

Difusión, reconocimiento y representatividad artística femenina en las exposiciones museísticas temporales en el año 2023

Diffusion, recognition and female artistic representation in temporary museum exhibitions in 2023

Belén Abad de los Santos

Universidad de Sevilla

babad@us.es

<https://orcid.org/0000-0002-8943-3210>

Recibido: 11/09/2023
Revisado: 22/11/2023
Aceptado: 11/12/2023
Publicado: 01/01/2024

Sugerencias para citar este artículo:

Abad de los Santos, Belén (2024). «Difusión, reconocimiento y representatividad artística femenina en las exposiciones museísticas temporales en el año 2023», *Tercio Creciente*, 25, (pp. 207-229), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.25.8276>

Resumen

Pese a vislumbrarse lo que aparentan ser signos de igualdad, el sistema del arte se resiste todavía a incorporar plenamente en su relato a los “Otros” artistas. De hecho, la asimétrica representación de mujeres artistas en los museos de Artes Visuales continúa ilustrando la tendencia predominante, si se atiende a las estadísticas. En este artículo se ponen de relieve percepciones sobre la desigualdad real tomando como estudio de caso las exposiciones de carácter temporal celebradas en museos. El seguimiento de prácticas curatoriales concretas desarrolladas durante 2023 permitirá contrastar si las grandes narrativas del arte siguen constituyendo discursos de discriminación, o, por el contrario, se han introducido giros discursivos para tratar de reestablecer el equilibrio de género entre las creadoras y sus equivalente varones.

Palabras clave: Artes Visuales, Exposición, Museos, Mujeres artistas, Género.

Abstract

Despite glimpses of what appear to be signs of equality, the art system still resists fully incorporating the “Other” artists into its narrative. In fact, the asymmetrical representation

of women artists in Visual Arts museums continues to illustrate the predominant trend, if statistics are taken into account. This article highlights perceptions of real inequality, taking temporary exhibitions held in museums as a case study. The monitoring of specific curatorial practices developed during 2023 will allow us to contrast whether the great narratives of art continue to constitute discourses of discrimination, or, on the contrary, discursive turns have been introduced to try to reestablish the gender balance between female creators and their male counterparts.

Keywords: Visual Arts, Exhibition, Museums, Women artists, Gender.

1. Introducción

Durante las dos últimas décadas, se ha visto incrementado el interés de las estrategias curatoriales por exhibir una selección más inclusiva de artistas en las salas de los museos. Ya sea en exposiciones de carácter colectivo o bien, en exposiciones individuales y retrospectivas dedicadas a una sola figura, lo cierto es que estas iniciativas han contribuido al merecido reconocimiento del que fueron privados colectivos marginados o subalternos, como las mujeres artistas, a través de los tiempos.

Este artículo explora la representatividad de las creadoras en el panorama museístico y expositivo actual, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. El objeto de estudio se centra en la organización de exposiciones temporales que han formado parte de la programación cultural museística correspondiente a la temporada de 2023. Al revisar estos itinerarios, desde la variable género, se constata la persistencia de discursos *mainstream* que privilegian determinados modos de hacer arte y a ciertos artistas. Sin embargo, otras variantes de comisariado asoman con cierta circunspección en la maquinaria institucional museal. El análisis de estos formatos expositivos, tomando como referente dos museos de arte contemporáneo, el MoMA de Nueva York y la Tate de Londres, ha permitido calibrar la forma en que se propone un contra-discurso o un planteamiento paralelo para rectificar el ocultamiento en el registro histórico de las mujeres como agentes culturales.

2. Itinerarios de una masculinidad privilegiada

Re-situar la mirada sobre lo que se expone, a juzgar por el paisaje museístico actual, podría suscitar más de una pregunta incómoda que incite a interrogarse por aquellas identidades no binarias, no heterosexuales y de género ausentes en lo que se exhibe o, dicho de otro modo, por esos “Otros” artistas que están fuera de la norma establecida. Una simple ojeada a la práctica totalidad de las retrospectivas de referencia que han copado la agenda en otoño de 2023 valdría para observar, no sin cierta perplejidad, los niveles de discriminación al que responde la programación expositiva de los museos. Un claro ejemplo lo constituyen las popularmente conocidas como exposiciones “taquillazo” integradas en los circuitos del turismo cultural, las cuales persisten en reproducir aquello que se ha venido en llamar *monólogo de monotonía* (Reilly, 2017).

Este conjunto de muestras soliloquios, bajo los auspicios de una sola temática comisarial, habría de sustentarse en la primacía de la raza blanca y lo masculino. De hecho, un recorrido reflexivo-crítico por estos itinerarios, esencialmente sexistas, permite sacar a la luz la permanencia de una conducta curatorial convencional frente a otras alternativas de comisariado artístico que, propusieran en su lugar, una visión más renovada y plural del mundo del arte.

Las principales exposiciones monográficas protagonizadas por los considerados “grandes genios” de la tradición y la modernidad, presentes en buena parte de los museos de primer nivel internacional, acapararon un apreciable interés mediático a lo largo y ancho del curso vigente. “Las 10 mejores exposiciones que debes visitar en 2023”, rezaba el titular de un conocido periódico digital. Desde Lucian Freud en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza¹ y Oskar Kokoschka en el Museo Guggenheim Bilbao², pasando por Pablo Picasso en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía³, Anglada Camarasa en el Museo Nacional de Arte de Cataluña⁴ y Francisco de Herrera el Mozo bajo el patrocinio de la Pinacoteca Nacional del Museo del Prado⁵; y finalizando con la más ambiciosa retrospectiva celebrada hasta la fecha del pintor holandés, Johannes Vermeer, que tuvo lugar en el Rijksmuseum de Amsterdam⁶, junto al tándem formado por Édouard Manet y Edgar Degas, en el Museo d’Orsay de París⁷, con una exhibición que hubo de explorar los paralelismos, pero también los puntos divergentes perceptibles en los respectivos corpus de dos personajes clave de la modernidad pictórica de la segunda mitad del Diecinueve.



Fig. 1. Mapa gráfico con los protagonistas clave de las retrospectivas de referencia dentro de la programación expositiva correspondiente a 2023. Fuente: elaboración propia.

- 1 <https://www.museothyssen.org/exposiciones/lucian-freud-nuevas-perspectivas>
- 2 <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/oskar-kokoschka-un-rebelde-de-viena>
- 3 <https://www.museoreinasofia.es/prensa/nota-de-prensa/picasso-1906-gran-transformacion-maquinas-muestras-ben-shahn-e-ibon>
- 4 <https://www.museunacional.cat/es/anglada-camarasa-el-archivo-premeditado>
- 5 <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/herrera-el-mozo-y-el-barroco-total/9d4a12a5-1fee-80f7-e316-11e87f7ac317>
- 6 <https://www.rijksmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/vermeer>
- 7 <https://www.musee-orsay.fr/es/agenda/exposiciones/manet-degas>

Si se trasladaran, en un ejercicio de recopilación, la nómina de autores surgida en este breve preámbulo introductorio sobre la superficie imaginaria de un diagrama de palabras clave (Figura 1) —y, que, a su vez, contuviera términos relativos al tema de las muestras, así como un sucinto resumen de su recepción crítica—, generarían una imagen definida a partir del “patrón de una masculinidad privilegiada” (Pollock, 2010). El análisis del registro gráfico habría de revelar, además, que las políticas culturales y expositivas públicas no dejan de reconocer la centralidad del canon blanco, masculino y occidental, perpetuando de este modo narraciones lineales y hegemónicas dominantes, que raras veces se ponen en cuestión en la lógica institucional del mercado del arte (Reilly, 2019) y los relatos museográficos.

Por otra parte, la clara disposición a establecer una jerarquización en la que las artes tradicionales son el paradigma, decantándose sin discusión por formas de expresión canónicas como la pictórica, así como criterios estéticos adaptados a las preferencias de la cultura comisarial, siguiendo el prestigio de las narrativas legitimadas por las instituciones de estos centros tan emblemáticos internacionalmente (en términos de visitas), hace pensar igualmente qué tipo de discurso artístico se genera en relación a la visibilidad de unas prácticas por encima de otras.

La impresión inicial provocada incluso podría llegar a condensarse en un único titular, emulando las palabras que la crítica de arte Deborah Solomon enunciara en una de sus radiofónicas “Art Talks” (“Charlas de arte”): “Esta es una temporada artística que podría hacer creer que jamás existió el movimiento feminista” (Salomon citado en Reilly, 2019, p. 44).

3. Mirar más allá de lo evidente

En la mayoría de los museos españoles visitados virtualmente a través de sus sitios web institucionales, los espectadores aún deben esforzarse para encontrar el trabajo de productores culturales no masculinos. Por ejemplo, cuando miras el listado de artistas de las exposiciones temporales en cartel recogidas en la tabla 1, teniendo como referente al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), y ves que sigue siendo una plétora de hombres, realmente tomas conciencia de los poderosos mecanismos ideológicos que hacen que algunos artistas sean encumbrados y otros marginados.

De las diez principales propuestas expositivas con las que el Reina Sofía analizará las tendencias del arte contemporáneo en 2023, las creadoras se hacen visibles a través de las dos únicas retrospectivas que han dado participación a las mujeres artistas de manera individual. Si bien no pasan del 2%, logran, en cambio, superar porcentualmente a las de los artistas no blancos.

Por otro lado, si se atiende a su procedencia geográfica, se observa un claro predominio de la presencia de autoras extranjeras provenientes de Centroeuropa (Alemania). El 80 % de las exposiciones se ocupa de arte occidental (España, Europa Occidental, Europa del Este, América del Sur y EE.UU.). La siguiente tabla y el gráfico que la resume (Gráfico 1) ponen de relieve con meridiana claridad estas discrepancias de género y nacionalidad:

| EXPOSICIONES | FECHAS DE LA EXPOSICIÓN | TIPO DE EXPOSICIÓN | DISCIPLINA ARTÍSTICA | PROCEDENCIA GEOGRÁFICA Y NACIONALIDAD |
|---|-------------------------|--------------------|--|---------------------------------------|
| <i>André du Colombier. Un punto de vista lírico</i> | 16/05/2023 a 28/08/2023 | Individual | Fotografía, obra sobre papel | Europa. Española |
| <i>Maquinaciones</i> | 30/05/2023 a 28/08/2023 | Colectiva | Multidisciplinar | África. Área mediterránea |
| <i>Angela Melitopoulos. Cine(so)matrix</i> | 13/06/2023 a 18/09/2023 | Retrospectiva | Vídeo, instalación | Europa. Alemana |
| <i>Alberto Greco. Viva el arte vivo</i> | 20/06/2023 a 30/10/2023 | Antológica | Escritura, pintura, graffiti, collage, dibujo, performance | América del Sur. Buenos Aires |
| <i>Llámalo de otra manera. Something Else Press, Inc. (1963-1974)</i> | 26/09/2023 a 22/01/2024 | Colectiva | Archivo, proyecto editorial | EE.UU. Nueva York |
| <i>Ben Shahn</i> | 3/10/2023 a 26/02/2024 | Retrospectiva | Pinturas, carteles, dibujos, serigrafías | Europa. Lituana |
| <i>Ibon Aranberri</i> | 17/10/2023 a 22/01/2024 | Antológica | Fotografía, instalación | Europa. Española |
| <i>Pablo Picasso 1906. La gran transformación</i> | 14/11/2023 a 4/03/2024 | Conmemorativa | Pintura | Europa. Española |
| <i>Ibrahim Mahama</i> | 11/05/2023 a 10/09/2023 | Individual | Instalación | África |
| <i>Ulla von Brandenburg</i> | 10/10/2023 a 25/02/2024 | Individual | Escenografía | Europa. Alemana |

Tabla 1. MNCARS: Principales propuestas expositivas del Reina Sofía para 2023. Fuente: Elaboración propia a partir de datos proporcionados por el Gabinete de Prensa del Museo Reina Sofía (23/12/2022).

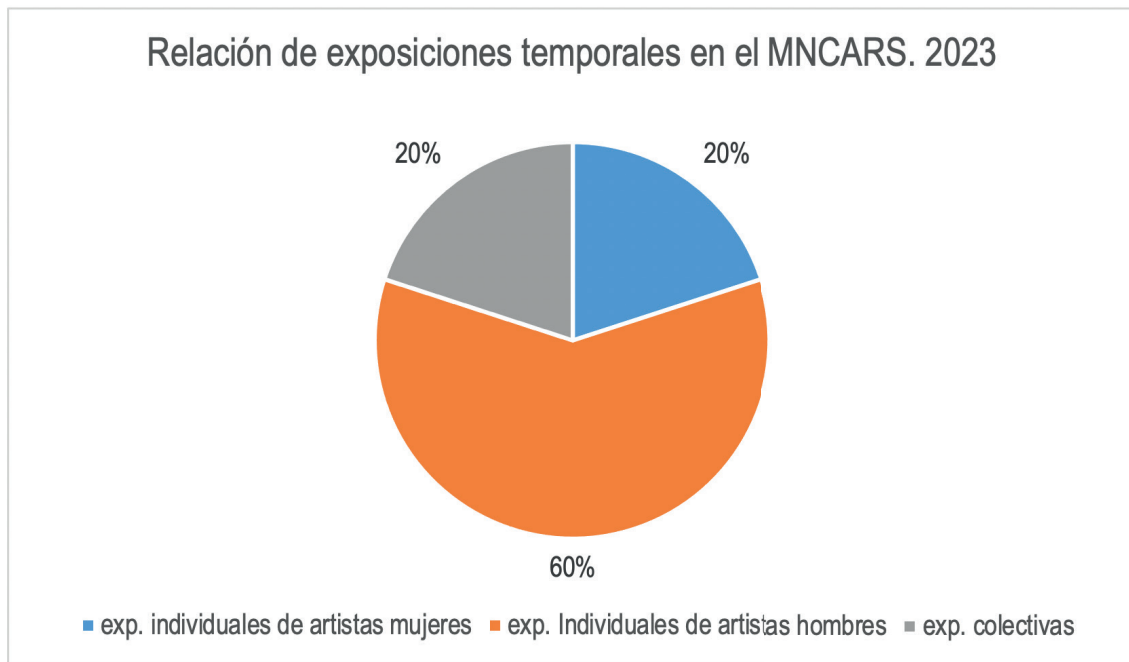


Gráfico 1. Relación de exposiciones temporales del MNCARS. 2023. Fuente: Elaboración propia a partir de datos proporcionados por el Gabinete de Prensa del Museo Reina Sofía (23/12/2022).

Según reza la misión del museo, el MNCARS piensa “en una colección en la que se establecen múltiples formas de relación que cuestionen nuestras estructuras mentales y jerarquías establecidas”⁸. Pese a la progresiva adaptación que la institución ha hecho para orientar su colección hacia una visión del arte moderno y contemporáneo global y más equilibrado en términos de género, tal y como se recoge en su Plan General de Actuación (PGA) 2018-2021, resulta obvio que su praxis comisarial parece desmontar ese estado de falsa conciencia de que “ahora las mujeres son tratadas por igual en el mundo del arte” (Reilly, 2016). Este estribillo común aludido por la comisaria, crítica de arte y directora de la National Academy of Design de Nueva York, Maura Reilly, contrasta con la realidad de lo que ocurre dentro de la industria cultural. Al margen de los gestos de inclusión, las prácticas exclusivistas en detrimento de esos colectivos invisibilizados o subalternos (mujeres, otras procedencias, grupos no hegemónicos) apuntalan cada ángulo del sector artístico, como bien señala Mar García Ranedo (2018): desde los listados de las galerías, los diferentes precios que alcanzan las obras en las subastas y la cobertura informativa, hasta los criterios que determinan la entrada de las obras en las colecciones públicas y su difusión entre el gran público en los programas expositivos de los museos⁹.

8 Véase <https://www.museoreinasofia.es/museo/mision>

9 Tras la creación del Observatorio de MAV, se han realizado considerables estudios sobre la situación de las mujeres en el sistema del arte en España. Prueba de ello son los informes comparativos relativos a la autoría de exposiciones individuales en diferen-

Las estadísticas destacadas por el Observatorio de Igualdad de Género de la asociación Mujeres Artistas Visuales (MAV) resultan reveladoras, en este sentido, cuando se tienen en cuenta los datos numéricos recogidos en sus informes sobre la presencia de mujeres artistas en ferias de arte y museos en España durante los últimos años (MAV, 2020a, 2022, 2023). Respecto a las ferias que han tenido lugar a finales de febrero de 2023 las cifras indican que, a grandes rasgos, aunque la participación de las artistas ha aumentado respecto a años anteriores, se sigue evidenciando las diferencias existentes entre géneros, manteniéndose una obvia mayoría de hombres en todas ellas. Este desequilibrio manifiesto queda ejemplificado de manera significativa en algunas de las ferias analizadas, como es el caso de Art Madrid, aportando el porcentaje más bajo con un 29,6 % en esta edición (MAV, 2023).

La diseminación de otras estadísticas, centradas en el marco de adquisiciones de bienes culturales de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura y Deporte para las colecciones públicas del Estado¹⁰, desbancan por entero el mito de la igualdad, cuyos cálculos correspondientes al 2022 continúan siendo poco esperanzadores. El Ministerio realizó compras para 27 instituciones culturales públicas: 10 museos estatales de gestión directa; 6 museos de titularidad estatal y gestión transferida a comunidades autónomas; 5 archivos estatales, la Filmoteca Española, la Biblioteca Nacional de España, el Museo Nacional del Prado, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Patrimonio Nacional y el Museo Naval.

El análisis de las nuevas adquisiciones que engrosaron los fondos museísticos nacionales permite cuantificar la escasez de creaciones artísticas de autoría femenina que se han incorporado a las colecciones estatales, siendo decepcionante comprobar que el Museo del Prado incrementara su colección con un número irrisorio de piezas desde una perspectiva de género, que deja al descubierto una inequidad, cuanto menos, preocupante. A saber, la pintura *Una artista* (1903) de María Luisa Puiggener, valorada en 12.000,00 euros. Al Museo del Prado se destinó un total de 1.378.638 euros para la adquisición de pinturas, grabados, dibujos y esculturas.

Aun así, podría hablarse de un punto de inflexión al evaluar, en contraste, la ampliación patrimonial artística del Museo Reina Sofía de Madrid. El presupuesto ha incluido la inversión de 1.299.568 euros en la compra de piezas de arte contemporáneo destinadas a su colección permanente. Destaca, entre ellas, *Retrato de Otho Lloyd* de Olga Sacharoff, adquirida por 150.000 euros. Un análisis básico indica que la colección del MNCARS se ha acrecentado con un total de 33 adquisiciones¹¹, junto a una serie completa de 14 fotografías y obra gráfica. Tomando la variable género, de todas ellas,

tes museos y centros de arte en España desde 1999 hasta 2009 (MAV, 2020b).

10 Para más información sobre el funcionamiento de este organismo, la investigadora Ester Prieto Ustio (2019) sugiere consultar el artículo 3 de Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español y los artículos del 7 al 9 del Real Decreto 111/1986.

11 Entre estas producciones artísticas se distinguen como unidad la compra de 10 lotes de carteles publicitarios, la obra gráfica de Laura Albéniz, constando de 7 grabados sobre papel, y, 45 pinturas y 75 dibujos del Grupo Trama.

tan sólo 10 eran producciones femeninas, el resto creaciones masculinas¹². En términos porcentuales el número de obras creadas por mujeres constituye menos de un tercio de las obras adquiridas en su conjunto. Solo cabe interpretar como resultado de estas desniveladas proporciones, que adolecen de ese notable sesgo androcéntrico, una patente asimetría de representación que abundantes investigaciones (Mayayo, 2010; Beteta, 2012; Rivera, 2013; Nualart, 2018 y 2019; Pérez-Ibáñez et al., 2021) ya habrían constatado repetidamente tiempo atrás.

Otro dato ilustrativo descansa sobre un fenómeno localizado a escala internacional: el menor valor percibido, simbólico, monetario y de mercado que reciben las creaciones de las artistas frente a las de sus equivalentes varones. La suma de la producción femenina adquirida por ambos museos aludidos ascendería a una cuantía de 347.417,23 € de los 6.620.286,83 € invertidos por el Estado español para la nueva incorporación de bienes culturales. El óleo sobre lienzo, *La esclava y la paloma. Desnudo* (1883) de Joaquín Sorolla fue adquirido por 160.000,00 € para el Museo Sorolla, mientras que una de las obras por las que menos se hubo de pagar, recayó en la pintura *Dama recostada* (ca. 1975-85) de Dolores Casanova por 423,48 €.

A la vista está, como sugiere con acierto Porta Lledó (2020) en el manual de *Autodiagnóstico MAV para la igualdad en museos y centros de arte*, que “el género, en la producción de arte, induce a un sesgo de minusvaloración, traducido en términos económicos a través de un precio”.

Si persiste el desequilibrio de género tanto en la financiación de exposiciones como en la de adquisiciones artísticas, y el sistema del arte no escapa de la desigualdad, retroalimentándose al unísono en una especie de “círculo vicioso de subordinación cultural y económica” (Fraser, 2000, p. 6), realmente, ¿se puede llegar a hablar de progreso significativo e irreversible en términos feministas con estos indicadores? Acaso, ¿no queda debilitado ese estado de falsa conciencia de que “todo está bien” en el mundo del arte? ¿Qué criterios rigen las políticas de adquisición y exhibición de los espacios museísticos? ¿Quién favorece la persistencia de desigualdades, obstruyendo la representación igualitaria de género? ¿Cuál es el motivo por el que no se deslegitima? ¿Sesgo institucional o sesgo inconsciente?

4. Visibilizando la creación femenina en museos de arte

Sin embargo, sería faltar a la verdad si no se admitiera que en los últimos años y en lo que se refiere a España, a partir de la última década de la centuria pasada y de una manera más comprometida, desde el inicio del siglo XXI se vienen reformulando estrategias curatoriales que tratan de impulsar una mayor presencia de mujeres artistas en los museos. Esta tendencia dirige sus esfuerzos a recuperar la importancia del papel de las creadoras visuales en el devenir histórico. Para contrarrestar la brecha de género se habrían de

12 Datos disponibles en la página web del Ministerio de Cultura: <https://www.culturaydeporte.gob.es/servicios-al-ciudadano/estadisticas.html>

abordar en la actualidad iniciativas de discriminación positiva como la promoción de exposiciones temporales que recopilan obras realizadas en distintos momentos de la historia por mujeres artistas.

Este momento de concienciación institucional ha dado lugar al respaldo a grandes exposiciones tanto individuales como de carácter colectivo dedicadas a artistas mujeres en museos como el Guggenheim Bilbao, que acoge en sus salas *Yayoi Kusama: desde 1945 hasta hoy*, muestra retrospectiva centrada en las cuestiones existenciales que impulsan las exploraciones creativas de la célebre artista japonesa a través de sus pinturas, dibujos, esculturas, instalaciones y material documental sobre sus *happenings y performances*; y, Lynette Yiadom-Boakye. *Ningún ocaso tan intenso*, exposición individual dedicada a la artista y escritora británica Yiadom-Boakye (1977), conocida por sus pinturas de personajes atemporales captados en su cotidianidad. Por su parte, el Museu Nacional d'Art de Catalunya recupera el nombre de Mey Rahola, una de las primeras mujeres en destacar en el campo de la fotografía durante la II República, con una exposición que muestra su trayectoria titulada *Mey Rahola (1897-1959). La nueva fotografía*; y el legado artístico de dos mujeres, la catalana Josefa Tolrà (1880-1959) y la británica Madge Gill (1882-1961), cuyas creaciones permiten redescubrir el arte de la primera mitad del siglo XX en Europa desde otras perspectivas, gracias a la exposición *La mano guiada. Josefa Tolrà (1880-1959)-Madge Gill (1882-1961). Mujeres visionarias*. Asimismo, el Museo Thyssen-Bornemisza cerrará la temporada con *Maestras*. Comisariada por Rocío de la Villa desde un enfoque feminista, la exhibición ofrecerá un recorrido desde finales del siglo XVI a las primeras décadas del siglo XX, a través de la mirada creativa de artistas como Artemisia Gentileschi, Angelica Kauffman, Clara Peeters, Rosa Bonheur, Mary Cassatt, Berthe Morisot, María Blanchard, Natalia Goncharova, Sonia Delaunay o Maruja Mallo.

Con el objetivo de analizar la presencia femenina en la organización de muestras itinerantes en el contexto de museos de arte contemporáneo, a continuación, se efectúa un recorrido por centros internacionales destinados a la exposición, permanente o temporal, de Artes Visuales. La consulta de las *websites* de los espacios museísticos seleccionados permitirá contrastar distintos proyectos curatoriales desarrollados durante la temporada cultural vigente en prestigiosas instituciones de EE.UU. e Inglaterra.

4.1. El Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA)

El objetivo comisarial de algunas de las exposiciones de peso inauguradas esta temporada en el MoMA de Nueva York ha redirigido su atención hacia la construcción de un discurso alternativo y mucho más inclusivo para el arte en la era de la globalización. Algunas de las estrategias llevadas a cabo en las salas del museo se han enfrentado al canon histórico, al incluir a los artistas en una narrativa que hasta entonces les había marginado. Tal fue el caso, de la exposición *Chosen Memories (Historias escogidas)*.

Comisariada por la curadora argentina Inés Katzenstein, la exhibición de arte contemporáneo latinoamericano, *Chosen Memories*, integrada sobre todo por obras de arte donadas por la coleccionista Patricia Phelps de Cisneros, aspira a renovar esa mirada

sobre los países del continente ubicados al sur de Estados Unidos, que ya fuera iniciada hace escasos años en el MoMA con exposiciones especializadas como *Sur moderno: Journeys of Abstraction*¹³. Sin pretenderlo a ciencia cierta, ambas alternativas comisariales habrían de insertarse como parte del actual debate social sobre la descolonización en los museos.

Desde un enfoque *transgeneracional y transgeográfico*, el evento ha supuesto no sólo una auténtica ruptura con respecto a las perspectivas culturales estadounidenses y sus proyectos expositivos, sino además un gesto particularmente revolucionario en la forma en que se muestra y difunde el arte latinoamericano. Como asevera el curador español Gabriel Pérez-Barreiro al periódico *La Nación*, quien dirigió la dirección de la Colección Patricia Phelps de Cisneros durante más de una década hasta 2019, “se avanzó un 1000% en la transformación del canon”, que hasta entonces reducía el arte latinoamericano al muralismo de Diego Rivera y al “estereotipo folklórico, trágico” de Frida Kahlo (Chatruc, 2023).

Las cosas sin duda comenzaron a cambiar en ese mundo del arte impulsado por un mercado artístico internacional que se nutre de *novedades y revoluciones*. De hecho, los museos norteamericanos se hallan inmersos en un proceso transformador sin precedente que ha implicado un acercamiento integrador, produciendo nuevos cánones y complementando el discurso tradicional. En otras palabras, las de Katzenstein como directora del Instituto Cisneros para la Investigación del Arte de América Latina, se ha generado un progresivo y paulatino “debate que está redefiniendo todos los parámetros culturales que tienen que ver con la inclusión, con dar espacio a artistas racializados que nunca habían tenido lugar en el canon modernista” (*La Nación*, 28/04/2023).

Sin embargo, este progreso gradual no podría entenderse sin tener en cuenta el ascenso de comisarias que están trabajando con el fin de reformar las instituciones artísticas desde dentro. Marcela Guerrero, curadora en el Whitney Museum of American Art; Pilar Tompkins Rivas, curadora jefe y subdirectora de curaduría y colecciones del Lucas Museum of Narrative Art de Los Ángeles; Rita González, jefa de arte contemporáneo del Museo de Arte del Condado de Los Ángeles y E. Carmen Ramos, responsable de curaduría de la Galería Nacional de Arte de Washington, D.C., por citar algunos de los

13 Esta exhibición celebrada en el MoMA del 21 de octubre de 2019 al 12 de septiembre de 2020, hubo de explorar los movimientos de arte abstracto y concreto que florecieron en América del Sur desde mediados de la década de 1940 hasta finales de la década de 1970. Su catálogo, editado para acompañar a la muestra, está ilustrado por una selección de obras donadas al MoMA por Patricia Phelps de Cisneros entre 1993 y 2016, las cuales tuvieron un efecto transformador en los fondos de arte latinoamericano que alberga el Museo. La exposición está incluida en la serie de Vistas Virtuales de la institución neoyorkina visible en el siguiente enlace: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5061>

referentes, aludidos por la periodista del *New York Times*, Robin Pogrebin (2023), que están agitando la escena artística al otro lado del atlántico.

Además de reunir piezas realizadas en las últimas cuatro décadas por destacados artistas de diferentes generaciones como Alejandro Cesarco (Uruguay), Mario García Torres (México), Leandro Katz (Argentina), Raimond Chaves (Colombia) y José Alejandro Restrepo (Colombia), entre otros, *Chosen Memories* también ha otorgado visibilidad a otras voces en femenino, puede que desconocidas para los visitantes del museo. El concepto clave aquí, ciertamente, reside en la *visibilidad*, condición esencial “en cuanto a protagonismo en el mercado y en la historia del arte” (Reilly, 2019). Precisamente, varias de ellas en particular ocupan un lugar significativo en el espacio virtual, dentro del sitio web oficial del museo¹⁴, enfocado a facilitar al usuario información relativa al contenido expositivo. En ese creciente interés por reforzar lo digital en el discurso museográfico, estos recursos en línea ayudan a contextualizar la exposición, expandiendo conocimiento *nuevo* acerca del origen, significación y proceso de la producción artística visible en la muestra (vídeos, fotografías, pinturas y esculturas).

Al mismo tiempo, estos micrositos dedicados a la exposición permiten aproximarse tanto a aspectos autobiográficos, como al pensamiento estético de las productoras femeninas gracias al formato conversacional, distinguiéndose los valiosos testimonios de la artista brasileña Rosângela Rennó (1962) —a la que a su vez reservan una cápsula de vídeo disponible en el canal de YouTube del museo en torno al proceso de conservación de su obra *Paisagem de Casamento* (1996) por parte de la conservadora de fotografía Lee Ann Daffner—; el dúo compuesto por Muloway Iyaye Nonó y Mapenzi Chibale Nonó (Las Nietas de Nonó), que presenta una de sus acciones feministas y decoloniales más recientes centrada en la historia de opresión de las comunidades Afro-diaspóricas en el Caribe, así como la supervivencia de sus saberes; la artista italo-brasileña Anna Maria Maiolino (1942) en una entrevista¹⁵, donde comenta tres de sus proyectos —*From A to M* (De A a M), *Black Hole* (Agujero negro), y la serie *Piccole Note*— así como otras obras célebres, incluida *By a Thread* (Por un hilo) y una de sus últimas serie de instalaciones en arcilla *Molded Earth* (Tierra moldeada); la artista guatemalteca Regina José Galindo (1974), cuyos proyectos artísticos aluden a problemáticas de su país natal, pero también a la violencia ejercida desde distintas estructuras de poder a nivel global; la artista peruana Elena Damiani (1979), comprometida con un tipo de investigación que conjuga historia y geología; y, la artista venezolana Suwon Lee (1977). *Purple Haze* (2011), de su serie

14 <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5528>

15 Este diálogo forma parte de *Thinking Abstraction (Pensando la abstracción)*, una serie de entrevistas con artistas latinoamericanos cuyas obras plantean interrogantes en torno a la transición entre la abstracción y el surgimiento del arte conceptual en los años sesenta y setenta. Véase en <https://www.moma.org/magazine/articles/693>

fotográfica de inversión de los paisajes clásicos latinoamericanos, ha sido utilizada ampliamente en la publicidad del programa.

Pese a correr el riesgo de que *Chosen Memories* pudiera ser englobada dentro de esa clase de exposiciones que requieren un tratamiento “especial”, en cuanto que incorpora a los artistas como categoría separada situados en lo geográfico, el caso es que, en una valoración de sus aspectos positivos, este proyecto de “área” implica mejoras. No

sólo ha favorecido la presencia real de la producción cultural del “Otro” postcolonial en el discurso museístico como parte de la Historia del Arte, sino que además ha contribuido a deconstruir un paradigma para América Latina, socavando las tendencias ideológicas y, sobre todo, estéticas de la disciplina.

El esfuerzo del MoMA por prestar más atención a las aportaciones generadas por el género femenino resulta perceptible. El museo quiere aumentar su representación de mujeres artistas del pasado y del presente. *Mientras El encuentro: Barbara Chase-Riboud/Alberto Giacometti*, exhibición en cartel hasta el 9 de octubre, que explora el vocabulario visual compartido de dos escultores cuyo trabajo respectivo volvió constantemente a la figura humana¹⁶, pone en valor a la artista visual y poetisa estadounidense Chase-Riboud (1939); a la vista en las galerías sur del tercer piso del museo, del 9 de abril al 12 de agosto de 2023, la exposición *Georgia O’Keeffe: To See Takes Time* contribuye al reconocimiento de una de las más afamadas artistas mujeres del modernismo norteamericano, Georgia O’Keeffe (1887-1986).

Han tenido que transcurrir casi ocho décadas desde que, en la primavera de 1946, el Museo de Arte Moderno celebrara una retrospectiva dedicada a la obra de la pintora americana. La primera exposición individual que el MoMA consagró a una artista femenina¹⁷. En aquella ocasión, se incluyeron las pinturas de primeros planos con motivos florales por las que O’Keeffe ascendió a primera fila del arte norteamericano, pero también hubo de ponerse el foco en otros de sus logros, incluidas varias abstracciones tempranas en papel y paisajes que creaba durante sus viajes anuales a Nuevo México.

Ahora la institución museística con *Georgia O’Keeffe: To See Takes Time*, organizada por Samantha Friedman, curadora del MoMA, Laura Neufeld, conservadora de papel y Emily Olek, asistente de Curaduría, presenta la primera exhibición enfocada en la práctica serial de la artista, revelando “las formas en que O’Keeffe desarrolló, repitió y cambió motivos que desdibujan el límite entre la observación y la abstracción” (MoMA). La muestra ha reunido alrededor de 120 obras en papel y ocho pinturas creadas a lo largo de más de cuatro décadas, incluidos ejemplos clave de la colección del MoMA.

16 <https://press.moma.org/exhibition/chase-riboud-giacometti/>

17 <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2851>

Para la crítica del *New York Times* Roberta Smith (2023), el proyecto comisarial en cierto sentido al tratar de definir su inclinación por la repetición de imágenes (paisajes, flores, cañones del oeste de Texas, retratos, desnudos femeninos, estrellas vespertinas) como una “práctica en serie” —bajo un criterio, según la periodista, un tanto “artificial o forzado”—, atenúa “la visión del logro de O’Keeffe”, el cual quedaría sujeto a la reorganización de lo ya conocido en vez de ofrecer un planteamiento novedoso. Si bien le deleitó las obras a un extremo opuesto en estilo y habilidad tanto seriales como singulares, mencionando, entre otras, los tres retratos al carboncillo de tratamiento realista y un pastel, del rostro del pintor estadounidense Beauford Delaney, de 1943; siete de las radiantes acuarelas *Evening Star* de la artista de 1917, a través de las que se trasluce su peculiar interés por el color como “un elemento vivo y en movimiento constante” (Phelan, 2005); las composiciones casi idénticas, lineales y ciertamente radicales de 1916, *First Drawing of the Blue Lines*, *Black Lines* y *Blue Lines X*, ejecutadas, respectivamente, en carboncillo, acuarela negra y acuarela azul; o la preferencia de la pintora por sus figuras aisladas y los vastos paisajes del suroeste de Estados Unidos; Smith se mostró en desacuerdo frente a dos puntos opuestos sobre la exposición del MoMA, que a su entender sí plantea el catálogo razonado de O’Keeffe. En primer lugar, reconocía que la inclusión de determinadas piezas hubiera mostrado la evolución en ciertas agrupaciones, reforzando la intención de las comisarias sobre la “práctica serial” de la pintora modernista. Y, en segundo lugar, la cronista argumentó lo que podría haber sido un intento ambicioso de abordar en el espacio museístico a una O’Keeffe mucho “más diversa, menos sobria y más inquietante de lo que generalmente se conoce, a su vez expresionista, afín al arte popular o idiosincrásico” (Smith, 2023), desafiando así la actitud acomodaticia de los museos a la hora de reformular un conocimiento afianzado todavía en lo *mainstream*.

En este momento, *Georgia O’Keeffe: To See Takes Time*, se halla accesible en las *Virtual Views* alojadas en el sitio web oficial del museo, por medio de las cuales el público puede sumergirse en el archivo digital en cualquier instante para explorar eventos pasados¹⁸. Estos recursos comunicativos virtuales destinados a presentar la información ofrecen la posibilidad de visionar 60 imágenes que forman parte de la instalación de la exhibición (Figura 2). Asimismo, se dota de especial énfasis a la sucesión de textos que pueden consultarse en línea (con acceso abierto a un extracto del catálogo). Otro aspecto que se identifica es el despliegue de aparato hipertextual (con links internos enlazando a otras páginas del propio sitio web y links externos enlazando a sitios web ajenos al institucional como Wikipedia y el registro Getty), junto al empleo de catorce audio-guías que acompañan a trece de las piezas expuestas y la guía para niños *To See Takes Time*, disponible en inglés y en español, como un medio que maximiza la didáctica del planteamiento expositivo.

18 <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5493>

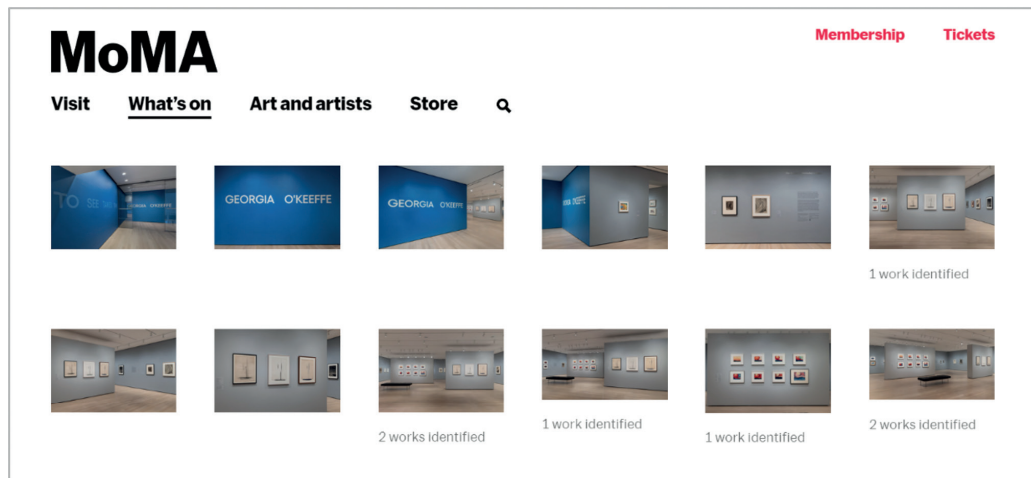


Fig. 2. Fragmento de interfaz de la Virtual View de la exposición Georgia O’Keeffe: To See Takes Time.
Fuente: sitio web del Museo Arte Moderno de Nueva York (MoMA).

4.2. La Tate Modern de Londres

El compromiso público adquirido por la historiadora Frances Morris, cuando asumió la dirección de la Tate Modern de Londres en 2016, “de mostrar la verdadera historia del arte y la aportación hecha por muchas mujeres a las que por diversas razones se ha ignorado”, tal y como enunciara en *The Guardian*, convirtió algo futurible en una potencialidad cumplida en el momento presente de revisión. Morris, primera mujer en tutelar la pinacoteca inglesa, ha logrado imprimir un impulso feminista a la galería londinense a lo largo de lo que ha sido un periodo de retos sin precedentes¹⁹, desafiando el canon del arte y las metodologías convencionales de exposición. Su replanteamiento del modelo museal transformó radicalmente la forma en que los museos presentan la historia del arte moderno. Por medio de una profunda lógica comisarial habría de incidirse en “la necesidad no solo de visibilizar el trabajo de artistas femeninas que se han pasado por alto, sino de facilitar ese impulso necesario para ayudarnos a reescribir la historia del arte”, sostuvo la directora en una entrevista online conducida por la crítica de arte Marisol Salanova en el Foro de Mujeres en las Artes Visuales (ForoMAV21).

Entre las prácticas curatoriales que han contribuido esta programación a dotar de mayor protagonismo a los logros artísticos de las mujeres, cabe citar: las instalaciones inmersivas de *Yayoi Kusama: Infinity Mirror Rooms* presentadas en The George Economou Gallery; *ARTIST ROOMS: Louise Bourgeois* en la Grundy Art Gallery, exposición

¹⁹ Después de treinta y cinco años de dedicado servicio a Tate, Morris anunció que dejaría su cargo de Directora de Tate Modern en la primavera de 2023, según informa Roland Rudd, Presidente del Consejo de Administración de la Tate, en la memoria anual del museo Tate Annual Report 2021-2022.

itinerante centrada en las esculturas producidas por la artista franco-estadounidense durante las dos últimas décadas de su vida; *Hilma af Klint & Piet Mondrian: Forms of Life* en las Eyal Ofer Galleries, que explora el trabajo de dos artistas modernos innovadores con objeto de descubrir sus puntos de confluencia; o las próximas muestras que clausurarán la temporada en la Tate Britain²⁰ como la muestra individual dedicada a la artista visual reconocida internacionalmente Sarah Lucas (1962), titulada *Sarah Lucas: Happy Gas*, que reunirá más de 75 obras que abarcan cuatro décadas, desde esculturas y fotografías tempranas innovadoras hasta obras recientes, y la colectiva temporal feminista *Women In Revolt! Art. Activism and the Women's movement in the UK 1970-1990*, que contará con trabajos realizados por un centenar de creadoras que trabajaron en Gran Bretaña en los setenta y los ochenta, en su mayoría desde perspectivas ajenas a las corrientes dominantes.

Con el pretexto de revalorizar la obra de Hilma af Klint (1862-1944), la Tate Modern descubre al público su figura a través del proyecto expositivo *Hilma af Klint & Piet Mondrian: Forms of Life*²¹. El museo londinense se suma así a la puesta en valor de la producción de la artista sueca, ausente de la gran narrativa del arte moderno, hasta que el Moderna Museet de Estocolmo llevó a cabo una retrospectiva en 2013²², reexaminando su legado. Comisariada por Iris Müller-Westermann, incluyó alrededor de 130 pinturas y 100 obras sobre papel, muchas de las cuales se exhibieron por primera vez desde la muerte de la pintora en 1944. Pero el verdadero avance, sostiene Stuart Jeffries (2023), se produjo en 2018, cuando el Guggenheim Museum de Nueva York organizó *Hilma af Klint: Paintings for the Future*²³. La primera gran exposición individual en los Estados Unidos con las extraordinarias pinturas de inspiración ocultista debidas a esta artista adelantada a su tiempo, que batió records de audiencia con unos 600.000 visitantes. Aunque la iniciativa del Museo Nacional Británico de Arte Moderno haya tratado de establecer conexiones entre la obra singular de la pintora abstracta Af Klint y el influyente arte del pintor holandés Piet Mondrian (1872-1944), bajo una mirada que los interconecte al mismo nivel de reconocimiento, “es su nombre, y no el de él, el que la Tate Modern está apostando para dar a su próxima exhibición el estatus de éxito de taquilla” (Hedges, 2023).

La exposición hubo de recibir amplísima cobertura en la prensa, suscitando una mezcla de opiniones entre los críticos de arte. La mayoría de ellas coincidió al señalar

20 El grupo de museos Tate está conformado por cuatro galerías: Tate Britain (abierta al público, por primera vez, en 1897), Tate Liverpool (1988), St Ives (1993) y Tate Modern (2000), más el sitio web de todo el conjunto, Tate Online, creado en 1998.

21 <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/hilma-af-klint-piet-mondrian>

22 Algunos detalles de la exposición, que llevó por título *Hilma af Klint – A Pioneer of Abstraction*, han quedado registrados en la página web oficial del museo accesible en el siguiente enlace: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-2013/>

23 <https://www.guggenheim.org/exhibition/hilma-af-klint>

que las 250 piezas exhibidas revelaban en su conjunto “que ambos artistas desarrollaron sus propios lenguajes y códigos visuales para dar sentido a las fuerzas que creían que impulsaban la vida” (Jeffries, 2023). Exceptuando la sala inicial, en la que cuelga una secuencia de pequeños paisajes del siglo XIX ejecutada, respectivamente, por esta peculiar pareja de pintores, cuyos cuadros se muestran en yuxtaposiciones discretas, nunca competitivas, las creaciones de ambos autores casi nunca vuelven a compartir pared. La estrategia organizativa opta ante todo por agruparlos de manera individualizada en el resto del espacio museístico, construyendo de este modo una travesía entrelazada que hace que el espectador sea consciente de cómo estas identidades internamente definidas utilizan elementos visuales similares con resultados muy dispares. “La mayor parte del tiempo, los pintores están rigurosamente segregados”, apunta la crítica de arte del *Observer*, Laura Cumming. Desde su punto de vista, “si bien esta muestra no se rebaja a la vieja pregunta de quién produjo la primera pintura abstracta (Kandinsky o Af Klint), la presenta en esos términos”. Aunque la propuesta curatorial de la Tate Modern afirmaba parecerse a la obra que presenta por ser al mismo tiempo “lenta, meticulosa y profundamente absorbente”, para la periodista, esta distinción concluía ahí: “Con Hilma af Klint, intentas constantemente comprender los sistemas de creencias. Con Piet Mondrian, estás siendo testigo de la evolución del arte” (Cumming, 2023).

El crítico de arte británico Jonathan Jones se mostró en parte de acuerdo con esta interpretación y, yendo un paso más allá, anunció en su reseña en *The Guardian* que, “conectar a los dos a través de sus intereses religiosos compartidos malinterpreta al artista holandés y no le hace ningún favor a Af Klint”. A juicio de Jones, que acusa la ausencia de otros autores abstractos como Gerrit Rietveld o la generación rusa, los cuales también tenían intereses místicos: “El espiritismo explica las obras de Af Klint porque ella realmente estaba encontrando formas de visualizar la mediumnidad y la revelación. Pero es una forma equivocada de mirar a Mondrian” (Jones, 2023). Mientras algunos críticos invitaban a cuestionar la razón por la que se han reunido a artistas tan dispares, aparte de la suposición de que comparten sus propias experiencias trascendentales y las posibilidades de la pintura abstracta, otros comentaristas espontáneos criticaron si “la institución museo necesitaba apoyarse en un artista masculino suficientemente validado por la tradición para justificar la presencia de la obra de una artista” (Hernández, 2023).

Aun así, con el mero hecho de hacer visible a gran escala el valor del arte de esta pionera de la abstracción, la cuestión de la marginación desaparece, pero también abre las posibilidades para reconsiderar que otra interpretación de la historia del arte es posible. La única duda que podría asaltar es si las exposiciones temporales “compartidas” simbolizan el lugar que se merecen en los museos las mujeres artistas o responden a una tendencia pasajera y efímera para aplacar las voces críticas que denuncian la ausencia de referentes femeninos en las instituciones.

La firme iniciativa institucional por articular una programación diversificada que de veras refleje el arte descentralizado y no narrativas artísticas jerárquicas, ha producido

un efecto inmediato en la visibilización de otras formas artísticas, más allá de la pintura y la escultura. Lo nuevo de este enfoque reorientó la práctica curatorial hacia artistas de performance, como por ejemplo la ya citada Yayoi Kusama (1929). Una de sus instalaciones más aplaudidas, *Infinity Mirrored Room – Filled with the Brilliance of Life* (2011-2017) creada originalmente para la retrospectiva que la Tate Modern dedicó a la artista japonesa en 2012 comisariada por Morris, se muestra hasta el 30 de septiembre de este año²⁴. Programada junto a otras grandes apuestas estivales, la de *The Rossettis* y la Bienal de Liverpool, *Yayoi Kusama: Infinity Mirror Rooms* incluye además de otra propuesta inmersiva, *Chandelier of Grief*—sala que crea la ilusión de un universo ilimitado de candelabros de cristal giratorios—, documentación de sus *performances* y una obra escultórica más reciente en la línea temática de la muestra, el *espacio infinito*. La trayectoria de Kusama es cuanto menos asombrosa, pero también, de acuerdo con Morris Francis (2012), “capaz de ayudarnos a replantear las historias del siglo XX, a menudo tan bien empaquetadas, como están, en narrativas en torno a escuelas nacionales, vanguardias y ascendentes, en su mayoría masculinas”.

En un sistema del arte predispuesto hacia los artistas hombres blancos, exhibiciones inmersivas como *Infinity Rooms* está consiguiendo trascender ese restrictivo sentido canónico del arte definido a partir de una historia patriarcal, al generar valores nuevos o diferentes en torno a otras identidades. La Tate Modern, en este sentido, ha realizado una labor encomiable tratando de apoyar la contribución artística femenina en las artes visuales. Reilly (2019) apunta que cuando la institución abrió sus puertas en el año 2000, tan solo una mínima proporción de las piezas expuestas eran de mujeres. Aunque lento y progresivo, el cambio de giro pareció comenzar a gestarse a partir de 2016, fecha en la que ya la mitad de las salas individuales del nuevo Tate Modern exponían obras de artistas mujeres. No es casual que tanto Georgia O’Keeffe como Kusama tuvieran exposiciones retrospectivas en el museo por aquel entonces.

A día de hoy, la Colección internacional del Tate encarna un buen ejemplo de equidad, ostentado una posición pionera en el sector occidental de museos de arte moderno y contemporáneo. No obstante, un breve análisis estadístico a partir de los datos extraídos del apéndice que enumera las adquisiciones de la colección Tate en el bienio de 2020/22 podría poner en duda la posible reducción del sesgo de género. Si bien la distribución porcentual de los bienes artísticos adquiridos por la institución británica, según las obras creadas por mujeres y hombres, indica la importancia de la representación de las mujeres como productoras de cultura y arte en los fondos museísticos, las adquisiciones de producción masculina, que ascienden a un 60% continúan siendo superiores a las producidas por mujeres (38%), lo que dista aún de la paridad, tal y como se muestra en el gráfico (Gráfico 2) correspondiente.

24 <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/yayoi-kusama-infinity-mirror-rooms>

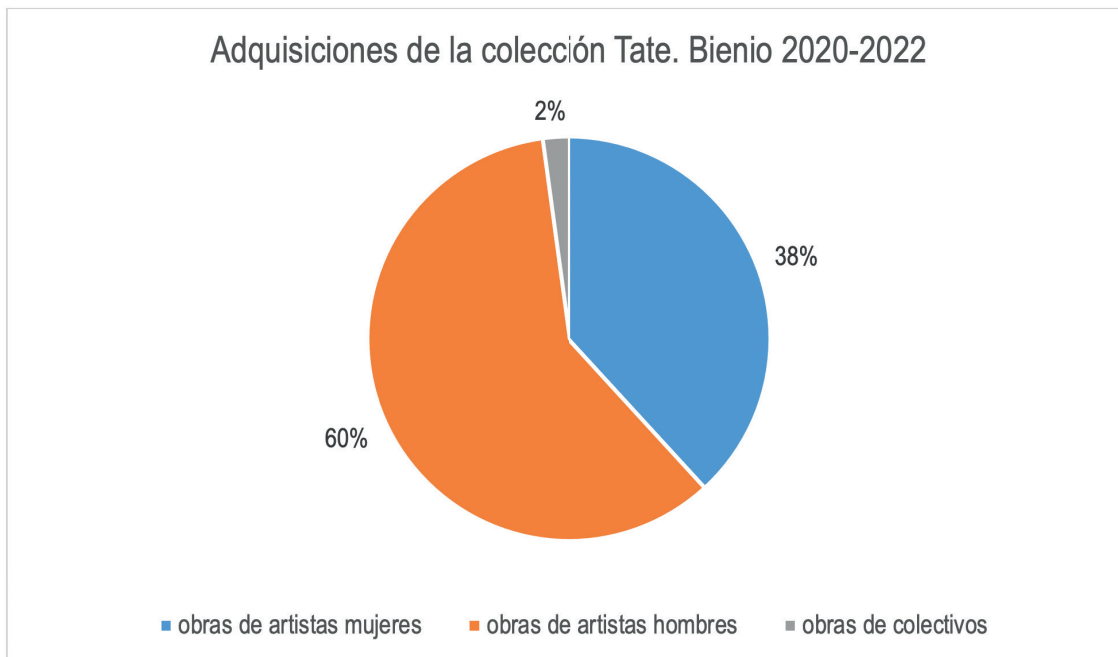


Gráfico 2. TATE: Adquisiciones de la Colección Internacional Tate. Bienio 2020/2022. Fuente: Elaboración propia a partir de datos proporcionados por el TATE REPORT APPENDIX 2021/22.

Las elegidas para formar parte de los fondos de la Tate han sido Marianne Stokes (1855-1927), Emily Sargent (1857-1936), Sylvia Pankhurst (1882-1960), Mary Fedden (1915-2012), Leonora Carrington (1917-2011), Carol Rama (1918-2015), Bridget Riley (1931), Judy Chicago (1939), Graciela Iturbide (1942), Marta Minujín (1943), Caroline Coon (1945), Nalini Malani (1946), Rose Garrard (1946), Miriam Cahn (1949), Vivian Suter (1949), Miriam Cahn (1949), Veronica Ryan OBE (1956), Angela Ferreira (1958), Cathy de Monchaux (1960), Sonia Boyce (1962), Josephine Pryde (1967), Anna Gaskell (1969), Rosalind Nashashibi (1973), Charlotte Prodger (1974), Lucia Pizzani (1975), Lynette Yiadom-Boakye (1977), Olivia Plender (1977), Jana Euler (1982), Mari Katayama (1987) y Augustas Serapinas (1990), entre otras²⁵. En la web del museo puede leerse que la estrategia de adquisiciones pretende abordar la diversidad y la inclusión como prioridad central en el coleccionismo británico e internacional: “La Tate se compromete a aumentar la representación de mujeres artistas; artistas LGBTQIA+; artistas negros y personas de color, y artistas que se identifican como discapacitados o neurodiversos” (Tate Annual Report, 2021-2022, p. 17).

²⁵ Para conocer el listado completo de adquisiciones, consúltese el documento Tate Report full list of acquisitions-appendix 2020-2022. Disponible en <https://www.tate.org.uk/about-us/tate-reports>

5. A modo de conclusión

La presencia femenina y la desigualdad de género entre los artistas representados por los museos y centros de arte nacionales y extranjeros viene siendo desde hace un tiempo motivo de reflexión. A la hora de analizar cualquier cifra o dato, el género parece cobrar una dimensión real.

Un indicador ilustrativo, por ejemplo, descansa sobre un fenómeno localizado a escala internacional: el menor valor económico y de mercado que reciben las creaciones de las artistas frente a las de sus equivalentes varones. La suma de la producción femenina que engrosó los fondos museísticos nacionales correspondientes al 2022 ascendió a una cuantía de 347.417,23 € de los 6.620.286,83 € invertidos por el Estado español para la nueva incorporación de bienes culturales. En este sentido, conviene recordar que la política de adquisición de obras de arte repercute de manera indirecta en consiguientes actividades de difusión, en las posibles ampliaciones de la exposición permanente y en la organización de exposiciones temporales (Beteta, 2012, p. 194).

Si bien el aumento exponencial del valor de obras de artistas como Louise Bourgeois (cuya *Spider* se vendió por 10,7 millones de dólares en 2011), Cecily Brown, Agnes Martin, Avery Singer, Helen Frankenthaler y Yayoi Kusama, la cual ha alcanzado un nuevo nivel de popularidad en los últimos años en museos y subastas, batiendo su récord anual de venta con 22,9 millones de dólares, podría sugerir que el desequilibrio en la política de compras estaría igualándose poco a poco, la tendencia de mercado comercial hace pensar todo lo contrario. Diarios como *The Guardian* han subrayado las disparidades de cotización entre mujeres y hombres artistas: en 2022 la pintura más cara jamás vendida correspondió a *Salvator Mundi* de Leonardo da Vinci, rematada en 450 millones de dólares, mientras el récord para una mujer sería *Jimson Weed/White Flower No.1* de Georgia O'Keeffe, vendida por 35,2 millones de euros, cotizando menos de una décima parte del remate anterior (Fernández-Costa, 2022).

La persistencia de estructuras de poder patriarcales explicaría que continúe obstruyéndose la representación igualitaria de género tanto en las adquisiciones artísticas como en la financiación de exposiciones. En primera instancia, una simple ojeada a la práctica totalidad de las retrospectivas de referencia que han copado la agenda en otoño de 2023 valdría para observar los niveles de discriminación al que responde la programación expositiva de los museos de Artes Visuales, focalizando la atención en los logros de los grandes individuos. En la mayoría de las instituciones museísticas españolas visitadas virtualmente a través de sus sitios web oficiales, se advierte cómo continúa privilegiándose el trabajo de productores culturales masculinos.

No obstante, al margen de estos datos, cabe señalar que parte de los museos estudiados ha tenido un carácter positivamente descentralizador, practicando políticas de impulso a las artistas. Tras una observación más detenida se comprueba que otras variantes de comisariado asoman con cierta circunspección en la maquinaria de curaduría museística como la promoción de exposiciones temporales que recopilan obras realizadas en distintos momentos de la historia por mujeres artistas. Este instante de concienciación institucional ha dado lugar, mayoritariamente, al respaldo a exposiciones individuales y

en combinación dual (ya sea formada por el binomio hombre/mujer o mujer/mujer) por encima de las de carácter colectivo.

Teniendo en cuenta el porcentaje de mujeres que en los últimos años están siendo expuestas en los museos más relevantes de nuestro país y fuera de nuestras fronteras, habría de observarse una tímida tendencia a reequilibrar el lugar de la mujer en las artes, sin forzar la presencia nivelada de ambos sexos, en las principales instituciones artísticas españolas como el Guggenheim Bilbao, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museo Thyssen-Bornemisza, el Museu Nacional d'Art de Catalunya y el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA)²⁶.

El análisis de formatos expositivos concretos, tomando como referente dos museos de arte contemporáneo, el MoMA de Nueva York y la Tate de Londres, ha permitido calibrar la forma en que se propone un planteamiento paralelo para rectificar el ocultamiento en el registro histórico de las creadoras como agentes culturales. En primer lugar, se corrobora que el programa de exposiciones vigente resulta un medio eficaz para acelerar la legitimación de la obra artística producida por mujeres. Cada una de las exposiciones evaluadas a lo largo de estas páginas arroja luz sobre artistas ignoradas y aumenta, sobre todo, la visibilidad y la viabilidad comercial a otras que gozan de reconocimiento internacional. Si bien la gestión impulsada por los dos museos trata de cuestionar el canon tradicionalmente machista y abrir gradualmente espacio a las creadoras visuales, con mirada a largo plazo, la táctica seguida por ambos difiere en algunos aspectos. Mientras el enfoque dado por el MoMA a algunas de sus exposiciones temporales como *Georgia O'Keeffe: To See Takes Time* revela aún cierta actitud acomodaticia al momento de reformular un conocimiento afianzado todavía en lo mainstream, en la estrategia de la Tate se contempla gestos coyunturales en relación a la perspectiva de género, pero no verdaderas transformaciones. A pesar del avance hacia la paridad y la proporcionalidad de las exposiciones, el porcentaje de obra de mujeres presente en fondos y colecciones permanentes sigue estando todavía por debajo de las cuotas de género.

Si bien la inclinación hacia estas acciones curatoriales, que han hecho visible a gran escala el valor del arte de figuras femeninas clave ya populares, pudiera estar movida quizá por una necesidad financiera como sugirió Francis Morris a la periodista Louisa Elderton (2013), la verdad es que gracias a ellas se brindan alternativas productivas a esos modelos excluyentes de exhibición que perennizan la desigualdad de género, a menudo bajo los auspicios de aquel “privilegio blanco y el centrismo occidental” referido por Reilly (2017). De lo que no cabe duda es que el diseño programático específico en ciernes, centrado en las exposiciones retrospectivas con nombre de mujer, ofrece la posibilidad para reconsiderar que otra interpretación de la historia del arte es posible, más allá de miradas androcéntricas.

26 La institución ha apostado esta temporada por *Nancy Holt / Dentro Fuera*, la primera gran exposición europea que explora el legado artístico de Nancy Holt (1938-2014) a través de una amplia selección de obras que abarca desde 1966 hasta 1992, y Laura Lima. *Balé Literal*, una composición móvil de artefactos colgantes que se desplazan por el espacio convirtiendo las salas del museo catalán en un dispositivo coreográfico transitable debida a la artista brasileña Laura Lima (1979).

Referencias

- Beteta Martín, Yolanda (2012). Las ausencias invisibles: los sesgos de género en las políticas de adquisición de obras de arte. El caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En M. López Fdez. Cao, A. Fernández Valencia y A. Bernárdez Rodal (eds.), *El protagonismo de las mujeres en los museos*, (pp. 191-208). Editorial Fundamentos.
- Cumming, Laura (2023, 23 de abril). Hilma af Klint & Piet Mondrian: Forms of Life review – a thrillingly odd couple. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/apr/23/hilma-af-klint-piet-mondrian-forms-of-life-review-a-thrillingly-odd-couple>
- Chatruc, Celina (2023, 25 de abril). Elegir los recuerdos: otras historias de América Latina se cuentan en el MoMA. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/elegir-los-recuerdos-otras-historias-de-america-latina-se-cuentan-en-el-moma-nid25042023/>
- Chatruc, Celina (2023, 28 de abril). Inés Katzenstein: “Es un momento de cambio cultural importante”. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/ines-katzenstein-es-un-momento-de-cambio-cultural-importante-nid28042023/>
- Elderton, Louisa (2013). Redressing the Balance: Women in the Art World. *The White Review*. <http://www.thewhitereview.org/feature/redressing-the-balance-women-in-the-art-world/> [Consultado el 4/09/2023]
- Fernández-Costa, Ruben (2022, 4 de septiembre). Solo una mujer en el Top 50 del mercado mundial del arte: ¿por qué se paga más a los hombres? *El Español*. https://www.elespanol.com/mujer/actualidad/20220904/solo-mujer-top-mercado-mundial-arte-hombres/700180055_0.html
- Fraser, Nancy (2000). ¿De la redistribución al reconocimiento? Dilemas de la justicia en la era postsocialista. *New left review*, 1, 126-155. <https://newleftreview.es/issues/0/articulos/nancy-fraser-de-laredistribucion-al-reconocimiento-dilemas-de-la-justicia-en-la-era-postsocialista.pdf>
- García Ranedo, Mar (2018). Desempeños de género, sexo y raza en el museo. *Dossiers Feministes*, 23, 43-61. <https://doi.org/10.6035/Dossiers.2018.23.3>
- Hedges, Frances (2023, 30 de abril). La nueva exposición de Piet Mondrian y Hilma af Klint de Tate Modern es una visita obligada. *Harpers Bazaar*. <https://www.harpersbazaar.com/uk/culture/bazaar-art/a43739649/tate-modern-piet-mondrian-hilma-af-klint-exhibition/>
- Hernández Montero, Iván (2023). Mujeres artistas del siglo XX que no aparecían en mi libro de arte de la carrera. Hilma af Klint. Habla de arte. *Revista Artística. Patrimonio y Cultura. Crítica y Conocimiento*. <https://www.habladearte.com/post/mujeres-artistas-del-siglo-xx-que-no-aparec%C3%ADan-en-mi-libro-de-arte-de-la-carrera-hilma-af-klint>
- Jones, Jonathan (2023, 18 de abril). Hilma af Klint and Piet Mondrian review – Swedish mystic is no match for the great modernist. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/apr/18/hilma-af-klint-and-piet-mondrian-review-tate-modern-london>

- Jeffries, Stuart (2023, 17 de abril). Ouija board wonder: how Hilma af Klint's occult dabblings made her an outcast. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/apr/17/ouija-board-hilma-af-klint-occult-outcast-tate-modern-mondrian>
- Mayayo, Patricia (2010). ¿Hacia una normalización? El papel de las mujeres en el sistema del arte español. En J. A. Ramírez (ed.), *El sistema del arte en España* (pp. 306-307). Cátedra.
- MAV (2020b). Informe #19. Comparativa de autoría de exposiciones individuales en diferentes museos y centros de arte en España (2014-2019), respecto a los informes: informe MAV #5 (1999-2009) e informe MAV #12 (2010-2013). <https://mav.org.es/informes-mav-n-19/>
- MAV (2020a). Informe #19. Ferias/Los datos bajo el prisma de género: ARCO'20. <https://mav.org.es/ferias-arte-2020-mav/>
- MAV (2021). #FOROMAV21. Actas Foro. <https://mav.org.es/buenas-practicas-foro-mav-2021/>
- MAV (2022). Informe #20. Ferias/Los datos bajo el prisma de género: Drawing Room'22, Hybrid'22, JusMad'22, ARCO'22. <https://mav.org.es/informes-mav-22-ferias-de-madrid-2022-los-datos-bajo-el-prisma-del-genero/>
- MAV (2023). Informes MAV #21. Ferias 2023. Tendencia a la recuperación en la paridad, pero muy desigual según las ferias. <https://mav.org.es/informes-mav-ferias-2023-tendencia-a-la-recuperacion-en-la-paridad-pero-muy-desigual-segun-las-ferias/>
- MECD (2023). CULTURABase. Ministerio de Cultura y Deporte - Gobierno de España. <https://www.culturaydeporte.gob.es/actualidad/2023/01/230112-adquisiciones-bienes-2022.html#:~:text=El%20Ministerio%20de%20Cultura%20y%20Deporte%2C%20a%20trav%C3%A9s%20de%20la,al%20a%C3%B1o%20anterior%2C%20cuando%20se>
- MNCARS (2022). Picasso 1906. La gran transformación, Maquinaciones y las muestras de Ben Shahn e Ibon Aranberri, entre las principales propuestas del Reina Sofía para 2023. https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/np_programacion_2023_0.pdf
- Morris, Francis (2012). *Yayoi Kusama*. Tate Publishing.
- Nualart, Cristina (2018). Discriminación positiva, cuotas de género y narrativas feministas en museos de arte contemporáneo. *An. hist. Arte*, 28, 431-446. <https://doi.org/10.5209/ANHA.61624>
- Nualart, Cristina (2019). El arte de los "Otros" en el Museo Reina Sofía en el siglo XXI. En M. Bolaños y J. Arnau (coord.), *Museologías. Teorías, contextos, experiencias, retos. I Foro Ibérico de Jóvenes Investigadores* (pp. 33-40). Museo Nacional de Escultura.
- Pérez-Ibáñez, Marta; González, Semíramis y Rodvalho, Carolina (2021). *Desigualdad de género en el Sistema del arte en España*. Ménades Editorial.
- Phelan, Peggy (2005). Estudio. En H. Reckitt (ed.), *Arte y feminismo* (pp. 14-50). Phaidon,

- Plan General de Actuación (PGA) 2018-2021. https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/plan_general_de_actuacion_2018-2021_baja.pdf
- Pogrebin, Robin (2023, 19 de enero). La curadora latina del Whitney que agita el mundo del arte. *New York Times*. <https://www.nytimes.com/es/2023/01/19/espanol/museo-whitney-arte-latino.html>
- Pollock, Griselda (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual*. Ediciones Cátedra.
- Porta Lledó, Alma (2020). Autodiagnóstico MAV para la igualdad en museos y centros de arte. ¿Cómo hacer tu propio diagnóstico? En M. López Fernández Cao y A. Porta Lledó (coord.), *Autodiagnóstico para la igualdad en museos y centros de arte. Fundamentación teórica y metodológica* (pp. 27-90). MAV. https://www.anabad.org/wp-content/uploads/2020/11/MAV_Autodiagn%C3%B3stico11-2.pdf
- Prieto Ustio, Ester (2019). El mercado del arte y los museos españoles. En M. Bolaños y J. Arnau (coord.), *Museologías. Teorías, contextos, experiencias, retos. I Foro Ibérico de Jóvenes Investigadores* (pp. 111-119). Museo Nacional de Escultura.
- Reilly, Maura (2016). Living the revolution: A dialogue between Maura Reilly & Lara Perry. *Curating in Feminist Thought. Issue, 29*, 49-52.
- Reilly, Maura (2017). What is curatorial activism? *Artnews* <https://www.artnews.com/art-news/news/what-is-curatorial-activism-9271/>
- Reilly, Maura (2019). *Activismo en el mundo del arte. Hacia una ética del comisariado artístico*. Alianza Forma.
- Rivera Martorell, Sara (2013). El arte feminista y su exhibición. La musealización de un conflicto. *Encrucijadas, 5*, 106-120.
- Smith, Roberta (2023, 27 de abril). Georgia O’Keeffe, ‘Modernized’ by MoMA. *New York Times*. <https://www.nytimes.com/2023/04/27/arts/design/georgia-okeeffe-moma-review.html>
- TATE. Tate Report full list of acquisitions-appendix 2020-2022. <https://www.tate.org.uk/about-us/tate-reports>
- TATE. Tate Annual Report 2021-2022. <https://www.tate.org.uk/about-us/tate-reports>