

PERSPECTIVAS FEMINISTAS EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y LAS TEORÍAS DEL ARTE

III. EDICIÓN

2014

Autora

HAIZEA BARCENILLA

Título

OJOS QUE NO VEN



AZKUNA ZENTROA
ALHÓNDIGA BILBAO

El objetivo de este artículo consiste en analizar las políticas de exposición y de adquisición del Museo de Bellas Artes de Bilbao desde un punto de vista de género. El Museo cuenta con la colección de arte de propiedad pública más representativa del País Vasco, de la que son titulares, a través de una fundación creada ad hoc, el ayuntamiento de Bilbao, la Diputación de Bizkaia y el Gobierno Vasco. Asimismo, lleva a cabo un intenso programa de exposiciones temporales con obras ajenas a la colección.

Antes de entrar en profundidad en el análisis, es necesario indicar las razones por las que decidí dedicar mi atención al estudio de esta institución. En 2008 la artista Saioa Olmo y yo misma pusimos en marcha un proyecto llamado Wiki-historias (www.wiki-historias.org). Este proyecto surgió de una preocupación que ambas compartíamos: la falta de referencias femeninas en el entorno artístico en el que trabajábamos, que llamamos, de manera amplia, el entorno vasco¹. A pesar de que conocíamos muchas mujeres artistas activas, éramos conscientes de que su presencia en la arena pública era bastante limitada, y resultaba cada vez más reducida cuanto más miráramos atrás en el tiempo. Habíamos oído el nombre de bastantes mujeres artistas de las que rara vez habíamos visto alguna obra. También constatábamos que muchos de esos nombres de mujeres habían llegado a nuestros oídos a través de amigas, colegas o investigadoras, pero muy pocas veces durante nuestra formación (como historiadora del arte en mi caso y como artista en el de Saioa), y aún menos a través de exposiciones en instituciones públicas.

Puesto que sabíamos de la existencia de estas mujeres y éramos conscientes de su ausencia en los relatos oficiales, decidimos crear una plataforma a través de la cual trataríamos de recuperar su historia. Nuestro objetivo era localizar el máximo posible de mujeres artistas que hubieran trabajado a partir de los años 70 y ofrecerles la oportunidad de contarnos su historia, de registrarla en un lugar común. Para ello creamos una wiki, en la que cada una podía colaborar con su relato, construyendo así otra historia, más lejana de la oficial y tal vez más cuestionable en cuanto a su metodología, pero sin duda más inclusiva.

Al mismo tiempo, nos preocupaba la forma en la que la Historia del Arte, con grandes mayúsculas, se estaba escribiendo. Nos dábamos cuenta de que recuperar la memoria de estas mujeres, artistas y agentes del entorno cultural vasco, era fundamental; pero atendiendo a las advertencias de historiadoras como Linda Nochlin (2008)² o Griselda Pollock (1995, 2013)³, también éramos conscientes de que el hecho de incluir con cuentagotas a mujeres no ponía en cuestión el sistema que había construido dicha historia, un sistema que automáticamente calificaría a aquellas mujeres como excepciones de segunda clase, si es que llegaba a aceptarlas. Es decir, según las reglas de evaluación establecidas por la Historia del Arte, lo que hacían estas artistas carecía del valor genial de sus compañeros masculinos, y debíamos investigar por qué. ¿Qué factores influyen en que el trabajo de las mujeres sea infravalorado, menos conocido, menos apreciado, menos estudiado? Por supuesto, son preguntas que se han investigado desde la historiografía feminista del arte, pero que veíamos necesario aplicar a nuestro contexto.

Wiki-historias nos llevó a varios puntos que consideramos que merecerían una investigación más profunda, que enumero someramente como invitación abierta a otras investigadoras, pues en este campo queda mucho trabajo por hacer. Por una parte, apreciamos que el número de mujeres que estudiaba en la Facultad de Bellas Artes, desde hacía muchos años, era mucho mayor que el de hombres. Vimos que ya en la matrícula de 1996, el dato más antiguo del que dispone la EHU/UPV, el 67,13% de las alumnas eran mujeres, y la proporción ascendía levemente en los siguientes años, manteniéndose en la última década entre el 68 y el 71% (*La universidad en cifras*, 2006: 74). No obstante, el número de participantes femeninas en concursos de jóvenes artistas de la misma generación es en proporción mucho

¹ Nos resultaba complejo definir unas restricciones geográficas para lo que entendíamos por “arte vasco”, puesto que podíamos referirnos al entorno de la Comunidad Autónoma del País Vasco o a Euskal Herria (incluyendo Nafarroa e Iparralde). También teníamos en cuenta que personas de referencia para el llamado “arte vasco” no han vivido en el territorio durante largos periodos. Asimismo, podíamos entender por “vasco” una forma de hacer o la identificación con una cierta tradición artística. Por ello, preferimos mantener esta definición más ambigua y abierta, en la que podía englobarse toda persona que se sienta parte del contexto, a nivel conceptual, geográfico o personal.

² Publicado tardíamente en español en 2008, *Why there haven't been great women artists?* es un texto original de 1971, en *ARTnews* January 1971: 22-39, 67-71.

³ La carrera investigadora de Pollock se ha centrado en esclarecer la importancia del canon artístico, la exclusión de las mujeres de dicho canon, y la necesidad de repensar el sistema del arte como tal para incluir a todas aquellas personas que por cuestiones de género, clase o raza han quedado fuera de la historia oficial.



menor. Por ejemplo, entre los participantes del concurso de Artistas Noveles de Gipuzkoa de 2005, al que lógicamente se presentarían varias de las personas inscritas en 1996 y licenciadas en 2001, 13 de las obras expuestas correspondían a hombres, y sólo 5 a mujeres⁴.

En este caso, parece necesario estudiar dos vertientes: la primera, si las mujeres se presentan menos a concursos, y si es el caso, cuál es la razón para ello. Sondeos informales apuntaban a que muchas mujeres enfocan su carrera profesional hacia la enseñanza y al campo de la restauración. Estas vocaciones deberían ser analizadas en profundidad: pueden responder a prototipos sociales en los que la mujer es asimilada con la cuidadora y educadora, mientras el hombre asume el rol de genio. También reflexionábamos sobre el hecho de que el sistema de promoción en el mundo del arte cuenta con ciertos códigos que exigen emprendizaje y relaciones sociales estratégicas, a menudo en entornos muy masculinizados. Los hombres son educados para llevar a cabo estas labores con mayor énfasis desde la infancia, mientras que muchas mujeres pueden sentirse fuera de lugar en ese tipo de circunstancias.

En segundo lugar, se debería estudiar los procesos de selección que pueden hacer que una proporción de hombres mayor sea seleccionada en este tipo de concursos. Algunos elementos que consideramos en relación a esta cuestión son, por ejemplo, que a menudo se identifiquen cuestiones relacionadas con la feminidad como “temas menores” que no cuentan con valor universal, mientras que algunas formas (como la escultura, en el caso del País Vasco) e incluso algunos materiales se unirían con valores masculinos que, además, se asumirían como universales. La cuestión de la feminidad ha sido tratada por varias historiadoras, aunque no aplicada a nuestro contexto. Otra variable consiste en la visibilidad de un/a artista: si su trayectoria ya es familiar para el jurado, es más fácil que su evaluación sea positiva, o por lo menos, que se evalúe el proyecto en relación a trabajos anteriores. Y si las mujeres cuentan con menor visibilidad, es más difícil que su trabajo cuente con un profundo conocimiento por parte de jurados. Por supuesto, también convendría analizar la formación de los jurados. Como señalaba, todos estos puntos quedan a la espera de una más profunda investigación, que no solo resultaría conveniente, sino incluso muy necesaria.

Otro de los factores que llamó nuestra atención fue la escasa presencia de mujeres en las colecciones y exposiciones públicas en el País Vasco; este va a ser el punto central del artículo. Las colecciones públicas, y muy especialmente la del Museo de Bellas Artes a la que se aludirá a continuación, tienen la responsabilidad de crear un patrimonio común a través del que ofrecer una lectura de la historia del arte. Es evidente que los artistas incluidos en estas colecciones quedan confirmados como personajes claves en el relato histórico: se propicia una aceptación de la calidad de su obra a través de su integración en el aparato museístico y patrimonial. Además, se convierten en muestras y fundamentos de cánones y formas de representación. Las exposiciones, por su parte, no solo reflejan la ideología de una época, sino que son parte esencial en la creación de imaginarios comunes. Apreciamos claramente esta característica en la colección de arte vasco del Museo, en la que se intenta interrelacionar una identidad y un lenguaje artístico concretos, unidos a sentimientos de pertenencia a la cultura vasca y a las particularidades políticas de la época.

Como ha señalado Griselda Pollock (2013: 111-163), las mujeres no realizan un arte diferente por el hecho de ser biológicamente de sexo femenino, pero el hecho de que la sociedad establezca separaciones de género que afectan a nuestras experiencias vitales y al acceso a ciertos espacios hace que debamos estudiar las características de cada época y la forma en que el género influyó en la percepción del mundo y el trabajo artístico en cada momento. Por ello, el hecho de que la voz de las mujeres como sujeto se haya excluido de la construcción de la historia y del canon es muy preocupante, porque deja fuera de un supuesto relato común a todo agente que no encaje con la narrativa establecida. Es aún más preocupante si, como en este caso, hablamos de la formación de un patrimonio público duradero.

La labor del museo en este sentido debería ser clave. Las decisiones a la hora de coleccionar, de qué adquirir y qué no comprar, en el momento de exponer, de cómo exponer, son todas partes de dicho relato, que se transmite a toda persona visitante. Se trata de un relato que no es jamás neutro, como bien han demostrado los estudios museológicos y comisariales en las últimas décadas (Bennet, 1995; Bolaños,

⁴ Se debería estudiar más exactamente cuántas personas de cada sexo se presentaron, puesto que esta es la lista final de seleccionados. A pesar de ello, en conversaciones con las personas encargadas de este certamen, nos han recalcado que el número de mujeres que se presentaban en la década 2000 era generalmente inferior al de hombres.



2003; O'Doherty, 2011 entre muchos otros), sino que es siempre dirigido y comunicador de una ideología. Es imposible no posicionarse al exponer, al comprar y al investigar.

Por ello, decidimos que íbamos a prestar atención al Museo de Bellas Artes de Bilbao, por ser la institución más antigua del territorio que debía responder a esta responsabilidad social. De hecho, como mencionaba, dentro de sus misiones y características reivindica poseer “la más importante colección de artistas vascos” (*Historia*, Museo de Bellas Artes). En 2008 desde wiki-historias dedicamos tiempo y esfuerzo a analizar en profundidad la situación del museo, para encontrarnos con una realidad cruda y ofensiva: la presencia de las mujeres en sus salas y su colección era casi inexistente. Una vez que llegamos a esta conclusión, decidimos llevar a cabo dos actividades: una de ellas consistió en organizar una visita especial a almacenes para ver las obras de mujeres artistas presentes en la colección; la otra, en proponer una serie de visitas guiadas desde un punto de vista de género a la colección. En ellas analizábamos en primer lugar la forma en que las mujeres eran representadas en la sección más histórica del museo, hasta finales del siglo XIX. A partir de ese momento, incluíamos la figura de la artista como sujeto activo, y no como objeto pasivo de inspiración y representación, y analizábamos la presencia de las mujeres en la colección y su exposición.

Wiki-historias fue un proyecto con muchos frentes abiertos, y en diferentes momentos nos concentramos en diversas actividades, por lo que nuestro seguimiento del museo no fue tan específico en los siguientes años. No obstante, nuestras críticas han encontrado aliados en otros especialistas en prensa, como Ismael Manterola o Iñigo Astiz en Berria. Dichas críticas, así como las diferentes acciones realizadas por grupos de mujeres, que presentaré posteriormente, han caído en saco roto, y la situación exige un estudio pormenorizado y una denuncia social colectiva.

BREVE APRECIACIÓN SOBRE CUOTAS Y CONTEOS

Es necesario en este punto, y antes de entrar al análisis en profundidad de las políticas del Museo de Bellas Artes, especificar la posición que mantengo en cuanto a los conteos, las proporciones y las cuotas. En el siguiente apartado se presentarán cifras concretas; soy consciente de que las cifras han de interpretarse y de ello depende el sentido que les demos. Considero que los análisis cuantitativos sobre cuestiones de género son problemáticos en muchos sentidos, puesto que no permiten analizar con la suficiente atención los elementos de más profundo calado que se esconden tras ellos; volveré a este tema en las conclusiones. No obstante, al ver los datos del museo se comprenderá que en este caso haya recurrido a ese sistema, que sirve como recurso de base para unas conclusiones más profundas.

Por otra parte, nos encontramos en un momento político en el que es muy común hablar de cuotas, y en el que la legislación en temas de igualdad de la mujer no son una excepción. De hecho, en el País Vasco contamos con una Ley para la igualdad de mujeres y hombres, ratificada en 2005. (Ley 4/2005) en la que se tratan cuestiones culturales. Así, en su capítulo II, artículo 25, punto 1 dicha ley especifica que “Las administraciones públicas vascas, en el ámbito de sus competencias, han de adoptar las medidas necesarias para evitar cualquier discriminación por razón de sexo y para promover un acceso y participación equilibrada de mujeres y hombres en todas las actividades culturales que se desarrollen en el ámbito de la Comunidad Autónoma de Euskadi.” A continuación, en el punto 2 indica que “Las administraciones públicas vascas no podrán conceder ningún tipo de ayuda ni sus representantes podrán participar en calidad de tales en ninguna actividad cultural, incluidas las festivas, las artísticas, las deportivas y las realizadas en el ámbito de la normalización lingüística del euskera, que sea discriminatoria por razón de sexo.”

Esta ley pasó a ser reforzada por la Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres (Ley 3/2007) del gobierno español, que en su capítulo II, artículo 26, se concentra específicamente en el ámbito de la creación artística e intelectual. Aquí establece que “las autoridades públicas, en el ámbito de sus competencias, velarán por hacer efectivo el principio de igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres en todo lo concerniente a la creación y producción artística e intelectual y a la difusión de la misma.” Para ello, especifica puntos tan claros como el a) “Adoptar iniciativas destinadas a favorecer la promoción específica de las mujeres en la cultura y a combatir su discriminación estructural y/o difusa.” o el c) “Promover la presencia equilibrada de mujeres y hombres en la oferta artística y cultural pública.”. En el d) se habla específicamente de la igualdad de representación en los órganos consultivos y de



decisión. Finalmente, en la Disposición Adicional Primera se especifica que se entiende la “participación equilibrada” como una presencia de 40%-60% de ambos sexos.

Estas leyes, no obstante, no cuentan con un desarrollo pleno que establezca las medidas de control de dichos apartados, ni posibles cargos, multas o castigos por su incumplimiento. Por ello, en estos momentos funcionan más propiciando una falsa ilusión de igualdad, mientras muchas instituciones la ignoran radicalmente. Esto hace que sienta reticencias hacia el sistema de cuotas; no obstante, voy a analizar las políticas del museo en primer lugar desde este punto de vista, puesto que es el marco legal con el que contamos en este momento. Posteriormente, llevaré a cabo una lectura más profundizada en la que incluiré otras críticas desde el feminismo.

EL MUSEO DE BELLAS ARTES: EXPOSICIONES Y COLECCIÓN

El Museo de Bellas Artes de Bilbao fue fundado en 1908, aunque abrió sus puertas en 1914. En 1924 se inauguró el Museo de Arte Moderno, y en 1945 ambos se fusionan, por lo que desde esa fecha el Museo se centra tanto en obras históricas como en la producción contemporánea. Cuenta con una importante colección de arte occidental, así como con lo que el propio museo denomina en su página web “la más importante colección de artistas vascos”. Efectivamente, se trata de un museo que originalmente nace del deseo conjunto de la sociedad y de los agentes artísticos de la época, con gran implicación de artistas, mecenas y coleccionistas. Por ello, y por su responsabilidad de representar al contexto en el que se encuentra, una gran parte de sus fondos está dedicada a artistas vascos. Lo mismo sucede con una importante sección de su exposición permanente.

No obstante, la representación de estos artistas vascos resulta como mínimo sesgada, y más en los últimos 12 años, desde que en 2002 se hizo cargo del puesto el actual director Javier Viar⁵. Esta afirmación se basa en dos vertientes que presentaré a continuación: por una parte, la política de exposición del centro, y por otra, la de adquisiciones.

En lo que a la política de exposiciones respecta, el análisis es breve: de las 43 exposiciones individuales dedicadas a artistas de los siglos XX y XXI en el museo entre 2002 y 2014, ninguna ha sido dedicada a una mujer. Entre los artistas que han protagonizado estas exposiciones nos encontramos con Txomin Badiola, Ramos Uranga, John Davies, Carmelo Ortiz de Elgea, Peter Blake, José Luis Zumeta, Alberto Schommer, Jesus Mari Lazkano, Daniel Tamayo, Antonio López, Fernando Botero, José Ramón Anda, Ramón Zurriarain o el recientemente fallecido Néstor Basterretxea. Como vemos, hay una importante presencia de hombres activos en el entorno vasco a partir de los años 70 y hasta hoy en día. Resulta chocante que ni una sola mujer haya sido considerada lo suficientemente interesante para merecer una exposición en solitario.

Lo que sí ha presentado el museo ha sido una serie de exposiciones colectivas relacionadas con el amplio “tema” de la mujer. La primera fue entre 2001 y 2002 y se tituló *Mujeres impresionistas. La otra mirada*; no fue programada bajo la dirección de Javier Viar, sino durante la dirección de su antecesor, Miguel Zugaza. Esta exposición partió de la presencia en la colección, de manera excepcional, de una obra de Mary Cassatt. En la exposición, además de las obras de esta artista, podían visitarse trabajos de Marie Braquemond, Berthe Morisot y Eva González.

Cinco años después el museo acogió otra exposición sobre mujeres: *Kiss Kiss Bang Bang. 45 años de arte y feminismo* (2007), comisariada por Xabier Arakistain, ofrecía una retrospectiva de arte feminista, algo absolutamente ajeno a la colección del museo, que no contaba con ninguna obra con este enfoque. 36 artistas y 3 colectivos feministas mostraron su trabajo en una exposición inaudita en la institución. A raíz de la exposición el museo adquirió siete posters de Guerrilla Girls. Curiosamente, estas compras no se presentaron dentro del balance

⁵ Por cuestiones de amplitud de la investigación y por ser el correspondiente al momento actual y al momento de entrada en vigor de la ley, este artículo solo se centrará en la dirección de Javier Viar.



de compras del año, y hasta el momento de realizar esta investigación estaban registradas como “dación”. La razón de esta clasificación puede estar relacionada con el bajo precio de las piezas, que tal vez se incluyó en la contrapartida económica por la exposición⁶.

Tal vez había quien pensara que esta exposición haría al centro repensar sus posicionamientos; no podían estar más equivocados. La exposición en ningún momento abrió la puerta a la reflexión y el replanteamiento de las políticas expositivas: tras ella se prolongaron otros cuatro años sin ninguna presencia femenina. Quedó claro que para la dirección del museo el arte feminista era un movimiento tan específico y residual como la más oscura de las tendencias en el arte contemporáneo, y que la mujer como agente artístico de producción solo podía encontrarse en ese reducto. Una vez realizada la exposición, que me atrevería a calificar de cumplimiento, podían volver a las dinámicas habituales sin ningún cargo de conciencia.

Parece en cambio que recurrir al “tema mujer” cada periodo concreto de tiempo resulta beneficioso, pues muestra la supuesta bondad del museo hacia la parte débil de la sociedad. Por ello, de nuevo tras cuatro años, en 2011 la exposición enfocada en la mujer se tituló *Hay más en ti. Imágenes de la mujer en la Edad Media* y se dedicó a la representación de la mujer en este periodo histórico.

La última novedad del museo ha consistido en la realización de exposiciones sobre mujeres artistas en relación al 8 de marzo, instigados por MAV (Mujeres en las Artes Visuales) dentro del festival Miradas de Mujer, consistente en invitar a todos los centros y galerías de arte a mostrar arte realizado por mujeres en torno a dicha fecha clave. Las ediciones de 2013 y 2014 han consistido en sendos “montajes temporales” (denominados así mismo por el propio museo; ni tan siquiera se consideraban exposiciones) en los que alrededor de 20 obras cuya única característica común era el de haber sido realizados por una mujer, se colocaron como si una muestra de arte de casa de cultura se tratara, uno sobre otro y sin uniones discursivas posibles, en un espacio residual del museo. La exposición dejaba claro a través del lenguaje de instalación y montaje el nivel inferior de atención que las obras parecían merecer; no se integraban dentro de discursos estéticos ni conceptuales, como si por el hecho de haber sido realizados por mujeres no fueran parte de ellos. Prácticamente se mostraban al nivel de artesanías o de trabajo amateur de artistas aficionadas. Para incidir aún más en lo que no dudo en calificar de insulto al trabajo de estas mujeres, el museo declaraba en el texto que acompañaba a la exposición y que aún puede consultarse en su página web: “Esta presentación sigue una línea con la que el museo pretende contribuir mediante exposiciones y publicaciones al conocimiento del papel de la mujer en la sociedad y su contribución a través del arte”, y citaba las exposiciones a las que nos hemos referido anteriormente como ejemplos de esta “línea” (*Miradas de mujer*, 2014).

Fijémonos a continuación en las adquisiciones. Al estar el museo dedicado a un amplio periodo del arte occidental, es comprensible que ante la amplitud de oferta, centrarse en líneas de adquisición específicas sea una necesidad. Por ello resulta sorprendente que el museo, en contra de todas las recomendaciones del ICOM, no cuente con un documento en el que se especifiquen los protocolos de compra, las líneas prioritarias de adquisición y las lógicas de colección. De hecho, la redacción de este documento es un requisito especificado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte para los museos estatales. En su página web, el Ministerio apunta lo siguiente:

“De acuerdo con la definición conceptual de cada museo en su plan museológico, una de las funciones del mismo es la adquisición de bienes culturales para garantizar el necesario y correcto incremento de sus colecciones.

Todo museo debe disponer de un documento que recoja los criterios básicos que guían dicho incremento, con un planteamiento de futuro. Algunos de los aspectos que deben ser tenidos en cuenta son los siguientes:

Prioridades de incremento de colecciones.

Secciones de la colección que necesitan completarse para hacer más coherente el discurso expositivo del museo, y, en relación con ello, tipología de bienes culturales que deben adquirirse preferentemente.

⁶ Dado que el Museo, a fecha de esta investigación, no considera estas obras como parte de su programa de compra para la colección, no las tendré en cuenta al presentar los resultados de esa sección. Considero que el hecho de que el Museo no hiciera pública su adquisición ni las incluyera en su balance demuestra que no tenía intención de adquirirlas, que probablemente llegaron al fondo en relación a acuerdos sobre la exposición, y que no las considera obras que enriquezcan su discurso.



Formas preferentes de incremento de colecciones (compras, donaciones, depósitos...) y medios de captación de las mismas (trabajos de campo, subastas, contraprestaciones para donantes...).

Criterios deontológicos relativos a la adquisición de bienes culturales.

Criterios técnicos que deben regir la aceptación de donaciones y depósitos.

Procesos internos a seguir para el incremento de colecciones.” (*Incremento de colecciones*, MECD).

El Museo de Bellas Artes de Bilbao no está legalmente obligado por el Ministerio a cumplir con este requisito, pues no es de titularidad estatal, pero llama la atención la falta de código de buenas prácticas que demuestra desoyendo indicaciones globalmente aceptadas; igualmente chocante resulta que las instituciones que financian esta entidad y velan por su buena gestión no le exijan dicho documento, y que financien la política de adquisiciones sin ningún tipo de documento que especifique los criterios de compra.

En ausencia de unas líneas de acción estructuradas y contrastadas, resulta difícil discernir cómo se deciden las compras para la colección del museo. Sí que sabemos que el museo cuenta con una Comisión Asesora Artística que se formó en 2003 a propuesta del director, Javier Viar. En esta comisión se encuentran Jorge de Barandiarán (ex-director del Museo de Bellas Artes), Kosme de Barañano (catedrático de Historia del Arte), Alfonso Gortázar (pintor y profesor de EHU/UPV), Vicente Larrea (escultor), Mikel Lertxundi (investigador), Marco Livingstone (crítico de arte y comisario independiente), Tomàs Llorens (ex-Conservador Jefe del Museo Thyssen-Bornemisza), Pilar Mur (historiadora) y Pierre Rosenberg (ex-Director del Museo del Louvre). Como vemos, se trata de un grupo asesor que contraviene las estipulaciones sobre equilibrio en la representación en órganos consultivos de la Ley para la Igualdad de las Mujeres y los Hombres. Por otra parte, Alfonso Gortázar y Vicente Larrea cuentan con obra en la colección, que ellos mismos han donado o que ha sido adquirida durante el ejercicio de su labor, creando una situación de conflicto de intereses bastante llamativa.

El hecho de que el grupo asesor no se haya revisado tras la entrada en vigor de las leyes 4/2005 y 3/2007 nos da una pista sobre la importancia que se le otorga a la hora de establecer las políticas del museo. Esto se ve reflejado en las obras de la colección. Para empezar, de las 1846 obras catalogadas en el Corpus, el motor de búsqueda de la colección online⁷, 41 pertenecen a mujeres, concretamente, a 18 mujeres artistas. Hay que tener en cuenta que en este motor aparecen indistintamente la colección histórica y la contemporánea, y que la histórica es amplia. Refinando la búsqueda, las obras que aparecen bajo las rúbricas “siglo XX y XXI” son 1019. Las obras de mujeres correspondientes a estos dos siglos son 35. La proporción resultante es de 3,43% de obras de mujeres.

Lógicamente, cuanto más nos acercamos a la época contemporánea, mayor es la proporción de mujeres artistas. Pero el crecimiento no es en absoluto proporcional a la presencia de las mujeres en el campo profesional del arte, y desde luego, ajeno a lo estipulado por las leyes vigentes de igualdad. Algunas de las obras de mujeres comprendidas en las anteriores 35 no entraron en el museo por compra, sino mediante depósitos, dación o donación. Es el caso de dos obras de Guerrilla Girls⁸, una de Miriam Ocariz, una de Carmen Calvo, una de Ixone Sádaba y otra de Susana Talayero, a quien también se le compró una obra, como veremos a continuación. Desde el momento en el que la actual Comisión Asesora comenzó a ejercer su labor, en 2003, se han comprado 28 obras de artistas contemporáneos, fechadas a partir de los años 50 y, principalmente, posteriores a 1975. De esas 28 obras, 2 corresponden a mujeres artistas, concretamente, una a Mari Puri Herrero, que ya estaba presente en la colección con otras pinturas, y otra a Susana Talayero. Una vez más, si calculamos la proporción correspondiente nos encontramos con un escandaloso 7,1%. Las obras adquiridas en este periodo son principalmente de Chillida, Oteiza, Mendiburu y Basterretxea. No obstante, aparecen obras de otros artistas, como Xabier Salaberria, Balerdi, Pello Irazu, Lazkano, Zumeta o Zurriarain.

⁷ En el Corpus solo se muestran las obras que han sido expuestas. La colección cuenta con más obras que no han salido nunca de sus almacenes, entre ellas, aproximadamente otras 10 obras de mujeres artistas.

⁸ Ver nota 6.



Una cuestión a destacar es que un gran número de adquisiciones están relacionadas con exposiciones: o bien se realiza una exposición a raíz de una adquisición o de una donación, o se compra obra en relación a la producción de una exposición nueva. Es el caso de Basterretxea, Zurriarain, Zumeta, Lazcano o Irazu, que participó en la colectiva *Gaur, hemen, orain*. También es el caso de las obras de las Guerrilla Girls. Una vez más, el hecho de que las mujeres no expongan en el museo les perjudica, porque no pueden acceder a lo que parece ser un proceso natural de compra.

Las obras de Mari Puri Herrero y Susana Talayero se adquirieron, respectivamente, en 2006 y 2007. Esto significa que en los últimos cinco años no se ha adquirido ninguna obra realizada por mujeres. Más significativamente, la última compra de obra de mujer se llevó a cabo el mismo año que la exposición *Kiss Kiss Bang Bang*, con lo que confirmaríamos que esta exposición no tuvo ninguna repercusión en la reflexión sobre el papel de la mujer en el arte del museo. De hecho, a partir de ella no se volvió a comprar una sola obra de mujer. En concreto, son 13 las compras realizadas entre 2008 y 2013, tres de ellas correspondientes a trabajos anteriores a 1975 y las otras 10 posteriores a esa fecha. Seis de ellas están fechadas en los años 90 y 2000, es decir, épocas en las que las mujeres artistas eran parte importante y representativa del panorama artístico vasco e internacional. Todas ellas son de hombres.

Por supuesto, estos últimos doce años han estado repletos de eventos y reconocimientos para trabajos de mujeres artistas del entorno vasco, reconocimientos que han pasado inadvertidos para el museo. Los próximos ejemplos son una somera selección entre muchos otros posibles.

Un ejemplo de artista con gran relevancia local es el de Elena Mendizabal. Nacida en 1960, es profesora de escultura en UPV/EHU, influencia directa en las nuevas generaciones de artistas, lleva exponiendo su trabajo de forma regular en el País Vasco desde principios de los años 80, y es una de las artistas más reconocidas de su generación en todo el entorno.

En relación a esta artista, debemos señalar que me refiero a ella como representante de toda una generación de mujeres nacidas en la década de 1960 que cuentan con una reconocida trayectoria y que han sido ignoradas sistemáticamente por el museo. Entre ellas debemos incluir a Azucena Vieites, Txaro Arrazola, Gema Intxausti, Txaro Fontalba, Dora Salazar, Begoña Vicario, Gentz del Valle, Ana Román, Mabi Revuelta, Charo Garaigorta o Miren Arenzana. Artistas hombres de su generación están muy presentes tanto en la colección como en el programa expositivo: Jesus Mari Lazkano cuenta con 4 obras en la colección y se celebró una exposición de su obra en 2010/2011; Juan Luis Moraza, con también 4 obras, vio cómo sus obras integraban la colección hace ya diez años, cuando además realizó una instalación específica fuera del museo (2001); Alfonso Gortázar, miembro de la comisión asesora, cuenta con 5 obras en la colección, las últimas adquiridas en su periodo como asesor; y Txomin Badiola tuvo una exposición individual en 2002, a partir de la que el museo adquirió una gran instalación y dos piezas de pared. Parece que el momento de que estas artistas fueran reconocidas por el museo, a través de la exposición de su trabajo o de la compra, pasó sin dejar huella, y la única que se encuentra someramente representada es Susana Talayero.

Si el alegato para incluir a artistas fuera su importante trayectoria internacional, un ejemplo representativo sería el de Maider López. Más joven que Elena Mendizabal, pues nació en 1975, López ha realizado proyectos específicos en varios lugares del mundo, recibiendo importante reconocimiento internacional. Entre ellos se pueden mencionar su participación en las bienales de Venecia (2005), Sharjah (2009) y Estambul (2013), o proyectos para Skor (Rotterdam) y el Centre Pompidou Metz. Recibió el premio Gure Artea en 2011, y su obra forma parte de las colecciones del Artium y del Museo Guggenheim Bilbao. No obstante, el Museo de Bellas Artes no cuenta con ninguna obra de la artista, ni la ha invitado nunca a realizar un proyecto específico para la institución.

Otro caso de artista reconocida nacional e internacionalmente es el de Begoña Zubero, otra mujer nacida en los 60 (1962). Ganadora del premio Pilar Citoler de fotografía y del Gure Artea, residente en 2013 en la Academia de España en Roma, ha expuesto en todo el mundo. Curiosamente, el museo cuenta con 113 fotografías del fotógrafo Alberto Schommer, también de reconocido prestigio, pero con ninguna de Begoña Zubero.

Probablemente uno de los casos más escandalosos sea el de Esther Ferrer, artista vasca nacida en 1937 y residente en París. Ferrer es considerada una referencia fundamental en la performance y el arte de acción no solo en el estado español, sino a nivel europeo. Su obra más física, fotografías e instalaciones principalmente, ha sido expuesta en todo el mundo. A pesar de vivir en Francia desde hace varias



décadas, ha seguido involucrada en el contexto vasco mediante cursos y talleres. No obstante, el reconocimiento institucional en el País Vasco tardó en llegar, tal vez por el apego a formas de creación escultóricas que se han cargado históricamente de un fuerte sentido identitario. En 2008 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas del estado español (ya había sido seleccionada para representarlo en la Bienal de Venecia en 1999), y solo en 2012 el premio Gure Artea de reconocimiento a su carrera. En 2014 ha sido galardonada con el Premio Velázquez a las Artes Plásticas. Entre 2011 y 2012 se le dedicó una gran exposición antológica en el Artium. A pesar de todo ello, el Museo de Bellas Artes de Bilbao no posee ninguna obra de esta artista, ni le ha dedicado nunca una exposición.

No debemos ignorar una variable en esta ecuación, que también afecta a muchos hombres artistas contemporáneos: el museo impone una visión absolutamente decimonónica en su visión de arte. Apenas cuenta con fotografía; solo tiene un vídeo; las instalaciones brillan por su ausencia, y no hablemos ya de formatos como la performance. Para el museo, el arte se refiere a pintura y escultura. Esto hace que gran parte de los y las artistas más actuales tengan dificultades para exponer o ser parte de la colección. También demuestra la falta de control de los criterios artísticos del museo por parte de las instituciones públicas que lo mantienen, puesto que la naturaleza híbrida de los formatos en el arte es un debate que se superó hace aproximadamente 50 años.

CONCLUSIONES

El análisis que he presentado debería plantearnos varias preguntas. En primer lugar, debemos cuestionarnos qué tipo de relevancia han tenido las Leyes de Igualdad para Mujeres y Hombres, en vigor desde 2005 y 2007, para que en los últimos 12 años se haya permitido por parte de las instituciones que financian y apoyan este museo una actitud que prácticamente podríamos definir como misógina. Tal vez haya quien piense que las instituciones pueden haber pecado de laxas; que si no han actuado, habrá sido por falta de conocimiento, y no por permisividad. Esta idea es absolutamente equivocada.

Ya en 2008, Saioa Olmo y yo misma publicamos la ratio de mujeres artistas en nuestro proyecto y realizamos actividades que lo hicieran visible. Desde entonces, varios agentes de crítica hemos escrito continuamente denunciando la política de adquisiciones y compra del museo. Pero la acción activista contra el museo se ha intensificado en los últimos tres años. Plataforma A, una plataforma de agentes culturales preocupadas por la invisibilidad de las mujeres en el entorno artístico vasco, redactó en 2012 una carta en la que hacía constar la falta de cumplimiento de la Ley 4/2005. En ella requerían que las instituciones vigilaran estas prácticas en los museos financiados por ellas, y que condicionaras sus subvenciones al cumplimiento de la legalidad. Esta carta fue entregada a Blanca Urgell, consejera de Cultura, quien recibió a la plataforma pero, al estar terminando su responsabilidad en el cargo, recomendó que se hablara con su sucesor. También se remitió al Ararteko, que consideró que la situación requería una denuncia; se hizo llegar a Joxean Muñoz, actual viceconsejero de Cultura, Juventud y Deportes, que también ha recibido en dos ocasiones a la plataforma, demostró su desconocimiento de la situación, se mostró preocupado por ella, pero no ha emprendido acciones al respecto. En ningún momento se ha llevado a cabo una revisión de los criterios de subvención por el hecho de incumplir dicha ley.

Esta falta de acción por parte de diferentes cargos políticos con capacidad de intervención nos demuestran su hipocresía en relación a la Ley de Igualdad, al menos en lo que al campo de las artes visuales se refiere: por una parte, ofrecen una preciosa pantalla de falsa igualdad (el País Vasco se vanagloria de ser la primera comunidad autónoma en ratificar esta ley), que sirve para justificar su no intervención y su falta de apoyo e investigación profundizada en torno a la discriminación y alienación de las mujeres; alegan que ya existe una ley que las defiende, obviando que se incumple sistemáticamente. La ley de Igualdad es la más fácil de incumplir: jamás se ha realizado una sola acción sancionadora en su nombre en el ámbito de la cultura. Ignorar y discriminar a las mujeres durante 9 años es una acción que se puede llevar a cabo con total impunidad.

Sin lugar a dudas, estas leyes fueron planteadas con intención de mejorar la situación actual de las mujeres, y tal vez en algunas áreas hayan cumplido con su objetivo. En lo que a la cultura se refiere, creo que ha llegado el momento de admitir que han sido un absoluto fracaso, simplemente por el hecho de que se ignoran sistemáticamente. En su sombra han seguido existiendo políticas misóginas, y puede que con la excusa de su existencia se hayan dificultado investigaciones de mayor calado y proyectadas a largo plazo. Por ejemplo, se debe



investigar el trabajo de las mujeres artistas, sobre todo el de aquellas nacidas en la década de los 60, que han sufrido una absoluta invisibilidad; también se deben analizar las razones que impulsan a menos mujeres licenciadas en Bellas Artes a dedicarse a la profesión artística a tiempo completo; cuáles son los efectos de la falta de conciliación familiar para las mujeres agentes de cultura; y a nivel más profundo, revisar los textos escolares y su planteamiento de la historia del arte, reflexionar sobre el canon y el establecimiento de valores universales, para comenzar a poner en marcha procesos de educación social duraderos, que realmente produzcan cambios a medio y largo plazo. Todas estas áreas han sido escasamente cubiertas desde las instituciones que deberían prestarles atención, las mismas instituciones que a menudo se han escudado en la existencia de la ley para justificar la falta de necesidad de invertir recursos en dichas investigaciones, puesto que ya contábamos con los supuestos recursos legales que evitaran la discriminación.

Asimismo, urge que nos planteemos cuál es la visión que tienen algunas instituciones públicas sobre los recursos culturales que mantienen y fomentan. Al parecer, los museos se entienden como feudo de sus directores, que pueden dirigirlo como si de su colección privada se tratara, sin justificar sus decisiones, sin contrastarlas con las críticas, las propuestas y las necesidades de su entorno artístico. Es cierto que debemos ser cuidadosas al pedir la intervención de las instituciones en la programación de los centros de cultura, y que se deben reivindicar formas de trabajo que aseguren la independencia política, científica y artística de dichos centros. Sin embargo, el caso que hemos analizado es un ejemplo de carta blanca inadmisibile: las instituciones deben justificar las líneas de trabajo que llevan a cabo. No debemos olvidar que los museos crean dos elementos fundamentales en una cultura: por una parte, su patrimonio mediante las colecciones, y por otra, su imagen común social, a través de las obras que exponen, los discursos que desarrollan y las narrativas que proponen. Si existiera una máquina del tiempo y una persona del 2114 visitara el Museo de Bellas Artes hoy, pensaría que el arte es una actividad exclusivamente masculina; la misma idea que se transmite a todas las personas que viven en el presente y que tienen a este museo como referente de las actividades artísticas y culturales de su territorio. Sin necesidad de dictaminar los discursos estéticos, políticos y artísticos de estos centros, las instituciones sí deberían garantizar que sean articuladas con igualdad, respeto y consideración a todas las personas que integran nuestra sociedad. Esta no es, desgraciadamente, la situación en la que vivimos.



BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS ONLINE

- Bennet, Tony. 1995. *The birth of the museum. History, theory, politics*. Londres. Routledge.
- Bolaños, María. 2003. "La exposición como utopía: algunas experiencias ejemplares" pp. 203-216 en *Museología crítica y Arte contemporáneo*, editado por J.P. Lorente, Zaragoza. PUZ.
- Nochlin, Linda. 2008. "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?" pp. 283-289 en *Amazonas del arte nuevo*, VV.AA., Madrid. Fundación Mapfre.
- O'Doherty, Brian. 2011. *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*, Murcia. Cendeac. (Edición original en inglés de 1981).
- Parker, Rozsika & Pollock, Griselda. 1995. *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, London. Pandora.
- Pollock, Griselda. 2013. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires. Fiordo.
- Historia*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, <http://www.museobilbao.com/historia.php>
- Miradas de mujer (5/03/2014-7/04/2014)*, Museo de Bellas Artes de Bilbao. <http://www.museobilbao.com/actualidad/el-museo-se-suma-al-ii-festival-miradas-de-mujeres-104>
- La universidad en cifras, memoria anual, 2006*. http://www.ehu.es/p200-content/es/contenidos/estadistica/universidad_cifras_2005_2006/es_cif_2005/adjuntos/UPV_en_cifras_2005_2006.pdf
- Ley 4/2005 Para la Igualdad de Mujeres y Hombres. http://noticias.juridicas.com/base_datos/CCAA/pv-14-2005.t3.html#a25
- Ley Orgánica 3/2007 Para la Igualdad e Efectiva de Mujeres y Hombres. http://noticias.juridicas.com/base_datos/Admin/lo3-2007.html
- Incremento de colecciones*, MEC. <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/colecciones/incremento-de-colecciones.html>

