sin demasiada base científica que la autoría recaía sobre un hombre.

Una cosa que siempre me ha fascinado y asustado de la prehistoria es la certeza absoluta con la que hablan de ella sus especialistas. Cuando cursé la asignatura «Arte de las primeras civilizaciones» en mi primer año de carrera, me quedaba pasmada viendo a la profesora contarnos con pelos y señales qué pensaban las gentes habitantes del Paleolítico y del Neolítico; por qué lo pensaban; y cómo esto se veía, sin duda alguna, reflejado en el arte de dichos periodos. Yo no podía parar de preguntarme: «¿Pero es que acaso alguien ha ido a preguntarles!? ¿Cómo sabemos que esto es la *Verdad Absoluta* y no una de las múltiples posibles interpretaciones?». No me cabía en la cabeza que un periodo tan lejano, cuyo patrimonio nos ha llegado tan fragmentado y casi con cuentagotas, pudiera ser historiado con una amplitud de miras tan limitada y, al mismo tiempo, tan reticente a admitir que podía haber margen de error. ¿Lo peor? No me equivocaba demasiado.

La razón por la cual los dos recorridos a través del arte prehistórico son iguales en contenido pero opuestos en discurso es para mostrar, valiéndonos de un ejercicio muy sencillo, cómo los sesgos aplicados a una narrativa histórica pueden modificar profundamente nuestra comprensión sobre ella. Dicho en palabras de Riane Eisler: «La prehistoria es como un puzle gigante en el que más de la mitad de las piezas se han destruido o perdido. Es imposible reconstruirla totalmente. Con todo, el mayor obstáculo para una reconstrucción precisa de la prehistoria no es que falten tantas piezas, sino que el paradigma predominante dificulta sobremanera interpretar con precisión las piezas que sí tenemos y proyectar un patrón real en el que puedan encajar».¹⁰

No en pocas ocasiones, a las estudiantes y profesionales que nos especializamos en corrientes metodológicas que contradicen el discurso oficial —como hace la perspectiva de género o la perspectiva decolonial— se nos acusa de intentar «malversar la historia» a través de «la imposición sobre el pasado de esquemas morales que pertenecen al presente». Es decir, se nos acusa de presentismo. Lo que estos sectores reaccionarios suelen obviar es que fue —y es— el propio discurso tradicional el que, valiéndose del paradigma dominante, volcó en el pasado estereotipos y prejuicios que pertenecían al presente. Las metodologías revisionistas no buscan reinventar el pasado: lo que buscan es acercarse a él haciendo uso del menor número de sesgos posibles.

Por eso, cuando a través de ambos recorridos se entra en una sala parecida a Altamira (con sus bisontes cobrando tridimensionalidad al aprovechar el relieve rocoso del techo y con la impronta en negativo de manos más que milenarias), una de las guías explica que las representaciones rupestres de animales servían al propósito de propiciar la caza a través de la magia primitiva,¹¹ mientras la otra guía lo cuestiona. Y lo hace porque esta visión, comúnmente aceptada, puede considerarse más la proyección de estereotipos que la interpretación lógica de lo que se observa.¹² Entre otras cosas, dar por hecho que el motivo principal para representar animales era favorecer la caza implica dar por hecho, también, que la base de la dieta paleolítica era la carne, lo cual yerra el tiro: es más probable que estos pueblos dependieran mayorita-

riamente de la vegetación como alimento y que, por tanto, la recolección tuviera mayor importancia que la caza.¹³

Siguiendo esta premisa, la de la vegetación como base del entorno y como base de la alimentación, figuras como Alexander Marshack empezaron a preguntarse en los años sesenta del siglo pasado por qué estos elementos carecían de representación en las pinturas rupestres del paleolítico. Marshack llegó a la conclusión de que los dibujos con forma de vara y líneas pintados en las paredes de cuevas paleolíticas no tenían por qué remitir a flechas, dardos, lanzas o arpones, sino que podían tratarse perfectamente de representaciones de plantas, árboles, ramas, juncos u hojas, y fue un paso más allá: «Examinó cuidadosamente los grabados en un objeto de hueso que habían sido descritos como dibujos de arpones. Bajo el microscopio descubrió que las lengüetas de este supuesto arpón no solo apuntaban a la dirección equivocada, sino que las puntas del largo mango también estaban en el extremo incorrecto [...]. Resultó que las líneas coincidían con el ángulo correcto de las ramas que crecen en la punta de un largo tallo. En otras palabras, estos y otros grabados, descritos tradicionalmente como símbolos peniformes u objetos masculinos, probablemente no fueran más que representaciones estilizadas de árboles, ramas y plantas».¹⁴

¿Qué demuestra esto? Que los expertos, al examinar y analizar inicialmente las obras fragmentarias de la prehistoria, proyectaron sobre ellas unas dinámicas, estructuras y actividades sociales que no se correspondían con la lectura lógica de dichas etapas, sino con las estructuras mentales y sociales en las que estaba enclaustrado su propio pensamiento. Si vivimos en una sociedad que solo puede explicar el desarrollo, el progreso y la evolución en función de la supremacía a través de la violencia —ya sea hacia animales o hacia otros seres humanos—, es lógico que no seamos capaces de mirar más allá. No sabemos cómo.

Es por esto que la prehistoria parece tener al menos tres cosas importantes que enseñarnos. La primera de ellas es que, a veces, la respuesta absoluta que buscamos no existe y que debemos aprender a sentirnos cómodas ante este hecho. La segunda es que ostentar una posición de autoridad académica o disciplinar no impide que cometas

errores de interpretación ni que tu praxis profesional pueda ser cuestionada. Esto, a su vez, nos lleva al tercer nivel de aprendizaje: tenemos derecho a (y también razones para) desconfiar de cada una de las verdades universales que nos han sido legadas, pues la propia historia nos demuestra que el paradigma predominante puede dejar de serlo en cualquier momento a la luz de nuevos descubrimientos, nuevos análisis y nuevos acercamientos. En resumidas cuentas: que lo académico no nos quite lo curioso y que lo asimilado como definitivo no frene nunca nuestra inquietud.

Una confianza ¿ciega? en la autoridad

De la mano de estas revelaciones, el grupo que recorrió el camino de la izquierda pudo disfrutar de las pinturas rupestres paleolíticas con un incentivo de curiosidad e imaginación que les permitió salirse de los rígidos moldes de la lectura generalizada. Mientras tanto, las visitantes del otro grupo disfrutaron de esta parte de la visita dejándose conquistar por los juegos de luminiscencia presentes en esa sala. Iluminadas por lámparas de aceite y antorchas de una luz titilante que se desplazaba de manera irregular por el techo, las paredes y el suelo, se sintieron envueltas por una atmósfera cuanto menos misteriosa, mientras pensaban en esos *hombres* primitivos pasando sus manos y utensilios por techos y paredes.

De nuevo nos topamos con la cuestión de los «hombres de las cavernas», otro gran invento decimonónico que todavía seguimos arrastrando a los libros de texto de nuestros días. Debido a que no podemos interpretar aquello que no podemos concebir, no fueron pocos los teóricos, expertos y eruditos que desde el primer momento interpretaron la cultura y el arte prehistórico en clave masculina y patriarcal. Como la sociedad decimonónica estaba regida por la dominación masculina, los estudiosos no fueron capaces de imaginar sociedades equitativas en las cuales la cooperación, y no la subyugación, fuese el principio regulador de las relaciones humanas. Desde entonces, hemos cometido de manera recurrente el error de seguir haciéndoles caso.

Sociólogas como Riane Eisler en *El cáliz y la espada*,¹⁵ prehistoriadoras como Marylène Patou-Mathis en *El hombre prehistórico es también una mujer*¹⁶ e historiadoras del arte como Merlin Stone en *Cuando Dios era una mujer*¹⁷ han dedicado años de investigación, esfuerzo y escritura a combatir el paradigma institucional en pro de un mayor rigor a la hora de mirar al pasado. De esta forma, han contribuido a perfilar las sociedades prehistóricas, tanto paleolíticas como neolíticas, introduciendo en ellas las contribuciones de las mujeres que, al contrario de lo que nos han metido en la cabeza, sí participaron en las intervenciones artísticas; sí cazaron; y no, no estuvieron subyugadas a sus homónimos masculinos ni limitadas a la recolección. Para hacernos una idea de hasta qué punto sus contribuciones han sido opacadas, debemos tener en cuenta que Stone publicó *Cuando Dios era una mujer* en 1976 y Eisler su *El cáliz y la espada* (*best seller* internacional) en 1987; en cambio, no fueron traducidos y publicados en castellano hasta el año 2021.

Las siguientes salas compartidas por ambos recorridos tienen como protagonistas a las estatuillas paleolíticas. Estas, igual que los útiles en hueso o minerales, se encuadran dentro de una amplia categoría denominada «arte mueble» debido a su fácil posibilidad de traslado; y pueden subdividirse en otras clases en función de las características que se tengan en cuenta: el soporte (que puede ser orgánico, como el hueso, el marfil o las conchas; o inorgánico, como los minerales), la funcionalidad, el tema o la decoración que presentan.

Las estatuillas antropomorfas paleolíticas son otro caso interesante para señalar la disonancia entre el discurso oficial y la realidad material conservada. Por ejemplo, tomando como referencia las pinturas rupestres, se ha establecido que las sociedades paleolíticas estaban protagonizadas principalmente por hombres cazadores que, a su vez, eran los responsables de la totalidad del arte de esta etapa. En cambio, si tomamos como referencia las representaciones antropomorfas de las estatuillas, nos damos cuenta de que las representaciones masculinas son poco habituales y, en comparación, escasas. Si a este hecho le sumamos que estas estatuillas se suelen vincular con usos y funciones ri-

tuales, ¿cómo es posible que, si los hombres eran el centro de las sociedades paleolíticas, apenas aparezcan representados en ellas? Es decir, si las sociedades paleolíticas estaban dominadas por los hombres, se basaban en la caza y, por ello, se representaban a sí mismos sobre las paredes de las cuevas, ¿por qué no hicieron lo mismo sobre otros soportes de manera generalizada? Básicamente, porque esta lectura del arte paleolítico está sesgada y es presentista.

Ciñámonos a lo que tenemos. Contamos con un elevado número de estatuillas antropomorfas femeninas, identificadas como tal por referencias explícitas o simbólicas a sus genitales y senos. De este grupo de estatuillas, las más conocidas (y las más malinterpretadas) son, sin duda alguna, las «venus esteatopigias», de entre las que destaca la *Venus de Willendorf*, considerada una de las obras de arte más antiguas. Como no podía ser de otra manera, su propio nombre muestra una doble proyección del presente sobre el pasado. Por un lado, porque el término «esteatopigia» remite a una condición —presente en algunas mujeres de comunidades nativas contemporáneas,* como la comunidad khoikhoi**— que «propicia la acumulación de grasa de modo voluntario o no en ciertas zonas del cuerpo, deformando o desarrollando los volúmenes sobre todo de las caderas».¹⁸ Por otro lado, porque el nombre «Venus» hace referencia a la deidad del panteón mitológico romano y, por tanto, supone un anacronismo.

Si rastreamos el origen de esta asociación con la deidad romana, nos toparemos con el marqués de Vibraye,¹⁹ quien descubrió en 1864 —en el yacimiento magdaleniense*** de Laugerie-Basse— una de estas

* Se conoce la presencia de, al menos, dos mujeres khoikhoi que fueron esclavizadas y traídas forzadamente a Europa para ser expuestas como atracción de circo. Una de ellas fue Sara Baartman, a quien su esclavista llamó «Venus Hotentote» como reclamo.

** La comunidad khoikhoi es un grupo étnico presente sobre todo en Botsuana y Namibia. Sus integrantes aparecen referidas en algunos textos como «hotentotes», aunque actualmente se desaconseja el uso de este término por ser una deriva de la colonización y no una designación propia (algo semejante a lo que ocurre con el término «esquimal», cuya designación correcta es «inuit»; o con el pueblo «amazigh», al que se suele referir de manera incorrecta como «bereber»).

*** El Paleolítico suele dividirse en tres periodos: Inferior, Medio y Superior. Este último periodo se subdivide a su vez en otros cuatro cuando hablamos de Europa: auriñaciense, gravetiense, solutrense y magdaleniense.

figuras y la acuñó como «venus impúdica». Así, el marqués no solo introducía un sesgo anacrónico, sino también un juicio moral influenciado por el puritanismo victoriano.²⁰ Es en este punto cuando, sin ninguna prueba factual, estas figuras comienzan a ser entendidas como deidades prehistóricas de la belleza y la fertilidad, vertiéndose sobre ellas unas dimensiones eróticas cuestionables.

Esta asignación tradicional de las figuras al erotismo (siempre en la concepción actual de lo que se entiende por «erótico») viene [...] de la interpretación de las representaciones figurativas de cuerpos donde se resaltan sus senos y su vulva desde un prisma androcéntrico, donde se considera al hombre como ejecutor de las actividades que tienen mayor relevancia en la sociedad moderna, restando importancia a la posible contribución de la mujer.²¹

Respecto a la posibilidad de participación femenina activa en la creación de estas figuras, Catherine Hodge McCoid y Leroy D. McDermott publicaron en 1996 un artículo conjunto en el que planteaban una nueva hipótesis. Quizás no eran objetos sexuales. Tal vez las mujeres no fueran espectadoras pasivas de la mentalidad creativa de la prehistoria, siendo relevantes sus cuerpos únicamente como representación de las preocupaciones e intereses masculinos. A lo mejor, los (aparentemente) exagerados atributos sexuales de las figuras no eran símbolos mágicos de fecundidad. Cabe la posibilidad de que haya otra explicación plausible: que se originaran como una forma de autorrepresentación hecha por mujeres.

En palabras de Hodge McCoid y McDermott: «la sobrecogedora mayoría de estas imágenes reflejan una inusual estructura anatómica que André Leroi-Gourhan (1968) acuñó como “composición rombooidal”. Lo que hace de esta fórmula estructural algo llamativo es que consiste en una serie de desviaciones de la precisión anatómica. Los rasgos característicos incluyen cabezas sin rostro generalmente inclinadas hacia abajo; brazos estrechos que desaparecen bajo los senos o se cruzan por encima de ellos; un torso anormalmente delgado; senos de

gran tamaño; [...] un prominente abdomen que presupone un embarazo; [...] y piernas antinaturalmente cortas [...]. Lo que en un principio parecen distorsiones anatómicas pasan a ser representaciones aptas si consideramos el cuerpo como si fuese visto por una mujer que se mira a sí misma desde arriba».²² Para probar esta hipótesis, McCoid y McDermott compararon las figuras vistas desde arriba con fotografías que simulaban lo que una mujer ve de sí misma desde esa perspectiva cenital, y los resultados encajaron a la perfección.²³ El hallazgo de estas dos investigadoras parece demostrar que no solo nos hemos acercado a estas estatuillas desde un discurso equivocado, sino también desde un punto de vista limitado: abrir el abanico de posibilidades no puede más que enriquecer nuestra comprensión de la prehistoria.

Otro de los elementos —a mi parecer— más apasionantes de estas figuras ginecomorfas (es decir, con forma de mujer) es que aparecen en territorios muy distantes entre sí en un mismo periodo. Se puede rastrear su presencia en la Europa occidental y en la Europa oriental (concretamente en Rusia y, más específicamente, en Siberia), por lo que son un elemento común que bien podría servirnos para señalar cierta unidad cultural en la Europa paleolítica. Una de las causas que podrían explicar este fenómeno constituye uno de los temas centrales del ya citado estudio *El cáliz y la espada*, realizado por Riane Eisler. Según sus investigaciones, la razón de la presencia de este tipo de estatuillas en regiones tan distantes tiene relación con el culto a la Diosa, propio de sociedades de cooperación y previo al culto al Dios, asociado a las posteriores sociedades de dominación.

Eisler mantiene que las estatuillas femeninas de los pueblos del Paleolítico —junto a las pinturas rupestres, los santuarios en cuevas y los sitios funerarios— constituyen un intento organizado por parte de estas comunidades de controlar las fuerzas y los procesos de la naturaleza, como mantuvo también el historiador de la religión E. O. James.²⁴ Estas tradiciones sagradas, a su vez, asocian los poderes que gobiernan la vida y la muerte con la mujer, a través de la figura de la gran Diosa Madre. Es decir, que el arte paleolítico puede entenderse como la representación de una preocupación por sobrevivir, entender y actuar

sobre la vida. Parece lógico, por tanto, que el culto girase alrededor de la madre, dadora de vida, y que su importancia se aplicase también a la vida animal y la vida vegetal; de ahí la pervivencia todavía a día de hoy de términos como «la Madre Tierra» y «la Madre Naturaleza».

Como en los siglos XIX y XX la variable sexo-género no se tenía en cuenta a la hora de generar conocimiento e historiar el pasado, los investigadores, historiadores y expertos desarrollaron sus aportes introduciendo preconcepciones sexistas en ellos; de ahí la ya mencionada construcción del Paleolítico alrededor del hombre cazador. Esto derivó, a su vez, en una omisión reiterada de la presencia femenina en las pinturas rupestres, relacionadas con la práctica de la caza incluso cuando «se representaban mujeres bailando»,²⁵ como es el caso del abrigo rocoso de Cogul, en Cataluña. La consecuencia inmediata de este hecho, como apunta Eisler, es que «las pruebas de una forma de culto antropomórfico centrado en lo femenino —como los hallazgos de representaciones de mujeres de caderas anchas y embarazadas— tuvieron que ser ignoradas o clasificadas como meros objetos sexuales masculinos: obesas venus eróticas o imágenes bárbaras de la belleza».²⁶

Teniendo en cuenta la importancia central que juegan estas estatui-llas en la producción cultural del Paleolítico, sorprende que en el manual de Historia del Arte más vendido de la historia, el escrito por Ernst Gombrich, no haya ni una sola mención a ellas en el capítulo de arte prehistórico. ¿Cuál podría ser la conclusión? Eisler propone, por un lado, que «la visión tradicional del arte paleolítico como una magia primitiva relacionada con la caza puede considerarse más la proyección de estereotipos que la interpretación lógica de lo que se observa»;²⁷ y, por otro, que estas expresiones artísticas «eran expresiones del intento de nuestros antepasados por entender su mundo [...] y confirman lo que podríamos asumir como lógico: junto con la primera conciencia del ser en relación con otros humanos, animales y el resto de la naturaleza, debió de existir una conciencia del asombroso misterio —y la importancia práctica— sobre el hecho de que la vida surge del cuerpo de la mujer».²⁸

Como cada vez vamos adentrándonos más en la gruta, al abandonar la galería de las pinturas rupestres las temperaturas bajan, el acce-

so de la luz natural es inviable y nos encontramos en la más absoluta oscuridad. El terreno es más inestable, las paredes se estrechan —impidiendo que más de dos personas caminen una al lado de la otra— y comenzamos a ser conscientes de que —a pesar de que sí se hayan identificado yacimientos en cuevas y grutas que prueban su habitabilidad²⁹— un número considerable de los espacios donde fueron encontradas obras de la prehistoria no estaba destinado a actuar como vivienda, sino a albergar lugares ceremoniales o santuarios. A cada visitante se le ofrece una antorcha junto con instrucciones para manejarla sin riesgo de quemarse (o de quemar a alguien) con ella. Las guías son las encargadas de prender primero las suyas para encender después con ellas las demás. De esta forma, vamos transitando en silencio por el laberíntico interior de la cueva hasta llegar a la sala de las estatuillas.

Esta sala sirve al propósito de potenciar un acercamiento en primera persona. Cuando entramos en ella, el sonido de las pisadas reverbera en las paredes y son nuestras antorchas las que se encargan de ir llenando gradualmente la estancia de luz. En contraste con la antigüedad del espacio, que nos hace viajar en el tiempo, nos topamos a lo largo de él con una sucesión de altares cuadrangulares contemporáneos sobre los que descansan diferentes estatuillas antropomorfas. Lo primero que nos sorprende de ellas es su reducido tamaño. Acostumbradas a verlas reproducidas en libros o a través de proyectores, tenerlas delante es descubrir que podrían caber hasta en los bolsillos de un pantalón. En los museos suelen aparecer protegidas en vitrinas, tanto por motivos de seguridad como por motivos de control de humedad y temperatura, pero esta vez se sustentan sobre los soportes sin ningún vidrio que las rodee. Esto genera un efecto sobrecogedor que multiplica su vulnerabilidad: bastaría extender el brazo, agarrarlas con la mano y cerrar esta en un puño para hacerlas trizas. Como se presupone que —además de estar en un museo poco convencional— somos todas personas decentes, las obras no necesitan ser aisladas para apreciarse. Podemos rodearlas, acercarnos a ellas y verlas desde todos los ángulos, incluido el ángulo cenital, para así poder realizar un ejercicio de obser-

vación parecido al llevado a cabo por McCoid y McDermott a la hora de sustentar su hipótesis de la autorrepresentación femenina.

Algunas de estas estatuillas son más redondeadas; otras, más estilizadas. En ocasiones, su cabeza aparece cubierta por adornos (a los que se alude a veces con el nombre de «capuchas»); y en otras, en cambio, se extiende como una zona carente de detalles. Los materiales empleados varían: contamos con ejemplos en piedra, en terracota, en marfil y en hueso. Podemos acercarnos también a otras obras conocidas que se alejan un poco de las figuras que hemos visto hasta ahora, como la *Venus de Laussel*, tallada en bajorrelieve sobre un bloque de piedra caliza y portando un cuerno en una de sus manos; o la *Dama de Brassempouy*, un fragmento de cabeza tallada en marfil de mamut que sí representa los detalles de un rostro humano.

Esta sala plantea otro desafío: cómo acercarse al posible culto a la Diosa sin caer en la dicotomía del patriarcado versus el matriarcado. En el recorrido de la derecha, el paso por esta habitación está protagonizado por el discurso tradicional masculino, que reduce las Venus a la línea del culto a la fertilidad y a la belleza; que no problematiza su nombre; y que tampoco hace referencia a la centralidad de lo femenino en el Paleolítico. Por otro lado, el recorrido de la izquierda sí cuestiona que se nombren como «Venus»; y sí introduce el debate sobre el culto prehistórico a lo femenino, pero lo hace a través de un mito igualmente falso: el del matriarcado.

Una de las consecuencias de que la mayor parte de la historia se haya estructurado alrededor de sistemas de dominación monopolizados por el hombre es que esto nos ha arrebatado la posibilidad de imaginar un mundo donde la dominación no fuese la norma. Debido a ello, cuando se dejó de sostener que el patriarcado se remontaba a la prehistoria, estudiosas y estudiosos se inclinaron hacia el punto opuesto de la balanza: si no podemos hablar de patriarcado, entonces tendremos que hablar de matriarcado. Craso error: ¿por qué damos por hecho que, si una comunidad no se estructura alrededor de la supremacía masculina, debe entonces estructurarse alrededor de la supremacía femenina? ¿Por qué solo somos capaces de explicar las comunida-

des prehistóricas siguiendo marcos basados en la dominación y la opresión?

Como no vivimos en sociedades equitativas, nos resulta complicado imaginar que este pudo ser el principio regulador de las relaciones entre personas. Quizás lo más dramático de este hecho no es que nos hayamos acostumbrado a vivir en sociedades no equitativas en cuanto a sexo, género, raza y clase; quizás lo más dramático es que nos hemos creído que este hecho es algo natural y, por tanto, irreversible, en lugar de algo culturalmente impuesto y, como consecuencia, reversible. Pero, por suerte, esta lectura de la prehistoria nos acerca a una etapa donde mujeres y hombres pudieron convivir pacíficamente entre ellas,* aunando esfuerzos por el bien común.

Fue en el siglo XIX cuando comenzó a gestarse el mito del matriarcado, engullido y amplificado también por algunas feministas del siglo XX. Si rastreamos su origen, nos topamos con la figura de Johann Jacob Bachofen, un jurista suizo apasionado de la filología que —en su obra *El derecho materno*, publicada en 1861— defendía que el inicio de las comunidades humanas estuvo basado en la ginococracia.³⁰ Pese a que Bachofen no emplea en ningún momento el término «matriarcado», su obra sirvió como base para desarrollarlo hacia finales del siglo XIX como lo opuesto al patriarcado.

El punto ciego de Bachofen —y de cualquier personalidad que posteriormente se valió de su teoría— fue confundir el carácter matrilineal y matrilocal (un sistema de descendencia que se define por la línea materna y cuya residencia se organiza alrededor de ella) de estas comunidades con un carácter matriarcal. Que las sociedades se estructuren a través del linaje materno en lugar del paterno no implica *per se* un estatus de supremacía. De esta forma, Bachofen y sus posteriores partidarios, en lugar de romper el molde, lo duplicaron. ¿En qué se traduce esto? Pues en que, como dice Margarita Díaz-Andreu,³¹ tenemos, por un lado, el inmovilismo del discurso arqueológico tradicio-

* Aquí cabe destacar una puntualización que ofrece Eisler: «No ha habido sociedades utópicas [...]. Una sociedad pacífica no significa la ausencia de toda violencia».

nal —que hace aguas por todas partes— y, por otro, una interpretación subversiva en pretensiones pero igualmente errónea una vez cotejada. Este hecho deja a la visitante en una situación cuanto menos espinosa: no puede fiarse del paradigma predominante, pues sabe que hay demasiadas probabilidades de que esté sesgado; pero tampoco puede confiar plenamente en el paradigma desafiante, pues sabe por experiencia que puede que también lleve a interpretaciones erróneas.

Llegadas a este punto, lo mejor que podemos hacer es portar la inquietud como bandera y actuar, siempre que podamos, con toda la perspicacia posible. Esto implica romper una de las dinámicas más arraigadas tanto en la academia como fuera de ella: la confianza ciega en la autoridad otorgada por el saber. En nombre de la autoridad que ofrece el saber se han dicho, mantenido y perpetuado auténticas atrocidades. Esto ha sido posible, en gran parte, debido a nuestra estrechez de miras respecto al conocimiento. Nuestra sed de verdades absolutas y nuestra desconfianza ante respuestas parciales nos impiden contemplar como válidas otras opciones y, por tanto, solemos creer que cualquier hecho comunicado con la suficiente contundencia constituye una verdad. De esta forma, a día de hoy seguimos creyendo a las autoridades académicas cuando dicen que las gentes prehistóricas vivían en cuevas y que el hombre era el único productor de arte; que no ha existido un periodo donde la dominación no fuese la norma; que las mujeres apenas han realizado aportes sustanciales a la mayoría de ámbitos; o que ya existe la igualdad formal y simbólica entre hombres y mujeres, igual que entre personas blancas, negras y racializadas. A esto es a lo que llamamos violencia epistémica: al conjunto de prácticas científicas, disciplinares y cognitivas que, intencionadamente o no, invisibilizan la aportación de determinados sujetos sociales a la construcción, discusión y difusión del conocimiento científico.³²

Durante el Neolítico, la etapa posterior al Paleolítico, el culto a la Diosa se intensificó en lugar de mitigarse. El desarrollo de la agricultura permitió a las comunidades ir asentándose en determinados territorios, abandonando la itinerancia y, con ella, también el nomadismo. La capacidad de cultivar el suelo y los alimentos propició, a su

vez, el desarrollo de todo tipo de tecnologías materiales y sociales. Y en todos estos lugares se ha encontrado presencia del culto a la Diosa: desde Catal Huyuk y Hacilar, en las llanuras de Anatolia (en la actual Turquía), hasta Harappa y Mohenjo-Daro, en la India, pasando por el yacimiento neolítico de Jericó, siguiendo por Tell-es-Sawwan, un yacimiento en la orilla del Tigris, y también por Cayonu, al norte de Siria.³³

El afinado análisis e interpretación de muchos de estos yacimientos arqueológicos se debe a su descubrimiento tardío, ya en el siglo XX, y se explica en oposición a las primeras intenciones arqueológicas, motivadas no tanto por una curiosidad intelectual, sino —más bien— por «propósitos afines a aquellos de los saqueos de tumbas: la adquisición de asombrosas antigüedades para museos de Inglaterra, Francia u otras naciones coloniales».³⁴ No sería hasta después de la Segunda Guerra Mundial cuando la arqueología tomaría la forma bajo la que la conocemos y entendemos hoy. Es decir, la de la investigación sistemática de la vida, pensamientos, tecnología y organización social de nuestras ancestras.³⁵ Esto ha provocado que, desde mediados del siglo pasado, se hayan tenido que revisar las dataciones y secuencias temporales, así como las interpretaciones que en el siglo XIX y en la primera mitad del XX se habían hecho sobre la prehistoria. Un importantísimo cambio de paradigma como este, por desgracia, todavía tiene que tener lugar en las aulas, a las que llega con mucho retraso.

Esta nueva motivación, combinada con métodos de análisis inéditos, ha desplazado considerablemente la frontera de la revolución agrícola que supuso el Neolítico: ahora sabemos que pudo trazarse hace más de diez mil años, entre el 9000 y el 8000 a. C. Por otro lado, autores ya mencionados, como James Mellaart, afirmaron, en 1975, que «la civilización urbana, que durante mucho tiempo se había creído un invento mesopotámico, tiene predecesores en yacimientos como Jericó o Catal Huyuk, en Palestina y Anatolia, que durante años se habían considerado páramos».³⁶ Esto implica que no hubo una única cuna de la civilización, sino varias que se desarrollaban de manera paralela. Y, en todas ellas, Dios parecía tener forma femenina.