



Discriminación positiva, cuotas de género y narrativas feministas en museos de arte contemporáneo

Cristina Nualart¹

Recibido: 2 de marzo de 2018 / Aceptado: 24 de junio de 2018

Resumen. Aparte de cierta incredulidad a admitir su gravedad, la conocida infrarrepresentación de artistas mujeres en los museos de arte contemporáneo se enfrenta a la falta de unanimidad sobre la efectividad de las propuestas de solución. Este artículo introduce tres tipos de iniciativas realizadas en museos europeos en la última década, para explorar los facetados debates, los pros y los contras de diversos tipos de actuaciones que han intentado paliar la desigualdad entre hombres y mujeres. Los casos de estudio analizan medidas como las cuotas de sexo, la discriminación positiva (o acción positiva) o las narrativas feministas, con el fin de poder derivar de los ejemplos inspiración y recomendaciones prácticas para desbloquear la aparentemente escasa voluntad institucional.

Palabras clave: Historia del arte feminista; arte contemporáneo; museos; igualdad; cuotas; género; artistas mujeres.

[en] Positive Discrimination, Gender Quotas and Feminist Narratives in Museums of Contemporary Art

Abstract. Aside from a certain reluctance to admit the extent of its severity, the well-known gender gap, unfavourable to women artists, faces the difficulty of a lack of agreement on the effectiveness of problem-solving methods. This article introduces three types of initiatives implemented in European contemporary art museums in the last decade, in order to explore the faceted debates, the pros and cons of different kinds of actions that have attempted to curb the disproportionate representation of men and women. The case studies analyse measures such as gender quotas, positive discrimination (or positive action) and feminist narratives, with the aim of gaining practical recommendations and inspiration to unblock the apparent lack of institutional efforts.

Keywords: Feminist Art History; Contemporary Art; Museums; Equality; Quotas; Gender; Women Artists.

Sumario. 1. Introducción. 2. Planteamiento conceptual. 3. Historia reciente de la infrarrepresentación femenina en museos. 4. Dos grandes vías de actuación: con números y con discursos. 4.1. Francia: *elles@centrepompidou*. 4.2. Suecia: *The Second Museum of Our Wishes*. 4.3. España: *itinerarios por la colección: Feminismo*. 5. La responsabilidad de los museos. 6. Reflexiones sobre las cuotas de género y la discriminación positiva. 7. Reflexiones sobre las narrativas o revisiones feministas. 8. Tomar medidas: más diversidad y más reescritura.

Cómo citar: Nualart, C. (2018) Discriminación positiva, cuotas de género y narrativas feministas en museos de arte contemporáneo, en *Anales de Historia del Arte* nº 28 (2018), 431-446.

¹ Universidad Complutense, Madrid. Departamento de Historia del Arte
cnualart@ucm.es
Código ORCID: 0000-0002-0517-5833

1. Introducción

El presente artículo aborda algunas propuestas para mitigar la escasa representación de artistas mujeres en los museos de arte contemporáneo. Para frenar el perseverante dominio masculino en el arte que perdura hasta la época actual, algunas instituciones museísticas están tomando medidas para ser más inclusivas.

Nuestra línea argumental divide en dos grandes bloques las principales prácticas que se observan, que son por un lado medidas que contemplan aumentar en número la parte infrarrepresentada, las artistas mujeres en este estudio, y por otro lado, un repertorio de actuaciones cuya función es la de incorporar o ampliar las lecturas de género. Estos dos sistemas de actuación no son excluyentes entre sí, pueden coexistir y solaparse, y tanto uno u otro se pueden aplicar por medio de estrategias de diversa índole que se irán presentando. Centramos el estudio en la organización de exposiciones de museos, entendiendo que no hay una receta única e infalible para articular el formato expositivo, ni para deslegitimar los relatos hegemónicos que han causado las exclusiones que nos ocupan. A continuación se propone un marco teórico, y seguidamente se explorarán tres casos de estudio, que permiten contrastar distintas iniciativas efectuadas en la última década, en prestigiosos museos de Francia, Suecia y España.

2. Planteamiento conceptual

Susan Hekman² ubica los orígenes del movimiento feminista en los impulsos emancipadores de la Ilustración, pero ve cierta paradoja en que esa temprana reivindicación por el derecho a voto para las mujeres –por una igualdad política– haya culminado en un desafío radical al pensamiento occidental y su estructura social. A finales del siglo XX, el discurso sobre la teoría del conocimiento desarrollado por pensadores de la postmodernidad incitaba, según Hekman, a una nueva conceptualización de la verdad y de la acción política, que en su esencia sería favorable a las necesidades políticas del feminismo. Esta teorización, trasladada a las exposiciones de arte en los museos, tendría, por una parte, un reclamo a la igualdad de representación de las artistas mujeres, como equivalencia de la igualdad política pedida por las *no-ciudadanas* de hace unos siglos. Por otra parte, la desestabilización del pensamiento occidental que Hekman referencia, sugiere un paralelismo con la actual demanda feminista de que los museos deben replantearse de raíz sus métodos de organizar exposiciones y su colección.

Reduciendo la formulación histórica de Hekman a sus elementos fundamentales, presenta un movimiento de causa-efecto entre un cambio en el estatus político de las mujeres con efectos verificables (como ciudadanas son sujetos con agencia para votar, ser propietarias legales, etc.), y la posterior³ reformulación epistemológica y

² Hekman, Susan J. (1990). *Gender and Knowledge. Elements of a Postmodern Feminism*. Cambridge: Polity Press. Otra autora que explora el ideal ilustrado en relación con el arte, concretamente el arte moderno y no el contemporáneo que debate Hekman, es Godoy Domínguez, M^a Jesús (2007). *La mujer en el arte: una contra-lectura de la modernidad*. Granada: Editorial Universidad de Granada.

³ En el ciclo de Hekman, en realidad este segundo postulado no es posterior, sino simultáneo, puesto que la relación entre las dos partes no es unidireccional. Más adelante la circularidad de su argumento dará otros matices a la analogía que proponemos.

cambio de paradigma, que en los museos vendría a ser el cuestionamiento integral de su *modus operandi*, dando paso a unas formas diferentes de coleccionar y exponer obras de arte, y de problematizar la autoría de las obras y la naturaleza de lo que constituye una obra de arte.

Bajo esta línea argumental, el primer método de acción para los museos con vocación de frenar la desigualdad, sería el de no infrarrepresentar a las artistas mujeres (el equivalente de no segregarlas y de facilitar el sufragio universal). Esto se consigue activando mecanismos como las cuotas de género⁴ o la discriminación positiva⁵. Podemos incluir otras formas de dar visibilidad a los grupos minoritarios o invisibilizados, como por ejemplo, la creación de museos de mujeres.

La otra postura implica una acción de reescritura, por la cual los museos desobedecen su sumisión al canon historiográfico y proponen nuevas y plurales historias del arte, más inclusivas. Entre éstas están, por ejemplo, la reducción del sesgo de género en las colecciones de museos, las ordenaciones diversas de las líneas discursivas, o la recuperación de artistas mujeres (o de prácticas o grupos minoritarios, etc.) olvidadas o invisibilizadas.

3. Historia reciente de la infrarrepresentación femenina en museos

Comisarias⁶, artistas⁷, críticas de arte, asociaciones e investigadoras⁸ están presionando a los museos de arte para que cumplan con su obligación de no discriminar a las artistas mujeres ni invisibilizar su obra en la colección permanente o en exposiciones temporales. La desproporción de artistas hombres frente a artistas mujeres en el sistema del arte es una realidad constatada repetidamente desde hace varias generaciones⁹, empezando por los gráficos y recuentos hechos por grupos activistas en Estados Unidos a finales de los años sesenta. En 1969, la exposición anual del

⁴ Para ser consideradas paritarias las cuotas no deben tener una proporción menor a un 40% ni mayor a un 60% de ninguna de las partes. Teniendo en cuenta la deuda histórica, es decir, las menores oportunidades que han tenido algunas mujeres en ciertos ámbitos, la legislación española contempla que se implementen medidas correctoras para equilibrar la situación en casos donde no se alcanzan esos porcentajes paritarios.

⁵ La discriminación positiva, o acción positiva, es una estrategia temporal que persigue la plena integración de un grupo minoritario, para lo cual se puede favorecer la entrada de ese grupo hasta en un 100%, sobre los que ya están ampliamente representados en el sistema.

⁶ Martínez, Chus (2018). But Still, Like Air, I'll Rise. *e-flux journal*, 92. Obtenido de <https://www.e-flux.com/journal/92/204117/but-still-like-air-i-ll-rise/> [Consulta: 27 febrero 2018]

⁷ Esther Ferrer es autora de un texto irónico y de mensaje fulminante sobre la exclusión de mujeres en el arte en la Europa de los años ochenta: Ferrer, E. (1987). La otra mitad del arte. *Lápiz*, 44, 7-8. En la actualidad, la artista Zoe Leonard, con obra en la colección del Museo Reina Sofía y altamente valorada por el director Manuel Borja-Villel, cree que la desigualdad de género se está reduciendo con demasiada lentitud: Nichols Goodeve, Thyrsa (2018). *Philosopher of the Sequence Out of Sync: Zoe Leonard*. *Brooklyn Rail*, 5 junio. Obtenido de <https://brooklynrail.org/2018/06/art/ZOE-LEONARD-with-Thyrsa-Nichols-Goodeve-> [Consulta: 9 junio 2018]

⁸ Villa, Rocío de la (2010). MNCARS. Frente a la narrativa moderna. *Exit Express*, 49, 26-27; Méndez, Lourdes (2011). Ellos, "artistas" a secas; Ellas, "mujeres artistas"; que no es lo mismo. En R. de la Villa (dir.), *Agencia Feminista y Empowerment en artes visuales* (pp. 153-167). Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.

⁹ Tras publicar en 2007 un libro sobre artistas mujeres, Heartney *et al* observaron que el mundo del arte anglosajón había avanzado poco en igualdad de sexo, por lo que prolongaron su investigación y presentaron una segunda parte en 2013, insertando gráficos constatando la (limitada) evolución desde los años setenta, en universidades, bienales, galerías y bienales de importantes ciudades del mundo occidental. Heartney, Eleanor; Posner, Helaine; Princenthal, Nancy y Scott, Sue (2013). *The Reckoning. Women Artists of the New Millennium*. Munich, Londres y Nueva York: Prestel.

Whitney Museum de Nueva York incluyó a 143 artistas hombres y 8 artistas mujeres¹⁰. Ese año revolucionario se fundó el colectivo estadounidense Women Artists in Revolution (WAR), que al año siguiente distribuía panfletos pidiendo responsabilidades por la falta de representación de artistas mujeres en galerías de Nueva York, solo un 3%, frente al 65% de mujeres en las escuelas de arte¹¹. Los datos estadísticos de la década siguiente no indicaban una particular mejora en la situación de las mujeres, según visibilizaban las conocidas obras gráficas de las Guerrilla Girls¹². En Europa, el proyecto/exposición *Servicio de Información* dio forma artística a la infrarrepresentación de artistas mujeres de la Documenta 9, de 1992¹³. En el siglo actual, los informes de la asociación MAV (Mujeres en las Artes Visuales) dan cuenta de la desigualdad de género en ferias de arte y museos de España¹⁴. Los escasos logros desde los años setenta son tan llamativos que varias feministas de la segunda ola ven signos de un retroceso¹⁵.

4. Dos grandes vías de actuación: con números y con discursos

Queda claro que hay una menor presencia en los museos de obras de artistas mujeres. En otro espectro, no faltan desacuerdos sobre las formas de solventar esa escasa presencia, casi invisible para el público, de artistas mujeres. Estrella de Diego¹⁶ resumió los logros de la historia del arte feminista en su primer cuarto de siglo, ofreciendo una sucinta genealogía que comprende un primer paso –comenzado hacia 1970 pero necesario aún hoy– de rescatar artistas mujeres insuficientemente valoradas, recorriendo por el camino una valiosa desmitificación de nociones de «calidad» y «genio», hasta llegar a la inauguración de un nuevo paradigma: la revisión de la historia del arte desde perspectivas diversas. Este cuestionamiento se puede acometer, entre otras maneras, investigando y sacando a la luz artistas desconocidas, trabajo igual

¹⁰ Spero, Nancy (2009). El Whitney y las mujeres. En M. Borja-Villel y R. Peiró, (Dirs.), *Nancy Spero: Disidanzas* (pp. 112-113). Barcelona y Madrid: MACBA y MNCARS.

¹¹ Carson, Juli (2007). On Discourse as Monument: Institutional Spaces and Feminist Problematics. En G. Pollock y J. Zemans (eds.), *Museums After Modernism. Strategies of Engagement* (pp. 190-224). Malden (MA) y Oxford: Blackwell.

¹² El colectivo Guerrilla Girls empezó su activismo en Estados Unidos, pero después han evidenciado desigualdad entre artistas hombres y mujeres en Europa, por ejemplo en la Bienal de Venecia de 2005, que vio a estas guerrilleras disfrazadas de gorilas con pancartas de bienvenida: *Benvenuti alla Biennale Femminista*, con motivo de la pionera dirección de esa edición, primera con dos mujeres al frente. Olivares, Rosa (2005). Entrevista con Rosa Martínez. *Exit Express*, 13, 8-9.

¹³ Meta Bauer, Ute (1996). Servicio de información. *Zehar*, 30, 18-21.

¹⁴ Sobre la evidencia de desigualdades en el contexto español, pueden consultarse los informes de la asociación Mujeres en las Artes Visuales (MAV), disponibles en <http://mav.org.es/informacion-web-mav/en-cifras/> [Consulta: 1 febrero 2018]. Véanse también las investigaciones: Fernández López, Olga (2013). El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa. En J. V. Aliaga y P. Mayayo (eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 101-124). Madrid: This Side Up; Ballesteros Doncel, Esmeralda (2016). Los números cuentan. Sub-representación de la obra artística de mujeres creadoras en museos y centros de arte contemporáneos. *Política y Sociedad*, 53(2), 577-602. http://dx.doi.org/10.5209/rev_POSO.2016.v53.n2.46964.

¹⁵ Una conferencia sobre la situación de la historia del arte feminista (*Women Artists in the Millennium*, universidad de Princeton, noviembre 2001), recogió opiniones de que se está produciendo el desmoronamiento del trabajo colectivo hecho en las últimas tres décadas para equilibrar mujeres, arte y poder. Nixon, Mignon (2018). *Women, Art, and Power After Linda Nochlin. October*, 163, 131-132.

¹⁶ De Diego, Estrella (1996). Figuras de la diferencia. En V. Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Volumen II (pp. 346-363). Madrid: Editorial Visor.

de vigente y necesario que seguir equilibrando los números de hombres y mujeres. Ambas labores, como sugiere por analogía nuestro planteamiento teórico, se retroalimentan, impulsándose entre sí.

Así pues, hablaremos de dos vías de actuación para los museos. Por un lado están las formas directas de equilibrar los números, en su fórmula más sencilla esto se hace comprando o exponiendo más obras de artistas mujeres. Pero la ausencia de artistas mujeres no solo queda patente en las paredes de los cubos blancos, sino que está en la misma historia del arte, cuando ésta es entendida como un canon unívoco de jerarquía tradicional e irrefutable. El problema, nada sencillo, no es solo la ausencia de mujeres: en muchos museos el sesgo androcéntrico se extiende a las interpretaciones, comentarios y críticas, que califican a las mujeres como subalternas¹⁷. La historia del arte tiene efectos políticos reales, avisa Griselda Pollock, efectos que se sienten a través de sus construcciones simbólicas sobre lo que tiene valor¹⁸.

Esto hace evidente la necesidad de aplicar el segundo sistema de reparación propuesto, el de replantear el funcionamiento de la institución, imbricando nuevas historiografías del arte. Este requiere cambios en todos los niveles, si bien aquí nos centraremos en los mecanismos que atañen la organización de exposiciones.

Rescatar voces ignoradas es una forma de ampliar el discurso de la institución. Estrella de Diego y Lea Vergine hicieron, hace tiempo, investigaciones importantes en este sentido¹⁹. Griselda Pollock²⁰ también saca a la luz varias artistas olvidadas del siglo XX, reconociendo el trabajo previo de otras autoras investigando a artistas mujeres a punto de desaparecer de la historia del arte. El «olvido» de numerosas artistas no es casual, sino un borrado provocado, cuyos mecanismos Pollock desmonta en este texto.

Dentro de los museos, la incorporación de esas investigaciones es necesaria. Útiles ejemplos los aporta Barcenilla²¹ en su deconstrucción de dos exposiciones recientes en museos europeos, protagonizadas por artistas mujeres «rescatadas» del olvido. Su artículo profundiza en esta fórmula y además se amplía con sugerencias propias, propuestas de actuación reparadora específicos y extrapolables a otras instituciones.

De los dos sistemas o vías de actuación que se han perfilado, iniciamos analizando más detalladamente el primero, observando un caso de estudio que efectúa discriminación positiva. Habían pasado cuarenta años desde las primeras protestas contra la inexcusable desproporción de hombres y mujeres en grandes museos cuando el Centro Pompidou empezó a repensar su colección a partir de obras de mujeres.

¹⁷ López Fernández-Cao, Marián (2013). La función de los museos, preservar el patrimonio ¿masculino? *ICOM CE Digital*, monográfico Museos, género y sexualidad, 8, 16-23. Obtenido de <http://www.icom-ce.org/revista-icom-ce-digital/> [Consulta: 21 febrero 2018]

¹⁸ Pollock, Griselda (2012a). Unexpected Turns: The Aesthetic, the Pathetic and the Adversarial in the Long Durée of Art's Histories. *Journal of Art Historiography*, 7. Obtenido de <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/12/pollock.pdf> [Consulta: 6 marzo 2018]

¹⁹ De Diego, Estrella (2009). *La mujer y la pintura española del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más*. Madrid: Cátedra; Vergine, Lea (2005 [1980]). *L'altra metà dell'avanguardia, 1910-1940*. Milán: Il Saggiatore.

²⁰ Pollock, Griselda, (2012b). Los momentos de María Blanchard. En C. Bernárdez (ed.), *María Blanchard* (pp. 81-93). Madrid y Santander: MNCARS y Fundación Botín.

²¹ Barcenilla, Haizea (2014). Incluir o replantear: cómo exponer e historizar a las mujeres artistas. *Boletín de Arte UMA*, 35, 117-129.

4.1. Francia: *elles@centrepompidou*

El homólogo parisino del Museo Reina Sofía, el museo albergado en el Centro Pompidou, ofrece un interesante trabajo de inclusión de artistas mujeres que se explorará tras introducir someramente el contexto francés.

La historia de los museos en Francia tiene origen en una República acometida a borrar diferencias de color, clase o género. La revolución francesa clausuró un sistema feudal y fue punto de partida para reformas constitucionales, tanto en Francia como el resto de Europa, que han dado paso a mayor justicia social²². Como la igualdad entre las personas se daba por conquistada desde la revolución francesa, hubo posteriormente un escaso desarrollo de los estudios de género en el país²³. Sin embargo, en 1937, mucho antes de que Simone de Beauvoir publicase *El Segundo Sexo*, hubo una exposición en el museo del Jeu de Paume de París que colgó exclusivamente obra de artistas mujer de varios países europeos, *Femmes artistes d'Europe*. España no participó por estar sumida en su guerra civil, aunque sí se expuso obra de María Blanchard. Lorriaux considera, sin embargo, que la primera exposición en Francia sobre el tema de género fue *Au bazar du genre*, en Muceum, en 2013.

Actualmente, un tercio de los museos de Francia están dirigidos por mujeres, aunque en 2011 menos de una cuarta de los Fondos Regionales de Arte Contemporáneo (Frac: *Fonds régionaux d'art contemporain*), estaba compuesta de obras de artistas mujer. De los aproximadamente cincuenta museos de mujeres que hay en el mundo, de los cuales veinte son europeos, ninguno está en Francia. Allí se empezó a proyectar un museo de mujeres en 2001, iniciativa que finalmente no llegó a materializarse²⁴. Entre las críticas a la creación de museos de mujeres, se alega de que un museo de arte de mujeres desincentivaría a otros museos de arte de equilibrar el sesgo de género en sus colecciones. No podía faltar entre las objeciones la «trampa esencialista»: la postulación de que crear espacios de mujeres las reduce a un esencial femenino estático. El feminismo en Francia adolece de una falta de cohesión que hace más difícil el trabajo colectivo de mujeres, argumenta Lorriaux, otro motivo por el cual allí se rechaza el concepto de museo de mujeres.

Como caso de estudio, es singular otro intento francés para visibilizar la creación femenina, uno que sí llegó a ejecutarse, y con gran éxito, en el Centro Pompidou. El proyecto llamado *elles@centrepompidou, artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne*²⁵ (en adelante, *Elles*), fue el tercer montaje temático de la colección permanente del Museo Nacional de Arte Moderno (MNAM) ubicado en el colorido edificio parisino, y que por primera vez se dedicó a las artistas mujer. Tal decisión no tiene precedentes en la trayectoria del centro.

La comisaria general, Camille Morineau, entendió que el gran potencial de *Elles* estaba en que permitía sacar de los almacenes lo que habitualmente está ahí escon-

²² Culebras Pérez, M^a Luisa (2016). *Desigualdad de género en el momento actual*, 2^a edición. San Vicente, Alicante: Editorial Club Universitario, 21.

²³ Lorriaux, Aude (2015). Pourquoi nous n'avons pas de musée des femmes en France? *Slate*. Obtenido de <http://www.slate.fr/story/99029/pourquoi-musee-femmes-france> [Consulta: 25 febrero 2018]

²⁴ Como consuelo, con las cenizas del proyecto para un museo de mujeres en Francia, se creó en 2004 el museo virtual Musea, que propone representaciones de lo masculino y lo femenino con un enfoque crítico. Véase: <http://musea.univ-angers.fr/> [Consulta: 25 febrero 2018]

²⁵ Véanse: <https://www.toutpourlesfemmes.com/archive/elles-centre-pompidou>; <https://fresques.ina.fr/elles-centrepompidou/impression/parcours/0001/les-pionnieres.html> [Consulta: 25 febrero 2018]

dido, y era también una excelente oportunidad para reclamar lo que tanto falta en la colección y las paredes del museo: las obras de artistas mujer²⁶. Dicha colección permanente solo cuenta con un 17,7% de obras realizadas por mujeres, y éstas, a su vez, representan poco más de una décima parte de lo expuesto habitualmente²⁷.

La producción artística de las creadoras, al igual que la de los hombres, es diversa, múltiple y eclética, pero para darse cuenta de esta riqueza creativa, hay que *poder verla*, y antes de este proyecto, en el Pompidou no se veía obra de artistas mujeres muy a menudo, como las cifras indicaban. Los montajes convencionales de colecciones contemporáneas en el museo apenas acogen un 13% de artistas mujer, por lo que «no es inútil invertir la tendencia», expone Nathalie Ernoul, quien formó parte del equipo de comisariado²⁸.

Durante los años precedentes al estreno de *elles@centrepompidou*, el museo tuvo que realizar considerables adquisiciones y procurar donaciones. «Ningún otro museo de arte hizo tal gesto», celebró Griselda Pollock²⁹, valorando la autocritica que hizo el museo al admitir que no había coleccionado obras claves hechas por mujeres en la última mitad de siglo. El director del Pompidou, Alfred Pacquement, dijo que la lección principal que aprendió de *Elles* fue tener conciencia de la envergadura de los agujeros en la colección del museo, reflexión que «nos ha dado el pretexto para acentuar la política de adquisición hacia artistas que estaban poco o nulamente representados» [sic.]³⁰.

Pacquement se refiere al proyecto como una «expocolección», término que se acuñó para distinguir el *modus operandi* de *Elles* del de una exposición normal, que hubiese consentido pedir obras en préstamo. El equipo de conservadores del museo seleccionó de la colección obras de 150 creadoras, llegando a exponerse en total 900 piezas a lo largo de los dos años en los que *elles@centrepompidou* ocuparon ocho mil metros cuadrados en la cuarta y quinta planta del museo: todas las salas de arte de los años setenta y posterior.

Detrás de las bambalinas, la realización de una exposición 100% femenina no tuvo la unanimidad ni en el seno del museo ni entre las artistas expuestas³¹, pero el público acudió en masa. Dos millones de visitantes acudieron a ver esta selección de obras de una de las colecciones de arte moderno y contemporáneo más importantes del mundo³². El éxito superó las expectativas de la institución en más maneras. Además del aumento de visitantes al museo, la exposición de obra de la colección permanente hecha para *Elles* dio lugar a que el museo recibiese nuevas donaciones, incluida una pieza de gran tamaño de la reconocida escultora británica Rachel Whiteread, *Untitled (Room 101)*, que se pudo ver en *Elles*.

²⁶ Sundberg, Martin (2010). Collection Strategies: Some Thoughts on How European Museums Deal with Gender Imbalance. *MP: An Online Feminist Journal*, 3(1), 18-22.

²⁷ Meisel, Hélène (2010). Centre Pompidou. La fecundidad del caos. *Exit Express*, 49, 31-32.

²⁸ Ernoul, Nathalie y Gonnard, Catherine (2009). Regards croisés sur « *elles@centrepompidou* ». *Diogenes*, 1(225), 189-193. Obtenido de <https://www.cairn.info/revue-diogene-2009-1-page-189.htm> [Consultado: 26 febrero 2018]. Precisamos que Ernoul y Gonnard cuentan en un 13% el porcentaje habitual de obras de mujeres en exposición, mientras que este sería un 15% según Meisel, *op. cit.*, 32.

²⁹ Pollock, 2012a, *op. cit.*, 7.

³⁰ Désanges, Guillaume (2010). Entrevista con Alfred Pacquement. Director del Centre Pompidou. *Exit Express*, 49, 28.

³¹ Meisel, *op. cit.*, 32.

³² Centre Pompidou (s.f.). *elles@centrepompidou*. *Centrepompidou*. Obtenido de <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ccBLAM/r7Gk7od> [Consulta: 22 febrero 2018]

En principio, se estableció para esta rotación de la colección una duración de un año, pero la gran acogida por parte del público motivó a alargar un año más la duración (27 mayo 2009 – 21 febrero 2011). En ese arco de tiempo, se programaron cambios de obra en sincronía con las exposiciones temporales del museo, por ejemplo aprovechando la temporal de Pierre Soulages para evidenciar el olvido histórico de una informalista coetánea: Judit Reigl.

La comisaria Camille Morineau buscó pluralidad, para demostrar que no hay un arte femenino específico y así desmontar el cansino prejuicio que estigmatiza el arte hecho por mujeres con generalizaciones estéticas. Morineau tampoco planteaba una exposición feminista, aunque en aras de la mirada plural, no pudo menos que hacer inclusión de obras feministas. Una crítica publicada en prensa especializada hacía la observación de que el diseño expositivo, al poner en el inicio del recorrido a artistas feministas como Nikki de Saint Phalle, Orlan o VALIE EXPORT, presentaba un discurso ideológicamente orientado desde el punto de partida³³. El público visitante también encontraría en la entrada una serie de obras de Agnès Thurnhauer que son una acusación directa a la ausencia de las mujeres en la historia del arte³⁴. La yuxtaposición de los diferentes mensajes de todas estas obras, si lo pensamos, representa las dos vías de reparación que creemos necesarias para integrar en modo justo a las artistas mujeres en los museos: la de poner en tela de juicio la condición de mujer, y la de hacer visibles a las mujeres.

Hubo crítica y controversia durante la organización de *Elles* y posteriormente en los medios, pero no todas las reseñas pusieron el grito en el cielo. Meisel³⁵ valora el que realmente es el problema de fondo:

Exposición valiente para los que ven en ella un mal necesario, patosa para los que ven en ella una *guetización* suplementaria. *Elles* tiene el mérito de suscitar la pregunta y el debate, no sobre la existencia o la solidaridad de las mujeres artistas, sino de las (mejores) condiciones de su visibilidad.

Desde su perspectiva dentro del equipo que organizó *Elles*, Ernoul cuestiona si la invisibilidad del trabajo de las artistas mujer, más que solventarse con «paridad mecánica» en las colecciones de arte, requiere un mayor reconocimiento institucional, dado el dominio masculino de las instituciones³⁶. Para ella, el proyecto *Elles* solo podrá considerarse un éxito si queda historizado como un evento puntual³⁷. Si hubiera que repetir una medida como *Elles*, sería señal de que el museo ha fracasado a la hora de integrar artistas mujer en la historia del arte.

Elles, como ejemplo de discriminación positiva total, es en todo caso un gesto político, gesto que la comisaria jefe, Morineau, espera no tener que hacer dentro de diez años, cuando imagina que el conocimiento de obra de artistas mujer ya será igual al del conocimiento de artistas hombre.

³³ Meisel, *op. cit.*, 32.

³⁴ Esta serie de Thurnhauer inventa a artistas mujeres cuyos nombres, a simple vista, son muy familiares, por ejemplo «Annie Warhol».

³⁵ Meisel, *op. cit.*, 32.

³⁶ Ernoul, Nathalie (2013). *elles@centrepompidou: une expérience qui fait école. ICOM CE Digital*, monográfico Museos, género y sexualidad, 8, 38-45. Obtenido de <http://www.icom-ce.org/revista-icom-ce-digital/> [Consulta: 21 febrero 2018]

³⁷ Ernoul y Gonnard, *op. cit.*, 191.

Dicen que la historia se repite. En 1977, Anne Sutherland Harris y Linda Nochlin comisariaron la pionera exposición *Women Artists 1550-1950*, inaugurada en Los Ángeles³⁸. Para justificar la decisión de seleccionar a las artistas por sexo, discriminación positiva al 100%, Harris usó términos de un solo uso, parecidos a los de Ernoul, es decir, éxito y fracaso, binomio del que el fracaso sería tener que repetir el proceso de privilegiar a las artistas mujeres, cuando las exposiciones que prevalecen están dominadas por artistas hombres, sin que ello se perciba como un fracaso.

A finales del 2012, el proyecto *Elles* se exportó al museo de arte de Seattle, Estados Unidos, museo que a su vez recreó el concepto³⁹. Por su parte, la comisaria jefe Camille Morineau dejó el Centro Pompidou para dirigir el espacio de arte contemporáneo La Monnaie, en París, donde recientemente organizó *Woman House*, otra exposición formulada desde la discriminación positiva⁴⁰. Como sucedió anteriormente con *Elles*, esta nueva exposición también fue acusada de poner a las mujeres en un gueto, críticas que Morineau cree que son producto de un país esencialista donde se piensa que agrupar a las personas las aleja de la igualdad⁴¹.

4.2. Suecia: *The Second Museum of Our Wishes*

En opinión de Martin Sundberg⁴², *elles@centrepompidou* fue una gran manifestación visual de la ausencia, visibilización que contrasta con los inicios del proyecto sueco *The Second Museum of Our Wishes*, del Moderna Museet de Estocolmo. La iniciativa, nacida antes que *Elles*, surge por la constatación de notables agujeros en la colección del museo. Durante los preparativos para celebrar el 50 aniversario del museo en 2008, se vio la necesidad de realizar adquisiciones esenciales de obras modernas de artistas mujer, proposición que el director Lars Nittve hizo pública en una carta al gobierno en 2006. El nombre del proyecto del Moderna Museet remite al título de una exposición histórica, *The Museum of Our Wishes*, organizada en 1963-64 por los Amigos del Museo. En ella se hizo un llamamiento al gobierno para que proveyese fondos para nuevas adquisiciones. Junto con las obras expuestas, había listas de obras deseadas, todavía disponibles en el mercado. La petición fue oída, y el museo, que se había creado en 1958, recibió una sustancial cantidad de dinero que se invirtió en varias piezas significativas. El museo adquirió treinta y seis obras clave en su colección, todas de artistas hombre.

³⁸ De Diego, 1996, *op. cit.*, 348.

³⁹ Seattle Art Museum (2012). Singular Works by Seminal Women. *Seattle Art Museum*. Obtenido de <http://www.seattleartmuseum.org/exhibitions/elles> [Consulta: 25 febrero 2018]

⁴⁰ Moroz, Sarah (2017). A Must-Read Interview (and an Exhibit) on Women in the Arts. The Cut. Obtenido de <https://www.thecut.com/2017/10/women-house-camille-morineau-of-la-monnaie-de-paris.html> [Consulta: 25 febrero 2018]

⁴¹ La tendencia esencialista francesa comentada por Lorriaux se generaliza en titulares de prensa como el de Lequeux, Emmanuelle (2009) Le Centre Pompidou glorifie les femmes au risque de les placer dans un ghetto. *Le Monde*. Obtenido de https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/05/28/le-centre-pompidou-glorifie-les-femmes-au-risque-de-les-placer-dans-un-ghetto_1199173_3246.html [Consulta: 21 febrero 2018]. Se suma a la postura esencialista Cristina Castellano, alegando que en la historia de las exposiciones se ha utilizado lo femenino para evocar la diferencia sexual. Opina que este es el caso de *elles@Pompidou*, primera que vez un museo nacional invierte ingente tiempo y dinero en una exposición exclusivamente de obras de artistas mujer. Castellano, Cristina (2012). Genre et musées. En A. Caillet y Christophe Genin (dirs.), *Genre, sexe et égalité. Etude critique de nos rôles sociaux* (pp. 115-130). Paris: L'Harmattan.

⁴² Sundberg, 2010, *op. cit.*, 19.

La llamada «segunda» parte del «museo de nuestros deseos» tuvo a bien corregir ese *error* histórico de generaciones precedentes y enderezar la parte coja de la colección, la de sus inicios. El gobierno y generosas donaciones privadas respondieron a *The Second Museum of Our Wishes* con una importante suma, con la que el museo amplió su patrimonio cultural en veinticuatro obras de catorce artistas mujer⁴³.

Al contrario que *Elles*, el proyecto *The Second Museum of Our Wishes* no contemplaba realizar una exposición final, sino que las obras que iban entrando en la colección se fueron integrando en las salas museales de la colección permanente. En este sentido, Sundberg considera que *The Second Museum of Our Wishes* se puede considerar más efectivo que *Elles*, pues no es una acción efímera, sino que tiene efectos de largo alcance en la revisión de la historia del arte⁴⁴. Además, como consecuencia indirecta, el proyecto impulsó algunas exposiciones temporales, como la de Lee Lozano (2010), que no se hubiese planteado realizar, de no ser por la adquisición de una pieza importante que sirvió como punto de partida.

Con otra perspectiva, Griselda Pollock, que aplaudió el proyecto *Elles* del Pompidou, considera penoso que en el Moderna Museet haya sido necesario tal trabajo de recaudación de fondos, en 2007, para equilibrar la colección permanente⁴⁵. Dado el preexistente sesgo de género en las colecciones de ambos museos, se infiere que para Pollock la diferencia entre una acción y otra a la hora de hacer público el proyecto es crucial, el Pompidou hizo una exposición destacada, mientras que la visibilización de las nuevas adquisiciones del Moderna fue menos evidente, al tener lugar por medio de pequeñas reordenaciones. En todo caso, según Pollock, es lamentable que en el mundo del arte, tras cuarenta años de comunicar repetidamente el injusto sesgo de género en las salas de museos, solo ahora lo esté intentado corregir. Y a su parecer es aún más preocupante que posiblemente las instituciones ni siquiera sean capaces de transformar las maneras de ver el arte y de presentar lo que hacen en un modo que consolide la crítica feminista en el arte y en la escritura de la historia del arte.

Sundberg siente la misma urgencia que Pollock sobre la necesidad de reescribir la historia del arte, pero da una alta consideración al nuevo conocimiento y a la concienciación que el trabajo del Moderna y el de *elles@centrepompidou* han generado, sin ignorar los defectos de ambas iniciativas. Una crítica que Sundberg hace a *Second Museum* es que la lista de obras deseadas solo tenía nombres de artistas ya establecidas, las que ya formaban parte del canon. Las obras deseadas eran canónicas, y por tanto no contribuían a reescribir el canon, que sería para el autor el objetivo último. Ello no resta valor a los efectos positivos del sutil pero continuo efecto del goteo de obras de artistas mujer que se iban insertando en la colección permanente del Moderna Museet, quizás a la larga dando mejores resultados que sacándolas todas de golpe para después devolverlas al depósito⁴⁶.

⁴³ Moderna Museet (2015). Highlighting & The Second Museum of Our Wishes. *Modernamuseet*, 7 noviembre. Obtenido de <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/the-collection/research/previous-research-projects/highlighting-second-museum-wishes/> [Consulta: 19 febrero 2018]

⁴⁴ Sundberg, 2010, *op. cit.*, 20.

⁴⁵ Pollock, 2012a, *op. cit.*, 7-8.

⁴⁶ Sundberg, 2010, *op. cit.* 20-21.

En última instancia, al evaluar la última década, Sundberg⁴⁷ cree que sigue habiendo un problema de base:

Las políticas de adquisiciones no han mejorado mucho para las artistas mujer. Aunque se las incluye con más frecuencia en exposiciones colectivas y se montan más individuales que en décadas precedentes, el número de adquisiciones no ha crecido en correspondencia.

Ante este dato, habría que cuestionar la efectividad a largo plazo que esta medida del Moderna Museet tuvo realmente.

4.3. España: itinerarios por la colección: *Feminismo*

La divulgación del feminismo en España, como en Francia, ha tenido altibajos. Rocio de la Villa⁴⁸ considera que en España ha habido tal desconocimiento sobre el movimiento feminista, que se consideraba innecesario a finales del siglo XX, aun cuando casi nadie distinguía «la diferencia entre igualdad jurídica e igualdad efectiva». No debe ser fácil de discernir, cuando una experta en Derecho dice que «la desigualdad de la mujer en el momento actual es incomprensible»⁴⁹.

Hay dos aspectos del principio de igualdad de la Constitución española: la igualdad formal (hombres y mujeres son iguales ante la ley) y la igualdad material, que para hacerse real y efectiva, teniendo en cuenta las desigualdades de partida –como las constatadas en tantas exposiciones de arte– impone objetivos concretos a alcanzar⁵⁰. En casos justificados, puede hacerse una intervención estatal correctiva, es decir, implementar la discriminación positiva o el uso de cuotas de sexo⁵¹.

Sin embargo, el Museo Reina Sofía, muy deficiente en paridad de género, no recurre a este tipo de medidas de reparación por la vía numérica. Ante intervenciones de discriminación positiva como las exploradas en los dos casos de estudio precedentes, existen alternativas que en lugar de orientar la atención hacia la presencia de artistas mujeres, promueven reflexiones sobre la cuestión de identidad de género.

Manuel Borja-Villel, director del Museo Reina Sofía, ha dicho que la tendencia del predominio masculino en el arte se invierte desde los años sesenta⁵². Si eso fuese así, la evidencia debería poder verse en las paredes del museo con arte desde esa década, pero no es un dominio de artistas mujeres lo que se encuentra en las salas de la colección permanente del Museo Reina Sofía, excepto en la sala dedicada al arte

⁴⁷ Sundberg, Martin (2011) Representation and Regionalism: Moderna Museet and the Construction of a Narrative of Swedish Women Artists. En D. Poulot, F. Bodenstein y J. M. Lanzarote Guiral (eds.), *European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen. Report n° 4*, (pp. 361-370). Linköping University, 364. Obtenido de http://www.ep.liu.se/ecp_home/index.en.aspx?issue=078 [Consulta: 19 febrero 2018]

⁴⁸ Villa, Rocio de la (2013). En torno a la generación de los noventa. En J. V. Aliaga y P. Mayayo (eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 243-256). Madrid: This Side Up, 247.

⁴⁹ Culebras, *op. cit.*, 166.

⁵⁰ Salvador Martínez, María (2008). La imagen de la mujer en los medios. Exigencias del principio de igualdad. *Feminismo/s*, 12, 185-202.

⁵¹ Culebras, *op. cit.*, 94.

⁵² Lafont, Isabel (2011). Arte contemporáneo y paritario. *El País*. Obtenido de https://elpais.com/diario/2011/03/13/madrid/1300019061_850215.html [Consulta: 27 junio 2017]

feminista. Entre los kilómetros de colección permanente en exposición pública, esta pequeña isla tiene el defecto de su reducida escala, problema parecido al planteado por la acción del Moderna Museet que se ha comentado. La sala de arte feminista del Museo Reina Sofía, en la bien argumentada opinión de Sara Rivera, fracasa como ejercicio de reescritura por descontextualizar el arte feminista del resto del arte de la época⁵³.

Otra manera de pensar el discurso de género es la iniciativa del recorrido feminista propuesto por el Museo Reina Sofía de Madrid. Esta institución sería, según Cristina Castellano, el primer museo europeo que propone al visitante individual hacer una lectura feminista de las obras en el museo, por medio del folleto descargable en la web, o asistiendo a las visitas comentadas con este enfoque. El folleto, de una sola página, aporta poco más de un párrafo largo para cada una de las ocho salas de la colección permanente que ayuda a conocer. Titulado *Una mirada feminista sobre las vanguardias*, informa así de su propósito⁵⁴:

Nuestro itinerario por las vanguardias históricas pretende despertar una nueva mirada en el público incitándole a considerar críticamente las imágenes de la dominación masculina, así como a darse cuenta de las ausencias en los relatos de la historia del arte. Sobre todo y por encima de todo se invita a reconocer el trabajo de las mujeres en la superación de tales modelos.

Al parecer de Castellano⁵⁵, este tipo de iniciativas son preferibles a las exposiciones o a los museos de mujeres, donde considera que se expone *lo femenino* o se resalta la importancia de *la mujer*, lo que «conduce a quedarse en la lógica del binarismo, y es ignorar los debates feministas planteados en pasado, y no aceptar que la construcción de identidades sexuales es un asunto social en transformación constante.» Por el contrario, describe la visita feminista de la colección del Museo Reina Sofía, como una acción que «renueva la visión patrimonial nacional de España»⁵⁶.

Concordamos con Castellano en que el desafío está en plantear preguntas de distintas maneras o plantear nuevas preguntas⁵⁷, pero Castellano hace varias críticas a museos de mujeres o exposiciones de artistas mujer, que por admisión propia no son universales. Efectivamente, ni todas las exposiciones de mujeres celebran *la feminidad*, ni se puede negar que todas carezcan de una perspectiva crítica de la construcción de género. Esto nos reafirma de cierta inconsistencia en su argumentación, que no compartimos.

El recorrido feminista del Museo Reina Sofía es una relectura del arte de las vanguardias que no esconde las actitudes machistas de algunos reconocidos artistas hombre. Y sobre la cuestión de reconocimiento, es de rigor no ocultar, omitir

⁵³ Rivera Martorell, Sara (2013) El arte feminista y su exhibición. La musealización de un conflicto. *Encrucijadas*, 5, 106-120.

⁵⁴ Museo Reina Sofía (s.f.), Itinerario Feminismo. Una mirada feminista sobre las vanguardias. *Museoreinasofia*. Obtenido en <http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/feminismo> [Consulta: 20 julio 2016]

⁵⁵ Castellano, *op. cit.*, 123.

⁵⁶ *Ibid.*, 129.

⁵⁷ Sobre las preguntas en la historia del arte, Estrella de Diego usa como hilo conductor para su texto *Figuras de la diferencia* (De Diego, 1996, *op. cit.*) la pregunta más famosa de la historia del arte feminista, la que da título al citadísimo ensayo de Linda Nochlin sobre artistas mujeres. De Diego propone seguidamente varias preguntas de profunda agudeza a partir de esa pregunta hecha por Nochlin en 1971, que a su vez retomamos para estructurar otra reflexión a considerar: ¿por qué no ha habido grandes hombres [directores de museos] feministas?

o infravalorar el trabajo de las mujeres. Por ello se debe valorar a las autoras que investigaron y crearon el recorrido feminista del Museo Reina Sofía, a quienes el museo no cita en el folleto del recorrido, y que tampoco reciben algún crédito en la web del museo⁵⁸.

5. La responsabilidad de los museos

Los museos públicos deben participar en construir una sociedad mejor y más democrática, sin que el cumplimiento de sus responsabilidades de carácter social les impida rendir cuentas obligadas con sus patronos y organismos gestores. Muchos museos dan a la sociedad un valor inmaterial difícil de medir en números, y esto dificulta el proceso de evaluación institucional. Jacobsen⁵⁹ propone que las misiones de los museos deben acomodar las múltiples responsabilidades que tienen, y no ceñirse a un único objetivo medible, como se venía haciendo bajo el condicionamiento de un pensamiento burocrático.

Corresponde a los museos trabajar para promover justicia social, por ejemplo no penalizando a las mujeres con su exclusión de los relatos. Un informe sobre el mercado del arte occidental ve con buenos ojos que la brecha de género se aborde con iniciativas de discriminación positiva como las exposiciones temporales de obras de artistas mujer⁶⁰. Por supuesto, no es incompatible utilizar cuotas de género además de realizar otras actuaciones como las revisiones feministas de lo que se muestra en las salas del museo.

6. Reflexiones sobre las cuotas de género y la discriminación positiva

Las cuotas de género no gozan de muy buena prensa, son una medida que a menudo se tacha de simplista. Ese peligro existe, declara Sara Rivera⁶¹ ilustrando con la noción de que la visibilización de la mujer en exposiciones paritarias, más que signo de igualdad, puede ser una acción neutralizante típica de un «feminismo de estado», «una simple coartada para no impulsar un discurso feminista». Con todo, la autora considera necesaria la discriminación positiva en el camino a la producción de un discurso artístico renovado y más plural.

Las cuotas no dan buen resultado en todos los casos. Sundberg no cree necesario dar respuesta a las omisiones pasadas con compras masivas para tapar huecos, por ejemplo. Explica que el equilibrio de representación funciona a distintos niveles, y que pequeños cambios pueden alterar el curso de grandes narrativas. Ilustra el proceso de este modo: una obra de artista mujer previamente relegada se expone en modo

⁵⁸ Las autoras del recorrido feminista del Museo Reina Sofía son: Marián López Fernández Cao, Antonia Fernández Valencia, Asunción Bernárdez Rodal. Museos en femenino (s.f.) ¿Quiénes somos? *Museosenfemenino*. Obtenido de http://www.museosenfemenino.es/museo_reina_sofia [Consulta: 25 febrero 2018]

⁵⁹ Jacobsen, John W. (2014). The community service museum: owning up to our multiple missions. *Museum Management and Curatorship*, 29(1), 1-18. <http://dx.doi.org/10.1080/09647775.2013.869851>

⁶⁰ Art Price (2017). The Contemporary Art Market Report 2017. Towards Art Market gender equality. *Art Price*. Obtenido de <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2017/towards-art-market-gender-equality> [Consulta: 20 febrero 2018]

⁶¹ Rivera, *op. cit.*, 110.

accesible al público, y con el tiempo esto la inserta en el canon. Acciones así, para Sundberg⁶², podrían tener más impacto que adquirir muchas piezas que terminan almacenadas más que expuestas.

Frances Morris, la directora de Tate Modern, tampoco está convencida de que las cuotas en adquisiciones y exposiciones acelerarían la consecución de la igualdad, aunque declara que las instituciones de arte tienen la responsabilidad inexcusable de crear visibilidad para las artistas mujer. Morris conoce de primera mano las dificultades de intentar hacer exposiciones paritarias con colecciones sesgadas, caso que complica el uso de cuotas. Una reordenación paritaria de las muchas salas de colección permanente de Tate Modern significaría que la mitad de las obras, las de artistas hombres, se elegirían entre una enorme cantidad de opciones. Mientras, solo una quinta parte de la colección son obras de artistas mujeres, por lo que llenar la mitad del museo con ellas implica no tener mucho donde elegir.

El Centro Pompidou tenía ese mismo sesgo en su colección, y sin embargo se enfrentó a él con ímpetu activando el proyecto *Elles*, demostrado que es perfectamente posible tomar acciones drásticas. Hay, obviamente, una diferencia entre ambos ejemplos, Morris pensaba en la posibilidad de reordenar todas las salas de la colección permanente con una representación paritaria a largo plazo. La instalación *Elles* en Pompidou fue exclusivamente de artistas mujeres, pero sin proyecto de permanencia. Era, efectivamente, una exposición temporal, una acción puntual.

En España hay personas en el mundo del arte que desde hace años abogan por la necesidad de ejercer discriminación positiva. Por ejemplo, la crítica de arte Victoria Combalía cambió de opinión sobre este mecanismo, que anteriormente consideraba innecesario, tras observar durante una década que hombres y mujeres no son «tratados con el mismo raser»⁶³. No obstante, Combalía aboga por su uso temporal, ya que aspira a que en futuro haya una integración de hombres y mujeres que no resulte de tomar este tipo de medidas. Ya se ha comentado que Morineau, Ernoul y Harris, tres comisarias que han participado en la organización de muestras de artistas mujeres, tenían la esperanza de que la segregación positiva efectuada no sería necesaria pasado un tiempo. La exposición de Harris y Nochlin, recordamos, se inauguró en 1977.

En un estudio sobre el uso de cuotas de género en patronatos corporativos europeos, se observó que España es el único país donde no mejoró sustancialmente el desequilibrio hombres-mujeres, posiblemente porque es también el único país donde no se sanciona a las empresas que no cumplen con sus obligaciones legales⁶⁴. Según otro informe, la falta de sanciones en España por incumplimiento de la Ley de Igualdad del 2007 se ha asociado también a la alta brecha salarial, que aún ronda el 20%, y a la escasa presencia de mujeres en altos cargos públicos y, sobre todo, de empresas privadas⁶⁵. Por ello, los investigadores de la Fundación

⁶² Sundberg, 2011, *op. cit.*, 368.

⁶³ Combalía, Victoria (2006). *Amazonas con pincel. Vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI*. Barcelona: Editorial Destino, 341.

⁶⁴ Comi, Simona; Grasseni, Mara; Origo, Federica y Pagani, Laura (2016). Quotas have led to more women on corporate boards in Europe. *London School of Economics Business Review*. Obtenido de <http://blogs.lse.ac.uk/businessreview/2016/09/30/quotas-have-led-to-more-women-on-corporate-boards-in-europe/> [Consulta: 26 febrero 2018]

⁶⁵ Conde Ruiz, José Ignacio y Marra, Ignacio (2016). Desigualdades de género en el mercado laboral español. *Fundación de Estudios de Economía Aplicada* (FEDEA). Obtenido de <http://documentos.fedea.net/pubs/eee/eee2016-32.pdf> [Consulta: 27 febrero 2018]

de Estudios de Economía Aplicada proponen el establecimiento de cuotas de género con carácter temporal y a sanciones por incumplimiento.

7. Reflexiones sobre las narrativas o revisiones feministas

Marcar objetivos a corto y largo plazo es otra de las consideraciones en que deben pensar las instituciones. La larga trayectoria de Frances Morris como comisaria en Tate Modern obtuvo pequeñas conquistas progresivamente. Durante sus décadas organizando exposiciones, incitaba a su equipo a investigar sobre artistas mujer poco conocidas⁶⁶. En su actual cargo de directora, Morris persigue acelerar la legitimación de artistas mujer por medio de la programación de exposiciones temporales en la que figuras femeninas van cobrando relevancia, lo que a su vez facilita que sus obras se incorporen a la colección permanente, táctica que recuerda el caso del Moderna Museet. De todos modos, y de ahí la importancia de pensar a largo plazo, para Morris remediar la discriminación de las artistas mujer no es solo cuestión de volumen, ya que las estrategias de la ideología patriarcal atacan en modos ocultos⁶⁷. Considera necesario demostrar que la creación de las mujeres es igual de buena que la de los hombres, idea que tristemente no termina de caer en desuso.

Por otro lado, aplicar estrategias feministas sin una discriminación positiva que la acompañe no tendría efectos significativos duraderos. El recorrido feminista del Museo Reina Sofía tiene la óptima valoración de Castellano, como se ha visto, pero es una postura que desde aquí se rebate. Bien podría parecer un maquillaje que disimula la falta de acción comisarial para atajar el problema en las salas, puesto que ante todo es una medida que deja la responsabilidad en las manos de los visitantes. Pone las reivindicaciones feministas en un gueto, abierto al público, eso sí, pero solo para quienes quieran entrar. Castellano describe la actuación como una interpretación progresista de la colección que el público disfruta libremente⁶⁸, pero ahí radica su límite. Como mecanismo, el itinerario feminista es voluntario, y no tiene ningún impacto en el público general, salvo que busque específica y activamente este recorrido. La visita feminista disponible en el museo será conocida por pocas personas y elegida por aún menos, personas que se presupone tienen de antemano un interés en explorar ciertas cuestiones. El resto del museo, mientras tanto, continúa estanco, haciendo patente la injusticia social de la ideología patriarcal dominante.

8. Tomar medidas: más diversidad y más reescritura

Se han abordado diversas estrategias y acciones con variedad de matices, algunos contradictorios, para abordar la realidad compleja que es la discriminación de género. Es evidente que es una medida que por sí sola no basta, y por ello hemos usado

⁶⁶ Louise, Dany (2016). Women in the visual arts: 'Leadership is not a gender neutral space'. *a-n Artists Information Company*. Obtenido de <https://www.a-n.co.uk/news/women-in-the-visual-arts-leadership-is-not-a-gender-neutral-space> [Consulta: 21 febrero 2018]

⁶⁷ Elderton, Louisa (2013). Redressing the Balance: Women in the Art World. *The White Review*. Obtenido de <http://www.thewhitereview.org/feature/redressing-the-balance-women-in-the-art-world/> [Consulta: 20 febrero 2018]

⁶⁸ Castellano, *op. cit.*, 127.

como modelo teórico la imagen de dos vías de reparación que se intersectan y retroalimentan en un bucle, más que como islotes separados.

Sirva esa imagen de una dicotomía que se muerde la cola. Con esa ambivalencia narrativa se pronuncia la comisaria Tania Pardo⁶⁹, que rechaza el uso de la discriminación positiva, pero aboga por generar dinámicas y políticas de inclusión e integración, pensando no solo en las mujeres sino en otras identidades sexuales más allá de las binarias:

Respeto profundamente las exposiciones y proyectos en los que solo participan mujeres, pero en lo personal y profesionalmente, abogo por proyectos globales donde convivan las diferentes políticas “diferenciales” (...). Recordemos que es a partir de los sesenta y setenta en nuestro país cuando comienzan a articularse una serie de críticas y manifestaciones contra las jerarquías sexuales imperantes en las sociedades occidentales (patriarcales y machistas), por esto considero que en pleno siglo XXI tiene más sentido trabajar sobre las distintas identidades de hombres y mujeres de manera inclusiva.

Como discurso incluyente, es un planteamiento coherente. Pardo no describe formas de actuación concretas que conducen por este camino, que suponemos parte con una reflexión profunda sobre cada exposición, y realizando un trabajo colectivo, en el que se da voz y se escucha a todos los agentes implicados o representados.

Por otro lado, en cuanto mecanismo práctico, el objetivo de representar a hombres y mujeres de manera paritaria puede ser de lo más eficaz. Es fácil de implementar, verificable y tiene efectos inmediatos en la visibilización de las mujeres. Xabier Arakistain, ex-director del Centro Cultural Montehermoso (CCMK) en Vitoria, ha comprobado que «si no se toman medidas, es decir, si no se aplican cuotas de sexo, el número de mujeres en los programas y en las colecciones de arte no solo no se incrementa, sino que incluso disminuye»⁷⁰. Comparte su opinión la comisaria Maura Reilly⁷¹, partidaria de lo que llama el «activismo curatorial», que no consiste en poner a las minorías en un gueto, dice, sino que nivela el campo de juego, «hasta que no haya igualdad de género en el mundo del arte, las exposiciones exclusivamente de mujeres continuarán siendo necesarias».

⁶⁹ Solans, Piedad (2012). Feminismos y comisariado en España. Discursos y narraciones en el colectivo curatorial. En R. de la Villa (ed.), *Mujeres en el sistema de arte en España* (pp. 128-140). Madrid: Exit, 132.

⁷⁰ Méndez, Lourdes (2015). El sexo como categoría curatorial: una apuesta política. *Errata*, 14, 244-256. Obtenido de https://issuu.com/revistaerrata/docs/errata_14 [Consulta: 4 mayo 2017]

⁷¹ Reilly, Maura y Perry, Lara (2016). Living the Revolution. A Dialogue Between Maura Reilly & Lara Perry. On Curating magazine: Curating in Feminist Thought, 29, 49-52. Obtenido de <http://www.on-curating.org/issue-29-reader/living-the-revolution-a-dialogue-between-maura-reilly-lara-perry.html#.WhXHRktrx0I> [Consulta: 22 noviembre 2017]