

# En el campo del arte contemporáneo de Euskadi: irrupciones feministas, reflexividad institucional e igualdad de género

Lourdes Méndez

Dpto. Filosofía de los Valores y Antropología Social, Universidad del País Vasco (UPV/EHU)  
lourdes.mendez@ehu.es

**Palabras clave:** campo del arte contemporáneo, irrupciones feministas, reflexividad institucional, políticas de igualdad, ajustes pragmáticos.

**Resumen:** En este artículo se analiza el campo del arte contemporáneo de Euskadi a la luz del proceso de reflexividad institucional. En dicho campo actúan teorías feministas, “mutaciones del feminismo”, leyes de igualdad, colectivos artísticos, instituciones del arte, plataformas políticas y asociaciones de mujeres por la igualdad en el arte. Partiendo de que iniciativas como organizar exposiciones de “artistas mujeres”, el FEMINISTALDIA o el festival *Miradas de Mujer* son ajustes pragmáticos a una coyuntura marcada por las líneas de acción de los organismos de igualdad, se señala que éstas pueden ser contraproducentes para las artistas.

Si existe una constante en la historia de los feminismos en movimiento es su aparente desintegración tras obtener ciertos derechos, y su sorprendente reaparición bajo formas renovadas ya sea para retomar combates emprendidos por antecesoras, ya sea para iniciar otros nuevos. Son esas reapariciones las que llevan a pensar los feminismos en términos de “erupciones, de fisuras, de lava en fusión [...], como una forma amenazante e inasequible de descontento que no deja de atacar los puntos débiles de las capas de sedimentos acumulados que forman la coraza del patriarcado, el barniz institucional de las sociedades (logrando a veces abrirse un camino a través de ellas)” (Offen, 2012: 56). En el contexto propiciado por la erupción feminista de finales de los sesenta del siglo XX algunas científicas sociales empezaron a analizar un campo, el del arte, muy mistificado por el moderno pensamiento occidental. Atentas a lo que en él acontecía, reflexionaron sobre el contenido de las categorías de “gran artista” y “genio”,

*Ankulegi* 18, 2014, 29-42

Fecha de recepción: 28-IV-2014 / Fecha de aceptación: 14-XI-2014

ISSN: 1138-347-X © Ankulegi, 2014

tan centrales en el arte moderno, preguntándose por qué no se aplicaban a las artistas (Nochlin, 1971), organizaron exposiciones y recuperaron nombres y obras de artistas mujeres (Sutherland y Nochlin, 1976), y escribieron ensayos feministas sobre el “arte de mujeres” (Lippard, 1976). A la par que esto sucedía algunas artistas creaban las obras que hoy integran el denominado “arte feminista” y, mediados ya los ochenta, colectivos de artistas voluntariamente anónimas como el de las Guerrilla Girls produjeron obras que denunciaban en clave de humor el sesgo androcéntrico, etnocéntrico y racial de las exposiciones y colecciones de los museos de arte. Si en el ámbito académico y artístico ese escenario, producto de la movilización de grupos feministas, fomentó la emergencia de análisis teóricos y prácticas artísticas feministas, en el de la política institucional permitió exigir a los estados que garantizaran la no discriminación por razón de sexo hasta lograr una igualdad real entre mujeres y hombres. Si evoco ese escenario es porque desde finales de los ochenta uno muy similar empezará a esbozarse en el Estado español.

Me adentraré en él, y en especial en el de Euskadi tras enunciar cinco hechos que, aunque se declinan localmente, son irreducibles a lo local. Los cinco apuntan hacia la repercusión de las irrupciones feministas en el campo político, en el académico y en el del arte. Los cinco desvelan diferentes dimensiones de la red de interacciones que liga entre sí a agentes institucionales, académicos y artísticos. No obstante cada uno posee una especificidad que debe analizarse detalladamente<sup>1</sup>. Solo haciéndolo se podría des-

entrañar la complejidad de una connivencia, habitualmente implícita, que articula a los citados agentes en un proceso de “reflexividad institucional” (Méndez, 2005) en el que cada uno pretende lograr objetivos políticos, académicos o artísticos que, aunque enmarcados por las políticas de igualdad de género, pueden divergir. En lo que concierne a los grupos y asociaciones de mujeres presentes hoy en Euskadi, y se interesen o no por el campo del arte, ese proceso implica “un ajuste pragmático a la coyuntura y permite también a un pequeño número de mujeres colarse y proyectarse individualmente” (Couillard, 1994: 61). Es a ese ajuste pragmático al que, en lo que aquí interesa, responden iniciativas como la de exigir que se apliquen cuotas de sexo en las instituciones de arte, la de crear premios para “mujeres artistas”, o la de impulsar exposiciones y festivales de “arte de mujeres”. Formuladas al amparo de las políticas de igualdad de género algunas de esas iniciativas, impulsadas en el Estado español por la asociación Mujeres en las Artes Visuales (MAV) y en Euskadi por Plataforma A, son un arma de doble filo. Y lo son porque, al concernir en exclusiva a las artistas, en vez de socavar la “valencia diferencial” de los sexos (Héritier, 1996) tan vigente en el mistificado campo del arte, pueden llegar, aunque sea involuntariamente, a reforzarla al hacer emerger un sexuado circuito de espacios periféricos con escasa o nula capacidad legitimadora y solo transitados por las artistas. A pesar de estos peligros, al menos una de las iniciativas, la de pedir que se apliquen cuotas de sexo en el arte, además de reactivar debates feministas, ha llevado a asociaciones

---

<sup>1</sup> Este artículo sistematiza, para su posterior análisis en profundidad, cinco hechos acotados a lo largo de una investigación en curso que inicié en 2013 sobre

---

política cultural, políticas de igualdad de género e irrupciones feministas en el campo del arte contemporáneo de Euskadi (2005-2016).

como las citadas a cuantificar la presencia de artistas mujeres en las instituciones de arte del Estado español y de Euskadi y a constatar, una vez más, su infrarrepresentación. Son algunas de esas iniciativas las que exploraré aquí para ver si contribuyen a construir una política cultural feminista, entendiendo esta como una política pública que debe diseñarse desde parámetros que eviten encerrar a las artistas en la categoría clasificatoria “mujer”, o si, al contrario, dichas iniciativas dinamitan la posibilidad misma de su existencia.

### **Cinco hechos como telón de fondo del campo del arte<sup>2</sup> contemporáneo en Euskadi**

El primero de los cinco hechos a los que ya he aludido y que junto con los otros cuatro dibujan el telón de fondo del campo del arte contemporáneo en Euskadi apunta a que el feminismo “engloba a un tiempo un conjunto de ideas y un movimiento de cambio social y político fundado sobre el rechazo de los privilegios masculinos y de la subordinación de las mujeres en el seno de una determinada sociedad” (Offen 2012: 51). Fue ese doble rechazo el que obligó a numerosos

estados de Europa occidental “a crear estructuras que se encargasen de las cuestiones de la igualdad entre los sexos” (Dauphin, 2010: 15), obligación que en el Estado español se concretó con la creación del Instituto de la Mujer en 1983, y en Euskadi con la de Emakunde/Instituto Vasco de la Mujer en 1988. En consonancia con lo que ocurría a nivel internacional dichos organismos, encargados de elaborar planes de igualdad entre mujeres y hombres basados en políticas “de género”, difundirán una representación institucional sobre las mujeres “que transforma a uno de los dos sexos en un sector social cuyas condiciones de vida deben reformarse [...] ocultando la visión fundamentalmente política de la relación entre los sexos. Esta despolitización es el precio a pagar para que los Estados puedan plantear globalmente la ‘cuestión de las mujeres’” (Hirata, 1998: 24).

El segundo hecho se produce en el campo académico y concierne a la publicación en el Estado español de libros de historia del arte que, como el pionero de Estrella de Diego (1987) empiezan a exhumar nombres y obras de artistas visuales españolas pertenecientes a diversos periodos históricos. En aquel mismo año de 1987 en el que se editó el citado libro, y organizado por dos profesoras adscritas al Departamento de Teóricas, Historia del Arte y Restauración de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, se celebró en Donostia el primer curso de verano genéricamente titulado “Arte y mujer” (Rodríguez-Escudero y Méndez, 1987).

El tercer hecho es la buena acogida que en el campo del arte contemporáneo, pero también en el académico –y quizás en especial en las facultades de Bellas Artes– tiene o tuvo lo *queer* y las/os teóricas/os y artivistas que se autoidentifican como “pos-” o “trans-” femi-

---

<sup>2</sup> He optado por la noción de “campo del arte” de Pierre Bourdieu porque desmitifica la extendida creencia en la autonomía del arte, insiste en los agentes sociales implicados en su producción y desvela la falacia de la singularidad del genio artístico. Y lo hace remitiendo a las estructuras de dicho campo y a los conflictos y jerarquías que lo atraviesan. A pesar de que Bourdieu no retuvo el sexo como variable estructural en sus análisis del campo del arte, considero que esa noción es más útil que las de “mundos del arte” o “sistema del arte” para mostrar cómo esas estructuras condicionan, objetiva y subjetivamente, las prácticas de los agentes sexuados que actúan en dicho campo.

nistas. Un hecho indisociable de los debates en torno al sexo, al cuerpo y a la sexualidad, de las mutaciones del feminismo como movimiento organizado (Méndez, 2014) y de la institucionalización del feminismo liberal.

El cuarto, parcial consecuencia del segundo de los hechos citados, posee una doble vertiente: la que desvela el sesgo androcéntrico de las colecciones de los museos, y la que denuncia la escasez o inexistencia en ellos de una programación que incluya exposiciones de artistas mujeres.

Y el quinto y último hecho es la creación en 2009 en Madrid de la asociación Mujeres en las Artes Visuales, y en 2011 de Plataforma A en Euskadi, que propugnan la igualdad de género en el arte y la cultura<sup>3</sup>, organizan el festival Miradas de Mujer<sup>4</sup> y reclaman que se apliquen los artículos sobre arte y cultura presentes en las leyes de igualdad<sup>5</sup>.

Esos cinco hechos y sus principales artífices son el telón de fondo del actual escenario en el que actúan los agentes del campo del arte contemporáneo de Euskadi. Un campo relativamente autónomo con relación al económico, al político o al jurídico (Bourdieu, 1977), y estructuralmente atravesado por jerarquías —de sexo/género, étnico-raciales y de clase— al hilo de las cuales se tejen y entretejen las luchas para obtener la legiti-

midad. Es en dicho campo en el que interactúan artistas, comisarias/os, coleccionistas, marchantes, críticos/as y teóricas/os del arte, galeristas, conservadores/as de museos, directoras/es de centros culturales y gestores/as culturales. Cada uno de esos agentes sociales ocupa en él una determinada posición —que puede variar a lo largo del tiempo— y desarrolla prácticas específicas (concebir las obras, producirlas, exponerlas, venderlas, construir su valor artístico y económico), mediatizadas por una red de instituciones públicas y privadas (academias de enseñanza artística, facultades de bellas artes, museos, centros de arte contemporáneo, centros culturales).

### **Un informe pionero: las mujeres en la producción artística de Euskadi**

Sería tan falso afirmar que en los últimos cuarenta años no ha variado la posición de las artistas en el campo del arte de Euskadi como sostener que el sexo social<sup>6</sup> (Mathieu, 1971) de quien produce la obra que quizás llegue a etiquetarse como “de arte” es hoy irrelevante para críticas/os, comisarias/os, galeristas, gestoras/es culturales o público receptor. Sería tan erróneo defender que los cambios en la posición de las artistas en el campo del arte contemporáneo nada deben a

---

<sup>3</sup> Esas asociaciones no son las únicas, ya que el proceso de reflexividad institucional conlleva la proliferación de entidades organizadas. Todas las asociaciones de mujeres en el campo del arte y de la cultura reivindican la igualdad de género y desarrollan iniciativas similares.

<sup>4</sup> El festival se desarrolla en diferentes ciudades durante el mes de marzo y el primero tuvo lugar en 2012.

<sup>5</sup> En 2005 el Parlamento vasco aprobó la Ley para la Igualdad de Mujeres y Hombres. En 2007 el Parlamento español aprobó la Ley para la Igualdad Efectiva de Mujeres y Hombres.

---

<sup>6</sup> Central en esa perspectiva es la idea de que el sexo es tan social como la clase y que su rol no es secundario como principio de división del mundo social. Fallecida el 9 de marzo de 2014, Nicole Claude Mathieu fue una de las figuras clave del feminismo materialista francés y acuñó en 1971 la noción de “sexo social”. Contrariamente a lo que sucede con la distinción analítica entre sexo y género postulada en 1972 en el contexto de la sociología anglófona, la noción de “sexo social” rechaza la idea de que el “sexo” sea un dato natural.

más de dos siglos de luchas feministas como pensar que para erradicar los tres principios de desigualdad y jerarquía –sexo/género, raza/etnicidad, clase– que estructuran las sociedades contemporáneas basta con diseñar planes de igualdad. Además, de aplicarse dichos planes en un campo del arte en el que sus principales agentes –mujeres y hombres– no cuestionan la ideología carismática (Bourdieu, 1977) que en él impera, sus consecuencias podrían ser contraproducentes para las trayectorias profesionales de las artistas. Teniendo esto presente, voy a detenerme en el Informe 8, *Las mujeres en la producción artística de Euskadi*<sup>7</sup>.

En dicho informe se plasma estadísticamente cuál era la situación de las artistas en Euskadi en 1991. El año es importante porque ya habían transcurrido nueve años desde la creación del premio Gure Artea<sup>8</sup>, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, y de la Feria ARCO<sup>9</sup>, y cuatro desde la de Arteleku<sup>10</sup>. Aunque Euskadi todavía carecía de dos museos<sup>11</sup> llamados a

jugar un importante papel en el campo local del arte: el Guggenheim-Bilbao, que se inaugurará en 1997, y el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo ARTIUM, que abrirá sus puertas en Vitoria en 2002, disponía del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Ese museo de titularidad pública, inaugurado en 1914, era el que “tras su fusión en 1945 con el Museo de Arte Moderno [tenía la responsabilidad] de comprar no solo obras históricas, sino también contemporáneas [...] y [el que] cuenta con la autodenominada mejor colección de arte vasco de los siglos XIX y XX” (Barcenilla, 2011: s. p.). Aunque la presencia o ausencia de obras de artistas mujeres en los museos ya era una problemática relevante para las teóricas feministas del arte, el Informe 8 no lo retiene y se centra en cuatro cuestiones: 1) la adjudicación del Gure Artea a artistas mujeres; 2) la presencia de las artistas en siete galerías del País Vasco (la media oscilaría entre un 30 % de mujeres frente a un 70 % de varones); 3) su participación en ARCO (5 % de mujeres frente a 95 % de varones); y 4) que el número de alumnas de la Facultad de Bellas Artes que finaliza sus estudios supera ampliamente al de alumnos (61,5 % frente a un 38,5 %). Para interpretar esos porcentajes, que muestran que las mujeres están hiperrepresentadas como estudiantes e infrarrepresentadas como artistas en los circuitos profesionales, el Informe 8 da la palabra al crítico e historiador del arte Xabier Sáenz de Gorbea, a la directora de la galería

---

<sup>7</sup> Realizado por encargo de Emakunde y publicado en 1994, el informe respondía a una de las líneas del Plan de Acción Positiva para las Mujeres en la Comunidad Autónoma de Euskadi (1991-1994). En él se aborda la situación de las mujeres en el cine, el teatro, la música, la danza, las artes plásticas y la artesanía, y la literatura.

<sup>8</sup> Creado en 1982 por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco.

<sup>9</sup> La primera edición de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo (ARCO), creada para impulsar el mercado del arte y el coleccionismo, tuvo lugar en 1982.

<sup>10</sup> Inaugurado en 1987 se define como un centro de arte contemporáneo vasco interesado por la experimentación y que apoya a los artistas emergentes.

<sup>11</sup> Entre 1986 y 1997 se inauguraron en el Estado español siete museos o centros de arte contemporáneo: el Centro de Arte Reina Sofía, rebautizado en 1990

---

Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía (MNCARS); el Centro Galego de Arte Contemporáneo (CGAC); el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA); El Institut Valencià d'Art Modern (IVAM); el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) de Las Palmas, y el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC).

Vanguardia, Petra Pérez, y a la pintora Juana Cima. El crítico y también profesor de la Facultad de Bellas Artes es, así mismo, cofundador de Windsor Kulturgintza<sup>12</sup>, galería en la que la presencia de artistas mujeres es de un 10,7 %. Para el crítico, esa infrarrepresentación se debe a que “la incorporación de la mujer al trabajo del arte ha sido posterior a la del hombre” (Informe 8, 1994: 158), y también señala que “en la actualidad conviven múltiples generaciones y promociones de artistas, con lo cual hay más artistas hombres que mujeres; quizás dentro de diez años esto se iguale” (1994: 159).

Estableciendo una sucesión de relaciones causa-efecto fascinante, cuando le preguntan por qué las artistas venden menos responde que “como los que compran son hombres, compran a hombres..., aunque también se compra la proyección del artista como potencial ganancia económica. En este aspecto, parece que el hombre va a continuar mejor su obra y trayectoria, mientras que la mujer tiene sus tareas, los hijos... Existe esa razón de tipo económico y psicológico; de todas maneras, sigue habiendo más artistas hombres que mujeres” (1994: 159). Esta argumentación y la de la galerista Petra Pérez, para quien “el sexo no tiene nada que ver, lo que importa es la obra [ya que] lo único que interesa a la gente es la obra” (1994: 167), además de transmitir los valores de sexo/género dominantes asume la mistificación, proclamada por la

historia y la crítica de arte del siglo XX, de que el arte, al igual que la obra, no tiene sexo. Cierto, la obra no tiene sexo, pero sí quien la produce, y si una cualidad se le ha negado al sexo femenino es la de “genio”, cualidad invocada para jerarquizar a los artistas y excluir a las artistas del proceso de jerarquización. Una problemática, la del “genio” de las mujeres, que De Beauvoir desnaturalizó con la misma radicalidad que el ser mujer: “No se nace genio, se deviene; y hasta ahora la condición femenina ha hecho imposible ese devenir” (De Beauvoir, 1949: 176).

Dados los implícitos que sustentan los argumentos del crítico y la galerista, no sorprende que eludan referirse al funcionamiento en el campo del arte de cuatro círculos de reconocimiento sucesivos y que se retroalimentan (Bowness, 1989), cuatro círculos que todo/a artista moderno/a debe recorrer si desea encaminarse hacia el éxito. El primero es el más restringido y está compuesto por los/as artistas. Se trata de un círculo de “pares”, es decir, de artistas que pertenecen a una misma generación, pero que también abarca a todos/as los/as artistas en activo. Al igual que en los otros, en este primer círculo, que Bowness considera como el más significativo, puesto que, para él, los/as artistas son quienes primero reconocen el talento excepcional de uno/a de sus pares, se emiten juicios sobre las obras que no remiten en exclusiva a cuestiones puramente intraestéticas o artísticas. El segundo lo componen críticos y comisarios que, al escribir sobre arte, contribuyen a crear un lenguaje verbal sobre las artes visuales y al desarrollo de un debate crítico en la medida en la que, aunque sus juicios no sean inamovibles, deben alcanzar un cierto consenso para estabilizar la reputación de un/a determinado/a artista. El tercer círculo lo componen marchantes y coleccio-

---

<sup>12</sup> Fundada en 1971. A partir de 1989, la galería incorporará obras y artistas españoles y extranjeros, pero hasta esa fecha promovió a los artistas de los grupos de vanguardia que en los sesenta formaron la Escuela Vasca. A principios de los ochenta la galería abrió sus puertas a quienes, mirando hacia dicha escuela, deseaban renovar el arte vasco y expuso obras de varones recién licenciados por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco.

nistas que, una vez establecida la reputación de un/a artista, empiezan a interesarse por sus obras. Y el cuarto, un público muy heterogéneo que a través de galerías, exposiciones, museos, accede a un limitado número de obras y artistas. Si algo caracteriza a los/as artistas que forman parte del primer círculo es que, desde el arte moderno, intentan distanciarse de las definiciones del arte vigentes. Al hacerlo, crean obras que no pueden emerger como tales (ni ellos o ellas como artistas) si se les aplican los criterios de percepción y apreciación vigentes. Por su parte, críticos, galeristas, comisarios marchantes, coleccionistas, ocupan el rol inverso al de los/as artistas y su tarea es “de incorporar al ámbito del arte lo que ha sido concebido para transgredir sus fronteras, ampliando las fronteras del ámbito artístico a objetos o actos que tradicionalmente no revelan del mismo” (Heinich, 1998: 79). Una tarea de integración que, en lo que respecta a las obras de las artistas les resulta problemática. Además, y es un problema añadido para las artistas, la constitución de los valores artísticos contemporáneos se lleva a cabo a través de la articulación del campo del arte y del mercado, ratificando el precio obtenido por una obra “un trabajo no económico de atribución de credibilidad estética, un trabajo de homologación de valor llevado a cabo por especialistas, es decir, por críticos, historiadores del arte contemporáneo, conservadores de museos, administradores de arte y comisarios de exposiciones” (Moulin, 2003: 41). Por último, para que una obra obtenga la etiqueta de contemporánea, su productora o productor debe darse a conocer a través de galerías, exposiciones y museos, y conseguir que galeristas, comisarios y críticos se ocupen de su promoción. Y es ese conjunto de requisitos, indispensables para que una trayectoria profesional pueda

iniciarse y, quizás, culminar con éxito, el que les sigue resultando difícil reunir a las artistas (Méndez, 2011). Pero cuando los principales agentes legitimadores del campo del arte –y a menudo las propias artistas– eluden reflexionar sobre el carácter sociosexual de esa dificultad, cuando leyes de igualdad y políticas de género se muestran incapaces de combatirla, cuando las jóvenes generaciones ansían novedades teóricas y artísticas, todo parece trastocarse.

### **Nuevas realidades, viejas iniciativas y desigualdades que persisten**

El mismo año que se publicó el Informe 8, la editorial feminista horas y HORAS<sup>13</sup> editaba un libro en el que su autora, ante la pregunta de sus alumnas sobre “si habían existido pintoras, escultoras [...], estupefactas como se sentían ante el desfile de genios –todos hombres– que yo les presentaba en clase” (Porqueres, 1994: 10), rastreaba la existencia en el arte de una tradición femenina que habría sido ocultada por el patriarcado. Y también en aquel año surgieron en Euskadi dos grupos, artístico el primero, político el segundo, cuyos dispares caminos se entrecruzarán de manera puntual mediada la primera década del siglo XXI: el colectivo Erreakzioa/Reacción (E/R), compuesto por dos artistas<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> El primer nombre de la editorial fue LaSal y la creación en 1978 cinco militantes feministas. LaSal fue la primera editorial que, en el Estado español, empezó a traducir y publicar en castellano textos de autoras feministas francófonas y anglófonas, y trabajos de feministas del Estado.

<sup>14</sup> El colectivo lo formaron Yolanda de los Bueis, Azuceña Vieites y Estibaliz Sádaba, pero solo las dos últimas permanecieron en él. Tanto A. Vieites como E. Sádaba han desarrollado una trayectoria artística individual.

licenciadas en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco; y Plazandreok, una plataforma política integrada por dos organizaciones feministas de San Sebastián y abierta a todas las mujeres.

Desde sus inicios el colectivo E/R pretende visibilizar el trabajo de las artistas y se concibe como un espacio que, al alejarse de las definiciones de arte dominantes, puede fomentar prácticas heterogéneas y generar resistencias feministas. Observando cómo en los países anglosajones se estaban desarrollando iniciativas que entrelazaban teorías feministas, teorías sobre el género y prácticas artísticas, E/R desarrollará su proyecto más emblemático: la edición entre 1995 y 2000 de diez fanzines que abordaban diversos temas a través de obras y textos de artistas y autoras de diferentes países. La atención que presta E/R al ámbito internacional y su anclaje en el campo local del arte se plasmará con la organización en Arteleku, en 1997, del seminario-taller “Solo para tus ojos: el factor feminista en relación a las artes visuales”. Ese evento acercó a parte de la generación de artistas que transitaba por el primer círculo de reconocimiento del campo del arte contemporáneo de Euskadi a teorías feministas acuñadas en décadas anteriores –fundamentalmente anglosajonas– y también a las exigencias de igualdad en el arte. La situación variará cuando el campo político, el teórico y el del arte sufran las consecuencias del fracaso de las políticas de igualdad de género –percibidas como resultado de la institucionalización del feminismo liberal–, de la escasa presencia de los conocimientos feministas en los estudios de Bellas Artes (y no solo en ellos), y de unas perspectivas *queer*, “posfeministas” o “transfeministas” que, al contrario que las feministas, serán bien acogidas en el campo del arte contemporáneo. El aura de

radicalidad política, artística y sexual que rodeó a esas perspectivas se expandió con rapidez, institucionalizándose gracias a su omnipresencia en algunos centros y museos de arte contemporáneo<sup>15</sup>. Esa circunstancia novedosa, que cuajó antes de que se concretara una igualdad real entre los sexos en ningún ámbito de actividad, al tiempo que desvió la atención de numerosos/as artistas en inicio de trayectoria profesional hacia problemáticas muy marcadas por la multiplicidad de cuerpos, géneros, sexualidades e identidades posibles, desplazó hacia los márgenes a quienes, desde otras perspectivas feministas, analizaban esas y otras problemáticas. En Euskadi esa compleja tesitura artística, teórica y política empieza a desplegarse en Arteleku cuando este acoge en 2004 el seminario-taller “La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas”<sup>16</sup> y, en 2005, el de “Mutaciones del feminismo: genealogías y prácticas artísticas”<sup>17</sup>; y se refleja en las declaraciones de un colectivo, Pripublikarrak<sup>18</sup>, que dice recorrer las rutas abiertas por la netiana de Zafra, el *cyborg* de Haraway y el sujeto nómada de Braidotti.

Finalizaré el recorrido deteniéndome en un Festival que condensa ciertas cuestiones sobre las que debería reflexionarse para elaborar una política cultural feminista con potencial transformador. En 2006, organizado

---

<sup>15</sup> En el Estado español el proceso se inicia a mediados del 2000 y se ancla institucionalmente en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona mediante un Programa de Estudios Independientes académicamente amparado por la Universidad Autónoma de Barcelona.

<sup>16</sup> Organizado por María José Belbel et E/R.

<sup>17</sup> Organizado por María José Belbel, E/R y Beatriz Preciado.

<sup>18</sup> Creado en 2005, está compuesto por tres artistas, Aiora Kintana, Olaia Miranda y Saioa Olmo; una gestora cultural, María Murr; y una arquitecta, Oihane Ruiz.



por la plataforma política Plazandreok, se celebró en Arteleku el Feministaldia, Festival de Cultura Feminista que ya va por su octava edición. En aquel primer festival Plazandreok y Pripublikarrak se presentaron públicamente en aquel centro, y se pudo asistir a las conferencias de Girls Who Like Porno y del comisario de arte independiente feminista Xabier Arakistain. Este último, que propició la redacción del Manifiesto ARCO'05, que examinaré en el próximo epígrafe, se refirió a él señalando que la exigencia de aplicar cuotas de sexo en el arte que aquel recogía era una de las bases de su proyecto como próximo director del Centro Cultural Montehermoso Kulturunea (CCMHK). Quien asistió al festival, además de escuchar las conferencias, también pudo participar en un taller sobre ciberfeminismo y en otro *King* impartido por el grupo feminista Medeak, afín a las teorías *queer*, y visitar una exposición de obras de artistas mujeres.

Como plataforma organizadora del primer Feministaldia, y de los sucesivos, Plazandreok, además de dar voz a intereses feministas muy plurales y de hacerse eco de algunas de las nuevas tendencias artísticas (Martínez Collado, 2005), optó por dar cabida en él a exposiciones de artistas mujeres. Una opción en la que reverdecen iniciativas de grupos feministas ya desaparecidos, como la Asamblea de Mujeres de San Sebastián, que en 1986 y 1987 organizó en los bajos del ayuntamiento de la ciudad las primeras exposiciones de artistas mujeres. Pero esa iniciativa, que en los ochenta –y en diferentes comunidades autónomas– se llevaba a cabo desde la militancia política feminista, en los noventa se desplazó a otros ámbitos. Buen ejemplo de ese desplazamiento fueron Arte/Mujer 94, orquestada desde la Dirección General de la Mujer y la Comunidad

de Madrid; “100 %” (Sevilla, 1993), comisariada desde perspectivas feministas por Mar Villaespesa; y “Estación de tránsito” (Valencia, 1995), comisariada por Nuria Enguita sin tenerlas en cuenta. Para entender por qué hoy –desde muy diferentes perspectivas– se siguen organizando exposiciones de artistas mujeres, y por qué desde 2012 asociaciones como MAV y Plataforma A impulsan el festival Miradas de Mujer, hay que pensar que esas iniciativas no son ajenas a unos organismos de igualdad que, para diseñar sus acciones, no pueden prescindir de la categoría clasificatoria “mujer”. Ajustándose pragmáticamente a esa coyuntura y al parecer sin plantearse “¿cómo podemos pensar nuestra situación en sociedad sin utilizar las clasificaciones establecidas en el seno de nuestras instituciones?” (Douglas, 1989: 91), grupos políticos como Plazandreok, o asociaciones que como MAV y Plataforma A luchan por la igualdad de género en el arte, ofrecen a los organismos de igualdad lo que estos esperan recibir y, como contrapartida, devienen sus interlocutoras privilegiadas. Si a esto se le añade que dichos organismos disponen de un presupuesto mísero, y que al menos en Euskadi son, en el mejor de los casos, consultivos, y no disponen de un poder de toma de decisiones de cara al arte y a la cultura, la cuadratura del círculo se completa. Por eso temo que, de ser recogidas en el marco del VI Plan de Igualdad, las propuestas de Plataforma A<sup>19</sup> no se materialicen. Solo el tiempo permitirá verificar si da frutos, y qué frutos da, el esfuerzo llevado a cabo desde esa Plataforma. En espera de que ese tiempo transcurra, retrocedamos unos años para se-

---

<sup>19</sup> Véase “Aportaciones de Plataforma A para el VI Plan de Igualdad”, puede consultarse en <http://wiki-historias.org>.

guir rastreando los efectos del proceso de reflexividad institucional en el campo del arte contemporáneo.

### **Entre cuotas de sexo en las instituciones de arte y exposiciones de arte feminista**

En 2002 ARCO acogió la primera mesa de trabajo sobre arte y feminismo. Desde aquel año y hasta 2006 la iniciativa se mantuvo y fue en la que en 2005 se decidió redactar el manifiesto “Las políticas de igualdad entre hombres y mujeres en los mundos del arte”. La decisión suscitó un debate entre las ponentes que enfrentó a quienes se adherían a dos posiciones políticas feministas divergentes. Por un lado estaban quienes defendían que había que exigir a las instituciones públicas de arte la aplicación de cuotas de sexo en la programación de exposiciones y en la adquisición de obras. Desde esa posición las cuotas de sexo se concebían como un instrumento capaz de garantizar una igualdad de oportunidades para las artistas. Desde la otra postura se afirmaba que eso no solventaría el problema argumentándose que para eliminar la discriminación por razón de sexo había que transformar radicalmente las instituciones artísticas y sociales. También se insistía en que si bien la desigualdad entre mujeres y hombres se plasmaba cuantitativamente, el problema era cualitativo, ya que las instituciones de arte no reconocían a las artistas ni talento excepcional ni genialidad. A pesar de la divergencia entre ambas posturas, X. Arakistain y todas las ponentes firmaron el manifiesto al igual que las casi cien personas, en su mayoría artistas y de sexo femenino, que habían participado en la mesa de trabajo. Si puede interpretarse el manifiesto

como resultado de una incursión feminista en ciertos espacios de arte propiciada por las institucionalizadas políticas de igualdad de género, también así puede entenderse que en 2007, año en el que en Estados Unidos se intentó incorporar el arte feminista a la historia canónica del arte<sup>20</sup>, se celebrara en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, comisariada por X. Arakistain y patrocinada por Emakunde, la exposición “Kiss Kiss Bang Bang. 45 años de arte y feminismo”, en la que pudieron verse, agrupadas temáticamente siguiendo los grandes eslóganes y luchas del movimiento feminista, obras emblemáticas del arte feminista producidas a ambos lados del Atlántico durante ese lapso temporal. Por primera y hasta ahora única vez, un museo de Euskadi abría sus puertas a una exposición de arte feminista. El acontecimiento, simbólicamente valioso entre otros motivos porque las obras se expusieron en uno de los dos museos de arte que existen en Bilbao, no llevó a sus gestores a reflexionar sobre por qué en su colección de arte vasco contemporáneo, adquirida con fondos públicos, las obras producidas por las artistas no alcanzaban el 10 % (Barcenilla, 2011).

Mientras que el Museo de Bellas Artes mostraba las obras del arte feminista, lo que “les permitió dar un gran suspiro y cerrar el capítulo de las reivindicaciones [...] porque para [él] la mujer (sea como objeto de deseo, de representación religiosa o como pesada gritona feminista) es un tema como cualquier otro [...] pero no un sujeto de acción ni generadora de discurso” (Barcenilla,

---

<sup>20</sup> En 2007 tuvo lugar en el MoMA de New York el simposio *The Feminist Future Symposium*, y en el Brooklyn Museum la exposición “Global feminisms”; y en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Angeles la exposición “WACK! Art and the feminist revolution”.

2011: s. p.), el Guggenheim-Bilbao se preparaba a festejar su décimo aniversario. En un esfuerzo por hacer “como si” a lo largo de la década transcurrida hubiera prestado atención al contexto local del arte, el museo hizo un doble encargo. El primero a la comisaria Rosa Martínez, el segundo al artista vasco Juan Luis Moraza. A la primera le encomendó organizar una exposición de arte vasco contemporáneo, y al segundo que hiciera lo mismo a partir de los fondos de la colección del museo. Mientras que R. Martínez organizó sin dificultades y casi alcanzó la paridad entre ambos sexos con su “Chacun à son goût”<sup>21</sup>, J. L. Moraza desistió de llevar a cabo lo que se le había pedido al ver que los fondos de arte vasco contemporáneo adquiridos por el museo en los diez años transcurridos se reducían a obras de nueve artistas. No sé si prestó atención a que solo uno de ellos era mujer, pero sí sé que para salir del brete ideó “Incógnitas”<sup>22</sup>, cartografía-diagrama que entrelaza cuatro generaciones de artistas vascos y en el que figuran numerosas artistas. Por si fuera necesario mostrarlo una vez más, y esta vez poniéndoles nombres y apellidos, ellas están ahí y forman junto con los artistas varones un gran círculo que rodea a centros de formación artística, historiadores del arte,

museos, galerías, salas de exposiciones y gestores de arte.

Quizás la cartografía del arte contemporáneo en Euskadi fuera una incógnita, pero otras no lo son. Una que no lo es la de por qué las artistas siguen estando infrarrepresentadas en los museos de arte. Lo siguen estando porque no se ha logrado “una verdadera intervención feminista en la disciplina ‘historia del arte’ que revele el sexismo estructural de ese discurso fundado sobre el orden patriarcal de la diferencia sexual” (Pollock, 1994: 63). No haberlo logrado también hace posible que en las facultades de Bellas Artes se siga impartiendo una historia del arte que, en el mejor de los casos, “recupera” a las artistas, pero no las integra estructuralmente. De ese modo, la formación que reciben quienes hoy estudian Bellas Artes sigue sustentándose sobre conocimientos androcéntrica y etnocéntricamente sesgados que solo un reducido número cuestionará. Y para finalizar con otra incógnita que tampoco lo es aludiré al único centro de Euskadi en el que entre 2008 y 2011 se aplicaron las leyes de igualdad: el CCMHK. En él, X. Arakistain (2014) y Beatriz Herráez llevaron a cabo un proyecto de política cultural feminista centrado en el arte contemporáneo internacional. Aplicando las cuotas de sexo exigidas en el manifiesto de ARCO’05, y defendiendo la idea de que las teorías feministas proporcionan conocimientos fundamentales para comprender el mundo, el CCMHK logró amplia proyección local, estatal (Trafi-Prats, 2012) e internacional<sup>23</sup>. Nada de eso fue suficien-

---

<sup>21</sup> La comisaria seleccionó obras de 12 artistas (7 varones, 5 mujeres) pertenecientes a una generación ya reconocida a finales de los noventa. Rosa Martínez, que comisarió en 2000 con X. Arakistain “Transsexual Express. A classic for the Third Millenium”, propone habitualmente exposiciones en las que las artistas están muy presentes.

<sup>22</sup> Moraza define “Incógnitas” como un ensayo en el que cartografía el arte contemporáneo en Euskadi. Para realizarlo envió una carta abierta y un largo cuestionario a artistas, críticos, historiadores y galeristas del campo del arte de Euskadi y elaboró el diagrama a partir de las respuestas obtenidas.

---

<sup>23</sup> Buen ejemplo es el curso “Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates”. Entre 2008 y 2011 participarán en dicho curso, entre otras autoras, A. Sutherland Harris, G. Pollock, L. Nochlin, E. Lebovici, K. Deepwell, J. Wolff, L. Mulvey, L. Nead,

te para que en 2012 la nueva dirección de ese centro asumiera un proyecto que había demostrado, a lo largo de cuatro años de proyectos y exposiciones, que cuotas de sexo y búsqueda de excelencia artística eran compatibles. En el campo del arte contemporáneo de Euskadi no es una incógnita para nadie que el nuevo equipo abandonó el proyecto porque no compartía sus bases feministas. Pero esa es solo una de las caras del problema. La otra es la del silencio de Emakunde y del Gobierno Vasco, no ante la desaparición del proyecto de política cultural feminista del CCMHK, sino ante el hecho de que dejaran de aplicarse en él las leyes de igualdad vigentes. Y el porqué de ese silencio tampoco es una incógnita: responde a la falta de voluntad política de exigir a las instituciones públicas de arte que cumplan con ellas.

## Un desafío artístico y político pendiente

Ni los análisis feministas que desvelan los sesgos de las teorías del arte, ni el aplicar cuotas de sexo en las exposiciones de arte contemporáneo, ni el esgrimir datos cuantitativos<sup>24</sup> sobre las posición de las artistas han resquebrajado el “techo de cristal” que detiene, material y simbólicamente, las trayectorias de numerosas artistas. Ninguna de las iniciativas resultantes del ajuste pragmático a la coyuntura creada por las políticas de igualdad de

género ha logrado el objetivo de erradicar la desigualdad en el campo del arte contemporáneo. Sobran los dedos de una mano para contar a quienes, desde su posición en el segundo círculo de reconocimiento teorizado por Bowness, están contribuyendo a crear ese lenguaje verbal que, incorporando a las artistas, alcance un consenso crítico sobre el que pueda asentarse su reputación. Por eso toda política cultural feminista debe tener muy presentes los dos efectos que, en palabras de Françoise Collin<sup>25</sup>, estaban incidiendo el uno sobre la sociedad gracias al movimiento feminista, el otro sobre el arte. Denominó al primero “efecto Beauvoir” y resultado de él serían las iniciativas para “subsana r siquiera relativamente la asimetría sexual velando por la presencia de mujeres en todas las manifestaciones” (Collin, en su conferencia de 2008 en el CCMHK). Al segundo lo denominó “efecto Duchamp” y apuntaría hacia el cambio del estatus de la obra de arte cuando una cosa cualquiera puede convertirse en arte. Pero para que eso sea posible, insistía la filósofa, es necesario “fortalecer la autoridad de aquel/aquella que la afirma: esa cosa cualquiera no es enunciable por quien quiera que sea”.

Porque la autoridad de enunciar sigue sin reconocérsenos a las mujeres, sea cual sea nuestro campo de actividad, en cada contexto local una política cultural feminista debería articular el “efecto Beauvoir” y el “efecto Duchamp”, y evitar ajustarse pragmáticamente a los intereses institucionales

---

N. Heinich y T. de Lauretis. Las actas de todos los cursos se han publicado en edición trilingüe (euskera, castellano, inglés).

<sup>24</sup> En 2011 el Ministerio de Cultura publicó *Mujeres y Cultura = Políticas de Igualdad*. Dos tercios del libro están dedicados a cuantificar la presencia de mujeres en diversos ámbitos de la cultura.

---

<sup>25</sup> En 2008 Françoise Collin, una de las invitadas de “La mirada iracunda”, organizada en el CCMHK, presentó su conferencia “L’art des femmes et/ou l’art féministe. Entre Beauvoir et Duchamp”. A pesar de que desde 2011 todas las conferencias de aquel evento se encuentran preparadas para su edición, el libro sigue “en prensa” en el CCMHK.

en torno al arte y la cultura. Solo así podría hacer frente al desafío artístico y político aún pendiente y evitar caer en la trampa de unos políticos que pueden sentir la tentación

de “satisfacer demandas superficiales para asegurarse el éxito haciendo de la política una forma apenas disfrazada de marketing” (Bourdieu, 1993: 1451).

## Referencias bibliográficas

- ARAKISTAIN, Xabier (2014) “Reflections on a Feminist Model for the Field of Art. Montehermoso 2008-2011”, en Bray, Z. (ed.) *Beyond Guernica and the Guggenheim: Relations between Art and Politics from a Comparative Perspective*, cap. 15, Reno, Center for Basque Studies Press.
- BARCENILLA, Haizea (2011) “Million Dollar Baby. Sobre adquisiciones artísticas y género. Un caso en Euskadi”, *A\*DESK Magazine*, 86 [en línea] <<http://www.a-desk.org>>.
- BEAUVOIR, Simone de (1949) *Le deuxième sexe*, T. I, París, Gallimard.
- BOURDIEU, Pierre (1977) “La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 13: 13-45.
- (1993) *La misère du monde*, París, Seuil.
- BOWNESS, Alan (1989) *The conditions of success: how the modern artist rises to fame*, Londres, Thames & Hudson.
- COUILLARD, Marie Andrée (1994) “Le pouvoir dans les groupes de femmes de la région de Québec”, *Recherches Sociographiques*, 35 (1): 39-65.
- DAUPHIN, Sandrine (2010) *L'État et les droits des femmes. Des institutions au service de l'égalité?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- DIEGO, Estrella de (1987) *La mujer y la pintura del XIX español. (Cuatrocientas olvidadas y algunas más)*, Madrid, Cátedra.
- DOUGLAS, Mary (1989) *Ainsi pensent les institutions*, Florence, USHER.
- HEINICH, Nathalie (1998) “Des conflits de valeurs autour de l'art contemporain”, *Le Débat*, (98): 72-86.
- HÉRITIER, Françoise (1996) *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, París, Odile Jacob.
- HIRATA, H.; LE DOARE, H. (coords.) (1998) *Les paradoxes de la mondialisation*, Cahiers du Gedisst, 21, París, L'Harmattan.
- LIPPARD, Lucy R. (1976) *From the Center. Feminist essays on women's art*, Toronto, Fitzhenry & Whiteside Limited.
- MARTÍNEZ COLLADO, Ana María (2005) *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*, Murcia, CendeaC AD HOC.
- MATHIEU, Nicole Claude 1971 “Notes pour une définition sociologique des catégories de sexe”, en N. C. Mathieu, *L'anatomie politique. Catégorisations et idéologies du sexe*, París, Côté-femmes: 17-41.
- MÉNDEZ, Lourdes (2005) “Una connivencia implícita: ‘perspectiva de género’, ‘empoderamiento’ y feminismo institucional”, en R. ANDRIEU; C. MOZO (coords.) *Antropología feminista y/o del género. Legitimidad, poder y usos políticos*, Sevilla, El Monte, FAAEE, AAA, 203-226.

- (2011) “Ellos, artistas a secas; ellas, ‘mujeres artistas’; que no es lo mismo”, en *Agencia feminista y empowerment en artes visuales/ Feminist Agency and empowerment in Visual Arts*, Madrid, Museo Thyssen-Bornesmiza, 153-169.
- (2014) “Feminismos en movimiento en el Estado español: ¿re-ampliando el espacio de lo político?”, *Revista Andaluza de Antropología*, 6, ISSN 2174-6796 [en línea] <<http://www.revistaandaluzadeantropologia.org>>.
- MOULIN, Raymonde (2003) *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, París, Flammarion.
- NOCHLIN, Linda (1973 [1971]) “Why have there been no great women artist?” en Th. B. HESS; E.C. BAKER (eds.) *Art and sexual politics*, Nueva York, Macmillan, 1-43.
- OFFEN, Karen (2012) *Les féminismes en Europe. 1700-1950*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- POLLOCK, Griselda (1994) “Histoire et politique: l’histoire de l’art peut-elle survivre au féminisme?”, en *Féminisme, art et histoire de l’art*, París, (énsb-a), 63-90.
- PORQUERES, Bea (1994) *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental*, Madrid, horas y HORAS.
- RODRÍGUEZ-ESCUADERO, Paloma; MÉNDEZ, Lourdes (eds.) (1987) *Arte y Mujer*, Donostia-San Sebastián, UPV/EHU.
- SUTHERLAND, Ann; NOCHLIN, Linda (1976) *Women Artists: 1500-1950*, Nueva York, A. A. Knopf.
- TRAFI-PRATS, Laura (2012) “De la cultura feminista en la institución arte”, *Desacuerdos. Sobre arte, política y esfera pública en el Estado español*, (7): 214-245.

**Hitz gakoak:** arte garaikidearen eremua, bat-bateko agerpen feministak, erakunde-gogoetazaletasuna, berdintasun-politikak, egokitzapen pragmatikoak.

**Laburpena:** Artikulu honek Euskadiko arte garaikidearen eremua aztertzen du erakunde-gogoetazaletasunaren prozesua kontuan hartuta. Eremu horretan teoria feministek, “feminismoaren mutazioek”, berdintasun-legeek, talde artistikoen, arte-erakundeek, bilgune politikoek eta artean bertan berdintasunaren aldeko emakumeen elkarteek lan egiten dute. Kontuan hartuta “emakume artistak” erakusketen antolaketak, FEMINISTALDIAk, *Miradas de Mujer* jaialdiak eta horrelako beste ekimenek egokitzapen pragmatikoak ezartzen dizkiotela berdintasun-erakundeek ekintza-lerroek finkatzen duten egoerari, artikulu honek nabarmentzen du ekimen horiek kaltegarria izan daitezkeela artistentzat.

**Keywords:** field of contemporary art, feminist irruptions, institutional reflexivity, gender equality laws, pragmatic adjustments.

**Abstract:** This paper analyses the field of Contemporary Art in the Basque Autonomous Region in Spain in the light of the process of “institutional reflexivity”. Feminist theories, “feminist mutations”, Gender Equality Laws, Art institutions, political platforms and women’s associations for equal opportunities in Art, all act in this field. Taking into account that initiatives such as organizing exhibitions of “women artists”, the FEMINISTALDIA, or the festival *Miradas de Mujer*, are pragmatic adjustments to a situation affected by the institutions created to reach gender equality, it is noted that these initiatives could be counterproductive for the artists.