Estudio sobre desigualdad de género en el sistema del arte en España

Marta Pérez Ibáñez, ed.

Estudio sobre desigualdad de género en el sistema del arte en España,
Marta Pérez Ibáñez, ed.

© De la edición: Ecosistema del Arte - www.ecosistemadelarte.com - Madrid

© De los textos: Marta Pérez Ibáñez, Semíramis González, Carolina Rodovalho

© De la obra de portada e interior: Marina Vargas

ISBN: 978-84-09-26644-9

Depósito legal: M-31675-2020

Con la colaboración de:

BMAV —2020

MAV mujeres en las artes visuales

Proyecto realizado con el apoyo del programa de ayudas
a la creación y la movilidad del Ayuntamiento de Madrid:

cultura, turismo y deporte | MADRID

BMAV 2020 Proyecto seleccionado de la Bienal de Mujeres en las Artes Visuales a través de la convocatoria organizada por MAV con el apoyo del programa de ayudas a la creación y la movilidad del Ayuntamiento de Madrid.

MARINA VARGAS
Las líneas del destino. Tarot-Cards
Siete de Oros, 2016.
109 cm x 74 cm
Pintura esmalte plateada sobre papel Fabriano negro.
Foto: Zdenek Tusek.
Colección Caja Rural de Jaén

SIETE DE OROS
Todo se irá desarrollando a su ritmo, con acción y compromiso.

Queremos dar las gracias a las más de ciento cincuenta personas que han participado en este estudio, profesionales que, con su testimonio, con su experiencia, su punto de vista, sus críticas y opiniones, nos han permitido construir una imagen de cómo se percibe el lugar que ocupan las artistas en nuestro sistema del arte. Y sobre todo a las artistas, luchadoras, comprometidas, creativas, cuyo impulso ha sido el motor de este trabajo y nos inspira cada día.

También va nuestro agradecimiento a Mujeres en las Artes Visuales MAV por su trabajo constante para que la igualdad sea real y efectiva.

Las autoras

>>>ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 9

Planteamiento y objetivos 9
Estructura 11
Metodología 14

La lucha de las artistas españolas en tiempos de precariedad e invisibilidad social, Marta Pérez Ibáñez.....21

Los datos no mienten. Un análisis de la presencia de las mujeres en el mercado del arte, Carolina Rodovalho.....59

Introducción. El origen de todo.....59
El protagonismo de las galerías. *It's a man's, man's, man's world*.....62
El negocio de las ferias.....68
El protagonismo de los centros de arte en el mercado. *Do women have to be naked to get into the Met Museum?*.....73
Una respuesta a la pregunta sin fin.....80

¿Espejismo de la igualdad? Percepciones sobre la desigualdad de género en el sistema del arte desde los y las profesionales del sector, Semíramis Gonzáez.....89

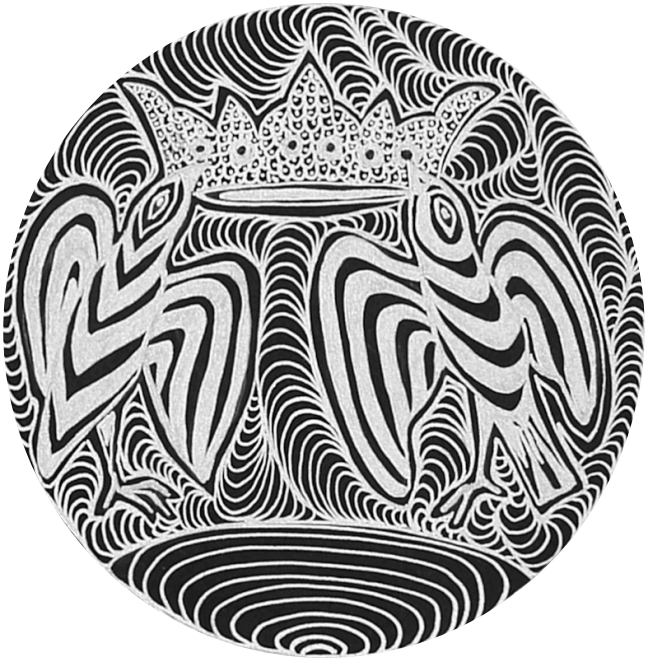
Artistas.....90
Profesionales.....101
Galeristas.....120
* Coda: Algunos apuntes a partir de las entrevistas.....135

BIBLIOGRAFÍA.....139

Participantes en el estudio.....151

Artistas.....151
Profesionales.....152
Galeristas.....154

ÍNDICE DE GRÁFICOS.....157



>>>INTRODUCCIÓN

Planteamiento y objetivos

Este trabajo de investigación parte de una intención clara por ofrecer datos sobre la actividad de las artistas españolas en el sistema del arte de nuestro país, la actual situación en la que desarrollan su actividad, dentro de un contexto de crisis económica que afecta al sistema español de arte desde 2008[1] y de unas circunstancias de deficiente visibilidad de las mujeres respecto de los hombres en este sector. La desigualdad de género en el sistema del arte contemporáneo español presenta una problemática amplia y diversa que está siendo analizada y puesta en discusión en los ámbitos académicos, institucionales, comisariales, así como en el desarrollo de procesos artísticos especialmente críticos desarrollados en los últimos años. Por ello, analizamos en este trabajo las circunstancias que caracterizan la presencia de las mujeres artistas en nuestro sistema, tanto a nivel institucional (exposiciones en museos nacionales e instituciones públicas, adquisición de obra, presencia en colecciones públicas), como privado (exposiciones en galerías de arte, presencia en ferias de arte y colecciones privadas).

---

1 Coincidimos con otras fuentes en poner el punto de corte respecto del inicio de la actual crisis económica en 2008, fecha de la caída de la financiera Lehman Brothers, si bien fuentes del ámbito anglosajón (Walter, 2015, p. 235) sitúan su inicio en el año anterior, 2007. Por lo que respecta a la situación en nuestro país, la Dra. Clare McAndrew en su estudio de 2012 sobre el mercado español del arte (p. 11) se refiere a los «dos años de contracción del mercado, de 2007 a 2009». Por tanto, hacemos nuestra esa referencia y situamos en nuestro análisis el año 2008 como momento de inflexión a partir del cual cambia la situación general del mercado en España.

Nuestro estudio nace a partir de dos trabajos anteriores que, de forma casi simultánea, pero por medios diferentes, buscaban contextualizar y analizar la situación en que las artistas españolas desarrollan su actividad en el contexto actual. La segmentación de los datos aportados por las artistas españolas en el estudio sobre la actividad económica del sector artístico en España (Pérez Ibáñez y López-Aparicio, 2017) y un trabajo sobre el lugar de las artistas en el mercado español del arte (Rodovalho, 2018) confluyen aquí y se amplían, incluyendo además estudios realizados a nivel internacional sobre algunos de los problemas que caracterizan la actual situación de desigualdad, comparándolos con el contexto español y analizando la evolución que percibimos en los últimos años.

La relación de las artistas con el mercado del arte tiene una especial relevancia en nuestro trabajo, fundamentalmente por dos razones. En primer lugar, porque consideramos al mercado como uno de los engranajes que articulan el complejo mecanismo del sistema del arte y que permite que interactúen y se relacionen los distintos agentes del sistema, y es fundamental para que este funcione correctamente.

Creemos que el mercado no solo actúa como un elemento legitimador del trabajo de los artistas[2] dentro del sistema, sino que permite que se mantenga la actividad económica de muchos agentes implicados en la distribución, exposición y comercialización de la obra de arte y, en última instancia y sobre todo, permite la supervivencia de los artistas como profesionales. En segundo lugar, porque el trabajo desarrollado por Rodovalho aportó un elemento interesante en el que queremos profundizar en el presente estudio. Dicho trabajo se centró en analizar el valor percibido, estético, simbólico, emocional, semiótico, económico, prescriptivo de obra de arte realizada por mujeres en el actual sistema español del arte.

2 Somos conscientes de que el lenguaje debe ser un vehículo de expresión inclusivo, igualitario y no sexista, especialmente en el trabajo que ahora presentamos. Aunque siempre que ha sido posible hemos usado términos genéricos, hay momentos en los que por economía de lenguaje y para permitir una narración fluida, hemos recurrido a la forma masculina, sin renunciar por ello a nuestro respeto a la igualdad entre géneros.

Para ello, se contó con los testimonios de cerca de cincuenta profesionales de todos los ámbitos en el sistema español del arte, con especial hincapié en las artistas, además de galeristas, comisarios/as, críticos/as de arte, responsables y directores/as de museos y coleccionistas. Este amplio abanico de opiniones sirvió a Rodovalho para poner en cuestión la diferente apreciación personal y subjetiva de las artistas españolas respecto de su relación con el mercado, que resulta ser muy diferente dependiendo de si el testimonio procede de ellas o de otros perfiles profesionales.

Partimos de la hipótesis de que, en efecto, aunque existe un elevado número de artistas profesionales en activo en España y se trata de un colectivo con alta formación, capacitación y especialización, existe una sensible desigualdad de visibilidad y capacidad de acceso a los mecanismos de distribución, legitimación y comercialización de la obra de arte respecto de los artistas hombres. Nuestra intención es, por tanto, ofrecer una visión crítica sobre la problemática a la que hacemos mención, apoyándonos principalmente en las fuentes primarias. Así nos aproximamos a los distintos enfoques sobre el tema planteando posibles medidas que optimicen las prácticas profesionales para revertir la tendencia de las artistas españolas a sufrir situaciones de desigualdad respecto a los hombres en nuestro sistema del arte.

Estructura

Tres capítulos articulan nuestro estudio, ofreciendo en cada uno de ellos una visión holística de la problemática objeto de nuestro análisis. En el primer capítulo, que recoge un resumen del análisis de la actividad de las artistas españolas y sus implicaciones profesionales y económicas, las desigualdades que se observan al establecer una comparativa respecto de los mismos parámetros entre los artistas españoles, su capacidad para sobrevivir y su resiliencia al afrontar nuevas estrategias y modelos de gestión que las permitan adaptarse a las circunstancias que plantea el actual mercado global del arte, partimos de dos fuentes:

- Pérez Ibáñez, M. y López-Aparicio, I. (2018). La actividad económica de los/las artistas en España. Estudio y análisis. Edición revisada y ampliada. Granada (España): Editorial de la Universidad de Granada. Este estudio fue el primer análisis en profundidad sobre el sector de artistas visuales en España, contribuyó con datos a la Subcomisión para la Elaboración de un Estatuto del Artista, aprobado por unanimidad en Congreso de Diputados en 2018. A nivel académico, su impacto ha sido muy alto, siendo referencia hasta hoy de varias tesis doctorales sobre el tema y numerosos artículos de investigación y habiendo sido divulgado en congresos y simposios internacionales.

- Pérez Ibáñez, M. y López-Aparicio, I. (2019). Mujeres artistas y precariedad laboral en España. Análisis y comparativa a partir de un estudio global. Arte, Individuo y Sociedad, 31 (4), pp. 897-915. A partir del anterior estudio, se segmentó el colectivo de mujeres artistas, 52% del total, contextualizando y analizando sus circunstancias en comparación con las aportadas por los hombres y con los datos globales. Dicha segmentación fue presentada en el Seminario Internacional ¿Es el arte un trabajo?, organizado por el grupo de investigación PrekariArt de la Universidad del País Vasco en mayo de 2019, y se ha publicado en diferentes versiones y con distintos enfoques en las revistas de investigación, como *Arte, Individuo y Sociedad* de la Universidad Complutense de Madrid, *Clepsydra* de la Universidad de La Laguna, Tenerife, y *Debate Feminista* de la Universidad Nacional Autónoma de México.

A lo largo del capítulo incluimos una revisión en profundidad de distintas referencias y estudios, a nivel nacional e internacional y a nivel contemporáneo e histórico, que hacen mención a numerosos ámbitos en los que se puede detectar desigualdad entre artistas hombres y mujeres, y que nos ayudan a contextualizar la actual situación de precariedad en la que llevan a cabo su actividad las artistas españolas.

El segundo capítulo se ha desarrollado a partir de una serie de monitorizaciones que permiten cuantificar la presencia de las artistas en nuestro sistema del arte. La presencia de obras realizadas por mujeres en los museos y centros de arte, las galerías y ferias, las colecciones

institucionales, corporativas y particulares, las exposiciones monográficas e individuales, los premios y reconocimientos, así como el número de mujeres trabajadoras en el ámbito del arte contemporáneo, su presencia en puestos de dirección y su capacidad de decisión, son datos que se analizan a través de informes y estudios y mediante la revisión del lugar que ocupan las artistas entre los listados de las galerías y su presencia en ferias. Los resultados avalan nuestra hipótesis de que en efecto existe una clara desigualdad en la presencia de la mujer en el sistema, pero también permiten distinguir una ligera evolución en los últimos años hacia un mayor equilibrio.

Finalmente, a lo largo del tercer capítulo, que parte de los testimonios de una centena de profesionales del sector, se ha desarrollado una extensa labor de campo, que nos ha proporcionado distintos puntos de vista sobre los que analizar la problemática planteada desde un enfoque sociológico. Hemos encuestado a diversos protagonistas del mundo del arte, principalmente artistas mujeres, pero también galeristas, artistas hombres, críticos, comisarios y coleccionistas. Sus apreciaciones sobre el tema nos han servido de modo empírico para delimitar los problemas intrínsecos al objeto de estudio y sus posibles soluciones y, sobre todo, para tomar conciencia de los cambios que se están produciendo en la conciencia social sobre la desigualdad de género.

De esta forma, conseguiremos los objetivos principales de la investigación científica como indica Hernández Sampieri (2004), que son predecir, explicar y describir los fenómenos estudiados, adquirir conocimientos sobre ellos, transmitirlos y darlos a conocer para que ayuden a plantear aquellos puntos clave en la relación entre las artistas y el sector, cohesionar una auténtica buena praxis y optimizar los recursos con los que ambos cuentan.

Consideramos que nuestro proyecto de investigación es pertinente e innovador por las siguientes razones:

- Porque parte de la principal fuente primaria, de la información aportada por las propias artistas dentro de una investigación global que ha abarcado a más de 1.100 artistas profesionales, con un 52% de mujeres,

el estudio más completo hasta ahora realizado en España de este sector, imprescindible para comprender su situación y circunstancias profesionales como generadores de una actividad cultural, económica y social imprescindible;

- porque se apoya en otra fuente primaria indispensable que se conforma con los datos aportados por profesionales de todos los ámbitos del sector del arte contemporáneo, cada uno de ellos en contacto permanente con las artistas, y su criterio nos sirve para evaluar el lugar que stas ocupan en nuestro sistema del arte;
- porque resulta crucial como punto de partida para conocer el presente y aventurar el futuro de las artistas dentro del contexto del sistema del arte en España, proponer acciones que fomenten las buenas prácticas y concienciar sobre la necesidad de operar cambios en nuestra forma de actuar.

En definitiva, porque, aunque existe una Ley de Igualdad que no parece que se esté cumpliendo con el rigor y la ecuanimidad que cabe esperar, consideramos imprescindible plantear una reflexión basada en datos y en una investigación profunda sobre el sector.

Metodología

A lo largo de todo nuestro proceso de investigación, los cambios que hemos detectado en las relaciones entre agentes del sector, los motivados por la consolidación social de la conciencia de género y por la existencia de una Ley de Igualdad, cambios que como veremos a lo largo de este trabajo han sido determinantes para el sector profesional de la creación artística en España, nos han sugerido, siguiendo las teorías de Thomas Kuhn (1971) un giro de paradigma metodológico, de modo que los cambios debidos a factores externos sociológicos, económicos, sociales o políticos que apreciamos nos lleven a aplicar cambios en la conducta científica, o usando las palabras de Arnold (Yapu, 2006, p. 10) «los paradigmas, y el conjunto de metodologías relacionadas, cambian cuando se cambian las relaciones de poder en una sociedad».

Este enfoque multimetodológico nos ha permitido contrastar los datos cuantitativos aportados por la monitorización de museos, centros de arte, galerías y ferias en busca de datos concretos sobre la visibilidad de las artistas, con un método cualitativo de análisis puramente sociológico a través de las encuestas y entrevistas semiestructuradas, aplicando las teorías kuhnianas y el «nuevo paradigma de investigación» propuesto, entre otros por Glasser y Strauss (1967) en su teoría fundamentada, y por Reason y Rowan (1981), las metodologías de investigación-acción e investigación participativa, de modo que no solo investigaríamos «sobre la gente» sino «con la gente», con las artistas, con los y las profesionales del sector, de manera que el análisis cuantitativo llevase a un análisis cualitativo contrastable con nuestra fuente primaria de información.

La primera parte de nuestro trabajo, el análisis de la actividad económica de las artistas en España, se basó inicialmente en una observación sistemática realizada desde dentro del sistema durante los últimos años (Grinell, 1997) sobre el papel del artista como soporte estructural de la actividad artística en España y la evolución sufrida desde 2008, lo que nos permitió apreciar cómo, en la actual situación socioeconómica que atraviesa nuestro país, el artista adopta un nuevo rol vinculado a todos los agentes del sistema y una dimensión diferente que necesita ser analizada. En nuestro plan de acción, este primer contacto con la situación general debía ser avalado con datos proporcionados por los propios artistas en una encuesta, fuente fundamental de esta investigación (Yapu, 2016). Partiendo de la literatura existente, de las cuantificaciones realizadas hasta la fecha y del estudio de los registros estatales y otras bases de datos sobre la actividad profesional y económica de los artistas, llegamos a calcular un número total de artistas plásticos y visuales activos en nuestro país alrededor de los 25.000 individuos (Pérez Ibáñez y López-Aparicio, 2018, p. 33). Considerando estos datos como el tamaño de nuestra población, basándonos en la tabla de Fisher, Arkin y Colton (1995), y utilizando un nivel de confianza del 95% con un error máximo del 3%, el tamaño de nuestra muestra no debía ser inferior a 1.064 individuos.

Para obtener los datos, se diseñó y evaluó una encuesta que se emitió en línea, método predominante actualmente según investigaciones recientes (Callegaro, Manfreda y Vehovar, 2015), que ha dejado obsoleto el anterior

sistema de encuesta presencial y que nos garantizaría versatilidad, facilidad de manejo en distintos dispositivos, capacidad de viralización para adecuarse al muestreo no probabilístico o pseudoaleatorio intencional tipo bola de nieve elegido, y principalmente el respeto del anonimato, imprescindible por la sensibilidad de los datos que se pedían. El formato elegido fue la aplicación Google Forms por su versatilidad en la configuración, adaptabilidad a diferentes dispositivos y navegadores gracias a las mejoras de los sistemas CAWI (Computer-Assisted Web Interviewing), facilidad de viralización y exhaustivas analíticas de operatividad, informes en tiempo real, gráficos autogenerados y resúmenes de respuestas. La muestra final excedió la cantidad de respuestas prevista, llegando a recopilar datos de 1.164 artistas. De ellos, el 5,3% se excluyeron de este estudio, bien por incoherencia o errores en los datos proporcionados, o porque no completaron la encuesta por completo. El 94,7% restante, un total de 1.105 individuos, resultó ser la muestra final en la que se basó nuestro estudio. Así, según la mencionada tabla de Fisher, Arkin y Colton, garantizamos un nivel de confianza del 95% con un error máximo del 3% y, por lo tanto, un alto grado de precisión.

Esta misma metodología ha sido la que se ha aplicado en el tercer capítulo del presente estudio, las encuestas y entrevistas semiestructuradas a artistas, galeristas y a otros profesionales del sector que, en lugar de recurrir a un muestreo no probabilístico, sconsistió en entrevistar a determinadas personas partiendo de criterios de selección concretos: Treinta y un mujeres artistas profesionales activas en España de diferentes edades, trayectorias, niveles de reconocimiento, distintos grados de relación con el mercado, diversidad racial, funcional, opción sexual, incluyendo también artistas extranjeras afincadas en España y toda la variedad de situaciones vitales. Dentro del grupo de profesionales del arte se ha incluido a treinta y seis agentes con relevancia significativa en diferentes campos de nuestro sistema del arte, incluyendo profesionales del comisariado, la crítica de arte, la dirección y gestión de museos y centros de arte, profesionales de la mediación y educación, historiadores del arte, investigadores y artistas hombres. A partir del trabajo inicial de Rodovalho, que se centró en galeristas participantes en la feria ARCO, en el presente estudio hemos ampliado nuestro ámbito de selección y hemos optado por obtener también los testimonios de galeristas participantes

en otras ferias como JustMad, ArtMadrid, Drawing Room, Loop y Urbanity, que suman un total de treinta y ocho testimonios. En todos los casos se cumplieron las implicaciones éticas que la recopilación de datos requiere en análisis sociológicos.

Para el segundo capítulo hemos optado por una metodología cuantitativa de monitorización a partir de informes relacionados con el mercado del arte, y con el mercado español en concreto, de los cuales destacamos el último informe publicado por ArtBasel sobre el Mercado del Arte en 2020 y el *Informe de la Fundación La Caixa sobre el Mercado Español del Arte en 2017,* ambos escritos por la experta Clare McAndrew (2020 y 2017). También son relevantes el *I Informe sobre la aplicación de la Ley de Igualdad en el ámbito de la cultura* (Anllo, 2020) y sobre todo, el Informe n.° 19 de MAV sobre la presencia femenina en colecciones y programaciones (Díaz González-Blanco, 2019). Dichas referencias aportan información sobre cómo distintos centros de arte incluyen en sus discursos a mujeres. Destacamos los datos recopilados de los siguientes centros: Azkuna Zentroa, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, (CAAC) Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Centro Botín, Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M), Fundación Suñol, Fundación La Caixa, Guggenheim Bilbao, Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni, Matadero, Museo de Arte Contemporáneo (MARCO) de Vigo, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) de León, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA,) Museo Patio Herreriano, Colección Würth, Sala Rekalde y Tabakalera.

También han sido indispensables los análisis que hemos elaborado partiendo de los listados de artistas representados por las distintas galerías españolas presentes en las últimas ediciones de ARCO, la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid, los cuales han posibilitado trazar con mayor definición la presencia de las artistas en el escenario artístico contemporáneo español. Estas galerías son: ADN Galería, Alarcón Criado, Álvaro Alcázar, Aural, Carreras Múgica, Casado Santapau, Elba Benítez, Espai Tactel, F2, Fernández-Braso, García Galería, Heinrich Ehrhardt, Galería Juana de Aizpuru, La Caja Negra, Galería Leandro Navarro, Louis 21, NF/Nieves Fernández,

Parra & Romero, Pelaires, Pilar Serra, Daniel Cuevas, Ponce + Robles, Rafael Ortiz, Rafael Pérez Hernando, Rosa Santos, Sabrina Amrani, T20 Galería, The Goma, Alegría, Ana Más Project, Ángeles Baños, Ángels Barcelona, Bombon Projects, Carles Taché, Cayón, Elvira González, Espacio Mínimo, Espacio Valverde, EtHall, Formatocomodo, Guillermo de Osma, Helga de Alvear, Honrrach Moyà, Javier López & Fer Francés, Joan Prats, José de la Mano, JosédelaFuente, Juan Silió, KOW, Kewenig, Leyendecker, Luis Adelantado, Maisterravalbuena, March Domènech, Marlborough, Marta Cervera, Max Estrella, Mayoral, Michel Soskine, Miguel Marcos, Mira 1, Moisés Pérez de Albéniz, Nogueras Blanchard, PM8, Polígrafa Obra Gráfica, ProjecteSD, Rocío Santa Cruz, Senda, The Ryder Projects, Travesia Cuatro y Twin Gallery.

Respecto al resto de galerías participantes en otras ferias, han sido fundamentales los distintos informes realizados por la Asociación de Mujeres en las Artes Visuales (MAV) detallando la presencia femenina en las principales ferias de arte español, entre ellos: ARCO, ArtMadrid, JustMad y Hybrid, además de informes internacionales como el producido por ArtBasel, ya citado. Esta relación entre las artistas mujeres y el mercado del arte nos ha servido, de modo empírico, en la formulación de los problemas intrínsecos al objeto de estudio y sus posibles soluciones.

La lucha de las artistas españolas en tiempos de precariedad e invisibilidad social

_Marta Pérez Ibáñez

Un breve repaso comparativo a la obra creada por mujeres artistas presente en museos, centros de arte, exposiciones institucionales, galerías, ferias de arte y colecciones públicas y privadas, particulares y corporativas, deja en evidencia una desigualdad llamativa. Este hecho, que se reproduce con insistencia en todo el mundo y que se hace presente cada vez que se analiza la situación, cada vez que se pone el foco en una realidad donde esta desigualdad a menudo se pasa por alto, es más doloroso cuando va unido a la precariedad intrínseca al trabajo artístico, cuando a la dificultad para sobrevivir de la creación se une la de hacer visible el propio trabajo y para gozar de las mismas oportunidades. En España ser artista y mujer es, para muchas, un doble hándicap. La lucha por mantener la actividad artística a nivel profesional se une a la lucha por superar brechas salariales y techos de cristal, por conseguir que la sociedad en su conjunto y el sistema del arte en particular reconozcan la desigualdad y la corrijan.

Resulta sorprendente que, existiendo en España una Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la Igualdad Efectiva de Mujeres y Hombres que

debería estar sirviendo para contrarrestar una cultura de miras estrechas que deja fuera a tantas mujeres en aras de criterios en apariencia neutros, no se estén consiguiendo resultados que permitan revertir esta tendencia. Resulta sorprendente también que ya en 2012, en la publicación *Mujeres en el sistema del arte en España* coordinada por Nekane Aramburu, Piedad Solans y Rocío de la Villa y editada por MAV y por Exit Publicaciones, ya se pusiera el foco en una problemática amplia, compleja, que afecta a mujeres de todos los sectores de las artes, y que ocho años después apenas hayan cambiado las tornas. El informe que en octubre de 2020 ha presentado el Observatorio de Creación y Cultura Independiente dirigido por Fátima Anllo sobre la aplicación de dicha Ley en el ámbito del Ministerio de Cultura y Deporte (Anllo Vento, 2020) deja claro que La ley existe pero no se aplica, que el desequilibrio entre géneros se mantiene, que abunda la inestabilidad y la precariedad en el empleo de las mujeres, la dificultad para que el trabajo de las artistas sea visible y reconocido; la dificultad, en definitiva, para que las mujeres gocen de las mismas oportunidades de creación, distribución y exhibición de su producción cultural y artística. El estudio que ahora presentamos nos ha hecho darnos cuenta de que, posiblemente, no se trate de leyes ni de reformas impuestas, no se trate de cuotas ni de discriminación positiva, sino de educación, de cambio de mentalidad, de equilibrio entre la apreciación de la obra de los y las artistas, de esfuerzo porque lo que se imponga en la sociedad sea una cultura de la igualdad. Posiblemente esto lleve mucho más tiempo del deseable y requiera paciencia y lucha constante del común de profesionales, e incluso mayor asertividad por parte de las propias artistas. Ojalá poner la realidad de relieve nos ayude a transformarla.

A lo largo de este estudio insistiremos a menudo en una idea que, cuanto más nos adentramos en el análisis de esta problemática, más evidente nos resulta, y es la diferencia de percepción entre las propias artistas, quienes soportan los efectos de esa desigualdad de género, y el resto de profesionales del sistema con quienes ellas interactúan. Como veremos más adelante en nuestro estudio, en muchas ocasiones se utiliza el criterio de la calidad para justificar una discriminación evidente pero no asumida incluso por profesionales que apoyan claramente el equilibrio de género, tratándose a menudo de mujeres, pero no son conscientes de que ese equilibrio no se consigue de forma automática, sin un esfuerzo, sin un

cambio de actitud. Por ello, es necesario escuchar a las artistas, como en el caso de Marina Núñez:

> *Ese es para mí el paso necesario, el que no se ha producido: la aceptación de que los prejuicios inconscientes existen y trabajan de muchas formas, desde las más gruesas a las sutilmente insidiosas. Solo si aceptamos que el machista emboscado que nuestra milenaria cultura patriarcal nos ha insuflado y que cada poco se nos transparenta, está actuando, podremos situarnos en una nueva etapa.* (Aramburu, Solans y Villa, 2012, p. 115)

En el catálogo de *Invitadas. Fragmentos de mujeres, ideología y artes plásticas (1833-1931),* exposición realizada en el Museo Nacional del Prado entre octubre de 2020 y marzo de 2021 con comisariado de Carlos G. Navarro, Estrella de Diego rescata una frase publicada por Ann Sutherland Harris en el catálogo de la exposición *Women Artists, 1550-1950,* inaugurada en el Los Angeles County Museum of Art en diciembre de 1976 y que recorrió varias sedes norteamericanas a lo largo de 1977 (Diego, 2020, p. 25). En ella, Harris reclama que se reintegre a tantas mujeres al contexto histórico y artístico al que pertenecen y del que han sido omitidas, y termina con una frase que nos resulta familiar: «Esta exposición será un éxito si ayuda a terminar de una vez por todas con la necesidad de hacer exposiciones de este tipo». Y digo que nos resulta familiar porque, casi cincuenta años después de aquella exposición pionera, la seguimos diciendo y escuchando cada vez que se levanta la voz ante la ausencia de mujeres en el discurso de la historia del arte, cada vez que resulta evidente la desigualdad en exposiciones, museos, galerías, ferias de arte, cada vez que el desequilibrio nos salta a la vista, a pesar del número y la calidad de artistas mujeres activas en el panorama actual, a pesar de la mayoría aplastante de alumnas en las escuelas de Bellas Artes que serán las artistas del futuro.

Desde la frase que planteó Linda Nochlin en *ArtNews* «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?» (Nochlin, 1971) o la publicación por parte de Rozsika Parker y Griselda Pollock en 1981, una década después, de *Old mistresses: Women, Art and Ideology* (Parker y Pollock, 2013), reeditado tras la muerte de Parker, el activismo de Lucy Lippard en los años 70 y el de tantas artistas comprometidas con la creación de un arte femenino a la vez que feminista, han evolucionado muchas cosas, pero muchas otras siguen igual. De Diego reflexiona sobre el concepto de «calidad» o de

«excelencia» que han imperado durante siglos y los asocia no solo a un canon historiográfico del que las mujeres han estado permanentemente excluidas, sino a la falta de un compromiso intelectual por revertir una tendencia arbitraria y obsoleta. «No basta con hablar de mujeres ni con rescatar mujeres: hay que romper miradas» (Diego, 2020, p. 34).

En una sociedad como la española en la que, desde hace generaciones, las mujeres han carecido de referentes culturales femeninos y han sido educadas en la creencia de que la excelencia profesional, artística y, en definitiva, social, estaba siempre en manos masculinas, una sociedad en que la teoría de género ha empezado a tener repercusión ya casi a finales del siglo XX, unida al tardío descubrimiento de grandes artistas, a menudo ha resultado difícil detectar esa desigualdad y buscarle soluciones. Del mismo modo, a menudo ha sido difícil para tantas mujeres superar situaciones de desequilibrio, pensar proyectos a futuro innovadores que entrasen en terrenos ajenos a las mujeres, porque la desigualdad era entendida como una ley natural de la que ninguna mujer podía abstraerse. La ausencia de mujeres referentes desde la educación escolar hasta la universitaria no ha ayudado a replantear esta situación, y solo en los últimos años estamos viendo que la conciencia social sobre la desigualdad de género está planteando una reflexión allí donde ni siquiera se había percibido el problema, está empujando a la acción allí donde ya se deberían haber tomado medidas. Solo en los últimos años y gracias al compromiso de muchas y muchos, como acabamos de mencionar, se está evaluando hasta qué punto la Ley de Igualdad de 2007 se aplica correctamente o no, dejando en evidencia que en realidad no se está poniendo en práctica ni con la efectividad que cabría esperar ni en todos los ámbitos, especialmente los institucionales y públicos, donde es preceptivo que se aplique.

Consideramos que la creación artística es la columna vertebral de un ecosistema complejo al cual pertenece y donde interactúa con todos sus elementos. A partir de la definición de sistema del arte aportada por Juan Antonio Ramírez, podemos entenderlo como «un sistema interactivo en el que trabajan diversos agentes, desde la crítica a la enseñanza, desde los museos al comercio, desde las políticas globales a las identidades particulares» (Ramírez, 2010). Podemos también considerar la definición

de Fleck (2014), para quien este sistema se sustenta en engranajes que articulan la concepción de la estética contemporánea con el mercado global del arte, entre museos e instituciones, comisarios, críticos, artistas, espacios independientes, agentes del mercado y coleccionistas públicos y privados. En la exposición *El arte y el Sistema (del arte). Colección Artium,* que tuvo lugar en dicho museo de Vitoria entre abril y octubre de 2017, el comisario Javier Iriarte definía este concepto de forma sintética y precisa como el conjunto de procesos, personas y entidades que rodean el mundo de la creación contemporánea (Artium, 2018, s.p.). Utilizando el símil que planteaba Daniel Castillejo, a la sazón director de ARTIUM y co-comisario de la muestra:

> *El arte sería el núcleo, el crisol (en el cartel estaría representado por la yema del huevo) que utópicamente podría tener la capacidad de transformar el mundo con sus valores estéticos, discursivos e innovadores basados en la creatividad ética.*
>
> *Lo que denominamos Sistema del arte (la clara del huevo) es la envoltura y tinglado del arte y, asimismo, el reflejo social, financiero y político que determina su campo de visión y actuación.* (Artium, 2018, s.p.)

Sin embargo y frente a lo que cabría esperar, como manifiesta Rocío de la Villa, «el carácter estructural de la noción de sistema del arte, a menudo, hace olvidar que su definición, organización y función están sustentadas por una comunidad artística formada por hombres y mujeres» (Aramburu, Solans y Villa, 2012, p. 9). Como se indica en el mencionado avance del *I Informe sobre la aplicación de la Ley de Igualdad en el ámbito de la cultura* dentro del marco competencial del Ministerio de Cultura y Deporte, los datos recogidos nos permiten constatar que, paradójicamente y a pesar de la existencia de dicha Ley, el equilibrio deseable está lejos de ser un hecho en el sector cultural español, especialmente a nivel jerárquico: «El ámbito de poder más inexpugnable para las mujeres es sin duda el poder cultural. El poder de legitimación artística es abrumadoramente masculino» (Anllo, 2020, p. 332). A pesar de la alta feminiación existente en el sector profesional del arte y la cultura, se percibe una cierta opacidad de la desigualdad de oportunidades y trato entre hombres y mujeres. Ellas, además de ostentar mayoritariamente contratos eventuales y percibir una peor retribución, participan en menor porcentaje de los puestos de alta responsabilidad y decisión:

> *Las reglas implícitas impuestas en el sistema del arte y sus inercias han construido una pirámide, con una gran base de mujeres que se va afilando por tramos de selección y exclusión, hasta minimizar nuestra presencia en los órganos de decisión y prácticamente desaparecer en su ápice, donde se hallarían los más altos cargos y reconocimientos, ya sea en la universidad, en las instituciones o en el mercado.* (Aramburu, Solans y Villa, 2012, p. 12)

A pesar de los pasos que se están dando desde la implantación de la Ley, principalmente en los últimos años, para llegar a la «presencia equilibrada de mujeres y hombres en la oferta artística y cultural pública» que la Ley establece como objetivo, la realidad presente y el ritmo al que los cambios se están produciendo nos indican que el lapso temporal hasta alcanzar la paridad sería enorme.

Si consideramos al mercado del arte como parte integrante del sistema del arte, como un nodo de conexiones que permite interactuar a todos los agentes del sistema, nuestra preocupación por el desempeño de las artistas como profesionales en el mercado nos lleva a analizar qué resultados está teniendo la obra creada por artistas mujeres y a compararla con los resultados de sus homólogos hombres. En un sector especialmente precario para los artistas, en el que la supervivencia y la estabilidad son difíciles de conseguir, nos interesa especialmente analizar las condiciones de comercialización de las obras de las artistas ya que, también aquí, la desigualdad es evidente.

El mercado se constituye en una de las vías por las que los y las artistas se mantienen como profesionales, más allá de las ayudas, subvenciones y becas, más allá de los encargos institucionales o corporativos y, por supuesto, más allá de los ingresos alternativos procedentes de otras actividades profesionales, relacionadas o no con la creación artística. Sabemos que, en España, antes de la crisis de 2008, la comercialización de la obra de arte era la fuente principal de ingresos de la mayoría de artistas (Pérez Ibáñez, 2018), y también sabemos que durante los dos años centrales de la crisis, 2010 y 2012, el cierre de numerosas galerías de arte provocó que la fuente de ingresos de sus artistas se viera seriamente dañada. En algunas ocasiones, los y las artistas perdieron todas las galerías con las que trabajaban habitualmente, con quienes exponían y cuya actividad comercial les proporcionaba los ingresos con los que mantenerse y mantener a sus familias. Sabemos que la situación laboral de

los y las artistas, así como de los y las trabajadores culturales en general, presenta claros signos de precariedad (Bille, 2012; Abbing, 2002; Mitchell y Karttunen, 1992), con altos niveles de autoempleo, baja retribución, inestabilidad y poca tasa de afiliación a los sistemas de seguridad social de los distintos países, especialmente en el caso de las mujeres artistas (Van den Bosch, 1998; Nash, 2014). En los últimos años y debido a la crisis, deben ejercer un papel de autogestión, comunicación y promoción profesional simultaneándolo con la producción artística, mostrando un alto nivel de aceptación de su situación y de su identidad como artista (Zafra, 2017; Lena y Lindemann, 2014; Steiner y Schneider, 2013) y una visión positiva de su trabajo, a pesar de la precariedad. Además, la ausencia de un reconocimiento institucional de la figura profesional del artista o de un estatuto que regule su actividad, de un censo que cuantifique a los profesionales de este sector y sus condiciones laborales, la baja afiliación a asociaciones profesionales, única estructura de protección laboral, más el deterioro general del sistema del arte, hacía imprescindible un análisis en profundidad de la situación del sector como el que acometimos (Pérez Ibáñez y López-Aparicio, 2017, 2018) y una segmentación de las circunstancias específicas en las que se desarrolla la actividad de las artistas en nuestro país (Pérez Ibáñez y López-Aparicio, 2019). En el presente estudio compartiremos algunas de las conclusiones de dicha segmentación, que nos permitirán contextualizar el grado de desigualdad que percibimos en el sistema y en el mercado del arte en España.

El caso de las mujeres artistas en nuestro país comparte muchos de estos rasgos de precariedad, pero también de definición de su identidad profesional como artista (Apostolos-Cappadona y Ebersole, 1995; Bain, 2005; Bain, 2004; Barrios, 2010; Dekel, 2014). Podemos considerar que la creación artística, como otras ocupaciones relacionadas con la cultura o la educación, se consideran «profesiones feminizadas» (López Puig, 2015, p. 123), con mayores porcentajes de mujeres. Durante las últimas décadas, la presencia de mujeres en las escuelas de Bellas Artes españolas ronda el 70%[3], de forma similar a como sucede en otros países como Estados Unidos (Hart y Sussman, 2017). Respecto al Reino Unido, el informe de la

3 Datos extraídos del informe *Datos y cifras del sistema universitario español. Curso 2015- 2016,* Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica, Madrid, 2016.

Freelands Foundation (McMillan, 2018) sobre la representatividad de las artistas en Gran Bretaña durante 2018 muestra que las mujeres representan el 64% de estudiantes de grados en Bellas Artes y el 65% de estudiantes de posgrado en la misma disciplina. Igualmente, según nuestro estudio, en los grupos de edad más jóvenes, la presencia de mujeres es mayoritaria (Fig. 1), reduciéndose a medida que la edad de los artistas crece. Sin embargo, según los informes de MAV[4], la presencia de artistas mujeres en las ferias de arte es significativamente menor. Asimismo, las artistas representadas por las galerías de arte suelen ser minoría, como veremos en la monitorización realizada para el presente estudio y que mostraremos en el siguiente capítulo. También destaca el hecho de que, entre las y los trabajadores y trabajadoras de las galerías españolas también exista una suerte de «segregación vertical», como menciona López Puig, un sector donde el trabajo de las mujeres es mayoritario, pero donde los hombres suelen ocupar los puestos de mayor responsabilidad.

La crisis económica de 2008, el mencionado cierre de galerías y la consiguiente disminución de ingresos en los artistas asociados a ellas afecta también de forma más negativa a las artistas españolas. La Encuesta de Población Activa EPA y el Informe del Instituto Nacional de Estadística INE (2017) muestran que, en los años previos a la crisis, la tasa de actividad femenina aumentó notoriamente, de un 34,5% en 1990 hasta un 48,9% en 2007. Sin embargo, esta medida ha ido acompañada claramente de precariedad, una mayor temporalidad, más empleos a tiempo parcial y peor retribuidos, categorías más bajas, segregación según ocupaciones, dobles jornadas simultaneando empleos remunerados y trabajo doméstico, etcétera (Viejo, 2017, p 101). Elementos como estos ayudan a contextualizar la situación laboral de las mujeres dentro de los parámetros de «feminización del trabajo y biopolítica del cuerpo» definidos por Cristina Morini (2014).

Como vemos, el análisis de la actividad económica del sector de la creación artística en nuestro país y la consiguiente segmentación de las mujeres aportó datos de gran relevancia, sobre todo porque suponían la primera

4 Tanto los informes de 2018 sobre la presencia de mujeres en las distintas ferias celebradas en 2018 como el informe global de Berástegui-Sampedro y Miranda de 2017 aportan cumplida información sobre esta desigualdad.

aproximación en profundidad a las condiciones de trabajo de dicho sector, con datos obtenidos de la propia fuente primaria, las y los artistas de nuestro país. Sin querer reproducir en detalle las conclusiones sacadas de esa investigación, ya publicadas (Pérez Ibáñez, 2018; Pérez Ibáñez y López-Aparicio, 2019), consideramos interesante comentar algunas de ellas que nos permitirán describir mejor la desigualdad del trabajo de las artistas en el contexto del sistema del arte, que es el tema de nuestra presente investigación.

Uno de los datos que nos llamó especialmente la atención en aquel estudio y que nos llevará a posteriores reflexiones fue la llamativa relación inversa entre edad y sexo (Fig. 1). La proporción de sexos entre los artistas representados se mostraba muy equilibrada, con un 51,7% de mujeres y un 48,3% de hombres. Pero este equilibrio no se mantiene en la relación entre sexo y edad. Entre los artistas más jóvenes, las mujeres son una mayoría muy amplia (Fig. 1): entre los artistas menores de 20 años, las mujeres suponen el 84,6% del total, y entre 21 y 30 años la cifra se sitúa en el 62,5%. Sin embargo, esta proporción va decreciendo progresivamente hasta que en el tramo de edad superior a 70 años solo encontramos el 23,8% de mujeres. La masiva incorporación femenina a las artes visuales, ese aproximado 70% de mujeres estudiantes de Bellas Artes en las últimas décadas, es directamente proporcional a la menor cantidad de mujeres artistas en edades mayores. Igualmente, en muchos otros aspectos de la actividad de hombres y mujeres artistas se pueden notar diferencias sensibles entre ambos sexos, como menor número de años cotizados a la Seguridad Social o menor nivel general de ingresos, entre otros, dejando constancia de los problemas que las mujeres artistas en la actualidad deben superar.

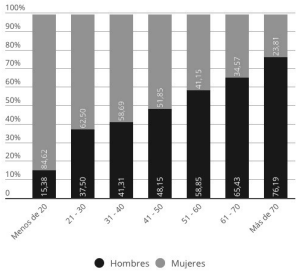


Fig. 1. Artistas y género. Relación entre género y rangos de edad

Los datos sobre formación que los artistas de nuestro estudio aportaron indican cómo se ha consolidado la formación superior artística en los últimos años, y que la mayoría de los artistas encuestados han recibido, en muchos casos, una formación superior. La relación entre hombres y mujeres en cuanto a la formación artística sigue la misma pauta que en el resto de disciplinas, con un mayor acceso de la mujer a la formación superior, donde la franja de egresadas representa el 58,5% en grados y el 56,2% en másteres. En nuestro estudio, el 72% de las mujeres encuestadas declara haber realizado estudios superiores en materia artística, frente al 53,6% de los hombres (Fig. 2).

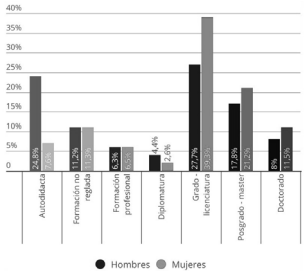


Fig. 2. Formación artística, relación entre géneros

La participación en colectivos artísticos y proyectos comunes de creación también marca diferencias, aunque ligeras, que demuestran una mayor tendencia de las mujeres a organizarse y crear en proyectos comunes. El tradicional refrán de «la unión hace la fuerza» se aplica de manera visible a la actividad artística en nuestro país. La proliferación de colectivos artísticos y de proyectos de cocreación en los últimos años pone de manifiesto la necesidad de unir esfuerzos para optimizar recursos y resultados. Por ello, no nos ha sorprendido que el 70,5% de nuestros artistas declare participar o haber participado en este tipo de proyectos colaborativos. Y de ese grupo de artistas participantes en proyectos comunes, el 72% son mujeres que están o han estado vinculadas a colectivos de cocreación, frente al 69,1% de los hombres (Fig. 3).

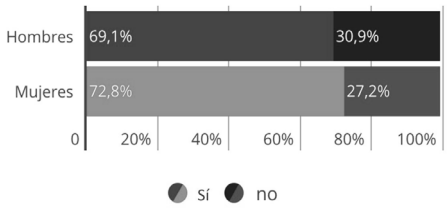


Fig. 3. Participación en colectivos artísticos

Respecto a la pertenencia de los artistas encuestados a asociaciones profesionales artísticas, vemos cómo la proporción entre ambos sexos es bastante paritaria, aunque el número de mujeres que nunca han estado asociadas es ligeramente superior al de los hombres (Fig. 4).

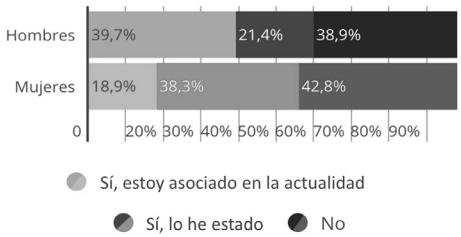


Fig. 4. Vinculación con asociaciones profesionales

La relación de los artistas con las asociaciones profesionales marca una cierta pauta en la identificación del artista con la actividad profesional. Por tanto, el grado de afiliación de los artistas con dicho tipo de entidades, único garante profesional de este sector, a falta de sindicatos o de colectivos gremiales, garante del respeto a los derechos del sector y bisagra entre los propios artistas y la administración, las instituciones públicas y privadas o las empresas, nos ayuda también a determinar aspectos concretos de la profesionalización de los artistas. Por ello, ese porcentaje cercano al 40% de escépticos y escépticas respecto a las asociaciones nos ha llamado la atención. Posiblemente la crisis, la reducción en los ingresos y necesidad de recortar gastos, o incluso el desconocimiento de la labor de las asociaciones sean razones para que este 20,2% de nuestros artistas hayan decidido desvincularse de las asociaciones del sector; no debemos olvidar en cualquier caso que el 40,7% manifiesta no estarlo ni haberlo estado

nunca, lo cual nos debería hacer reflexionar no solo sobre el papel que las asociaciones de artistas debe desempeñar en favor del sector, como bisagra entre los creadores y el resto de actores del sistema del arte, sino de cómo es apreciada por los propios artistas dicha labor, si realmente están comunicando su mensaje de apoyo y protección de los derechos de los creadores, o si este mensaje se pierde o no es percibido como tal por aquellos a quienes se debe[5]. Un estudio en mayor profundidad nos aportaría los datos necesarios para conocer cómo se entiende su labor por parte de los artistas, especialmente si se conocen los resultados de su gestión y si se aprecia cómo pueden estas contribuir al desarrollo de la actividad de los asociados. Existe en España una cierta falta de tradición histórica del asociacionismo profesional (Muñoz, 2016) frente a otros países en los que es mucho más común[6], especialmente en el sector artístico. Este hecho, unido a la inexistencia de una estructura a nivel nacional que lo apoye y fomente, hace que el tejido de las asociaciones españolas sea débil y dependa casi exclusivamente de los propios asociados y de su gestión.

Asimismo, la relación de los y las artistas de nuestro estudio con las entidades de gestión de derechos ofrece diferencias, manteniéndose en ambos casos el desapego ante dichas entidades. Mientras que el 78,8% de los hombres no está asociado, las mujeres suben al 89,5%. Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos (VEGAP) sigue siendo la entidad con más aceptación entre nuestros artistas, pero también con diferencias notables:

5 Nos consta el hecho de que en España es habitual hacer depender la posible afiliación a sindicatos o asociaciones, así como a otras entidades de protección de derechos laborales, a determinadas situaciones o problemáticas que requieren una solución más específica o profesional que la que el propio trabajador puede emprender, por lo que la permanencia en dichas entidades depende, en muchos casos, de la solución del problema o de la necesidad de asesoramiento. La falta de una conciencia clara de que una asociación la conforman los propios asociados, y que la mera permanencia es ya una forma de fortalecer su estructura en apoyo de sus miembros, puede que sea una de las razones de este desapego.

6 Lola L. Muñoz señala en «Los sindicatos en España: baja afiliación, poca representatividad» el descenso de los niveles de afiliados y la pérdida en los porcentajes de representación de los dos sindicatos mayoritarios en España durante los últimos años, y la gran diferencia respecto de otros países de nuestro entorno europeo. «Dinamarca, Finlandia, Suecia y Noruega tienen las tasas de afiliación más altas de la Unión Europea. Frente al 16% del caso español, un 80% de los trabajadores daneses están afiliados a un sindicato, un 74% en el caso de los finlandeses, un 78% de los suecos y un 53% de los noruegos. Y es que en los países nórdicos prima un sistema distinto al español: los acuerdos que negocian los sindicatos únicamente afectan a sus afiliados.»

el 16,5% de los asociados a VEGAP son hombres, mientras que solo el 6,7% son mujeres (Fig. 5). Menos de la mitad de los artistas que ponen en manos de VEGAP la gestión de sus derechos de propiedad intelectual son mujeres. Cabe mencionar que los y las artistas asociados a entidades de gestión son mayoritariamente artistas que mantienen relaciones estables con galerías de arte y, como veremos, ese grupo está claramente copado por hombres. No es extraño, por tanto, que las mujeres vinculadas a VEGAP sean menos de la mitad que los hombres.

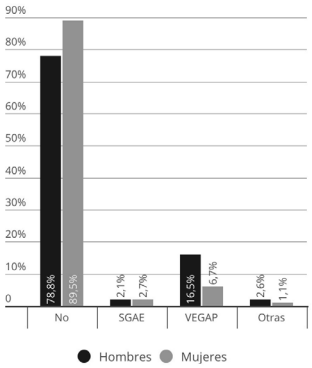


Fig. 5. Vinculación con entidades de gestión de derechos

El enfoque sobre las distintas formas de residencia de los artistas nos llevó a volver a un asunto claramente relacionado con el contexto social de la mujer en nuestros días, en el que mayoritariamente se aprecia su dedicación a los cuidados y a la familia; en el caso de las mujeres predominan quienes viven en unidades familiares monoparentales, generalmente con familiares a su cargo, ya sean hijos o padres (Fig. 6). La variedad de formas de vida presente entre nuestros artistas refleja también la pluralidad de circunstancias de la propia sociedad española, en la que la mujer ejerce a menudo esa figura de cabeza de familia. También predominan las artistas que viven solas y las que comparten piso con otras personas, mientras que entre los hombres es más habitual que vivan en pareja, con o sin hijos.

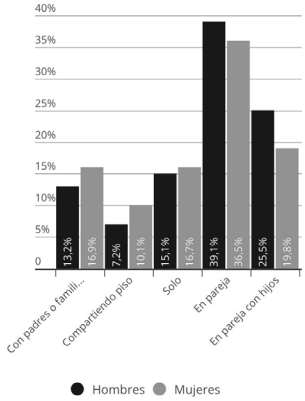


Fig. 6. Fórmulas de residencia

En cuanto al aporte de los artistas a los gastos de la unidad familiar, también destaca el hecho de que las mujeres manifiesten mayor dependencia de los ingresos de otras personas, siendo siempre minoría en el porcentaje de gastos soportados. Pero en aquellos casos en los que la vida en vivienda compartida, ya sea dentro o fuera del ámbito familiar, supone compartir también la economía de dicha vivienda, los gastos comunes, los datos globales indicaban que el 37,1% de los encuestados solo pagan entre el 0% y el 20% de dichos gastos, y que solo el 10% declara hacer frente a entre el 80% y el 100% de los gastos comunes (Fig. 7). En el caso de las mujeres, la proporción es claramente inferior a la de los hombres.

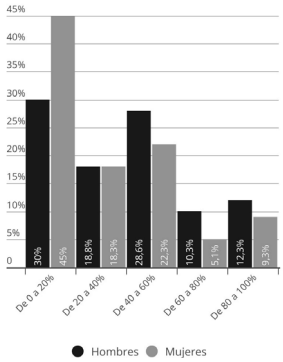


Fig. 7. Porcentaje de gastos comunes soportados

Al cerrar el primer apartado sobre datos generales que nos permitía contextualizar este estudio, se planteaban algunas preguntas que incidían directamente en la economía de los artistas y cuyos resultados nos habrían de permitir aventurar o, al menos, perfilar, algunos de los datos principales que nuestro estudio ha querido dilucidar, y que nos hablan de la realidad económica y profesional de los artistas en nuestro país. Así, una pregunta general sobre ingresos totales anuales y sobre qué parte de dichos ingresos procede de las actividades artísticas realizadas por nuestros encuestados nos aportó un contexto muy útil para desentrañar el objetivo final de esta investigación.

Según los resultados globales de nuestro estudio, casi la mitad de los artistas encuestados, el 46,9% (Pérez Ibáñez y López-Aparicio, 2018, p. 74) declaró que sus ingresos totales anuales, contabilizando todas sus actividades profesionales, sean o no artísticas, es igual o inferior a 8.000,00€ al año. Esta cifra, considerada como el umbral del salario mínimo interprofesional[7], resulta significativa, pues nos aporta un primer dato palmario sobre la precariedad del trabajo de los artistas en nuestro país. Sin embargo, aún más significativo nos parece el dato de los ingresos entre las artistas españolas y su relación con los ingresos percibidos por los hombres: si el 38% de hombres declara percibir menos de 8.000€ anuales, en el caso de las mujeres el porcentaje asciende hasta el 55,7%, y solo un 4,9% declara ingresar más de 30.000€ al año (Fig. 8).

---

7 El Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, en el Real Decreto 1171/2015, de 29 de diciembre (B.O.E. n.º 312, de 30 de diciembre de 2015), fijó el salario mínimo interprofesional para 2016, «tanto para los trabajadores fijos como para los eventuales o temporeros, así como para los empleados de hogar», en 655,20€/mes, lo que aplicado a 12 meses da un total de 7.862,04€/año. De ahí nuestra aproximación a los 8.000€/año como punto de corte a partir del cual analizar el nivel de ingresos de los artistas en España. El ministerio menciona que a dicho salario se añadirán complementos salariales, incentivos a la producción y pagas extra, «sin que en ningún caso pueda considerarse una cuantía anual inferior a 9.172,80€». Dado que la mayoría de los artistas encuestados, como veremos más adelante, declara trabajar como autónomo, y dado que no existe un salario mínimo interprofesional para este colectivo laboral, nuestro umbral de 8.000€/año nos ha parecido la mejor aproximación al salario mínimo de otros trabajadores por cuenta ajena. Teniendo en cuenta que, según la Encuesta de Población Activa del tercer trimestre de 2016, los trabajadores por cuenta ajena en España suponían el 16,8% del total de población ocupada, el dato que aporta nuestro estudio sobre los ingresos de los artistas españoles nos parece muy significativo.

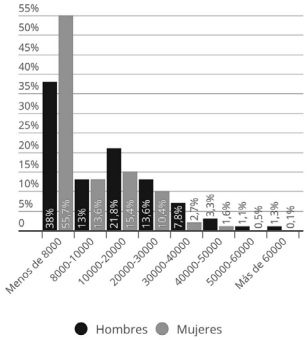


Fig. 8. Nivel de ingresos anuales totales

Pero es ante la pregunta sobre la proporción de ingresos procedentes de actividades artísticas dentro de los ingresos anuales de cada artista encuestado, donde nos encontramos con datos aún más interesantes para nuestro estudio. Entre los hombres, el 62,4% declara que sus ingresos por actividades artísticas suponen entre el 0% y el 20% de sus ingresos totales, es decir, no puede mantenerse económicamente solo de su actividad como artista. Entre las mujeres, este porcentaje sube al 65,1%. Si nos centramos en artistas que se mantienen exclusivamente o casi de su actividad artística, es decir, para quienes los ingresos procedentes del arte suponen entre el 80% y el 100% de sus ingresos totales, vemos también una desigualdad entre hombres y mujeres, siendo ellos 17,9% y ellas el 11,6% (Fig. 9). De nuevo, datos que hablan de mayor precariedad entre las mujeres artistas respecto de los hombres.

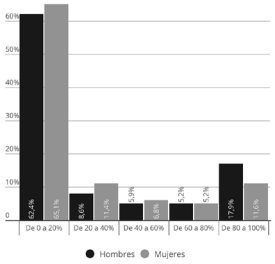


Fig. 9. Porcentaje de ingresos por actividades artísticas

El número de años dedicados a la actividad artística es un dato que concuerda con la relación entre edad y sexo de los artistas de nuestro estudio: es altamente mayoritario el número de mujeres dedicadas a la creación desde hace menos de 15 años, igualándose el grupo de

hombres y mujeres dedicados al arte entre 16 y 25 años, y decreciendo significativamente las mujeres artistas con más de 26 años de carrera artística (Fig. 10). Nuevamente se nos muestra una generación de jóvenes mujeres artistas altamente activas a nivel profesional.

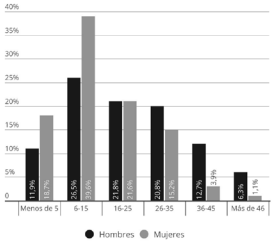


Fig. 10. Número de años dedicados a la actividad artística

Es interesante hacer notar en este punto que, como declaran algunas de las artistas y profesionales entrevistados/as y como se indica en el estudio de Artsy (Hart y Sussman, 2017), la carrera de las artistas está a menudo condicionada por la maternidad, produciéndose entre los 20 y los 30 años cierto frenazo en aquellas que deciden tener hijos y que, en muchas ocasiones, encuentran serias dificultades para compaginar su actividad artística y el cuidado de su familia. Un hándicap que rara vez afecta a los hombres, en el caso de las mujeres puede conllevar una disminución de su capacidad productiva, una modificación de su sistema de jerarquías e, incluso, el abandono de la creación artística ya sea de forma temporal o permanente (Garbayo-Maeztu, 2018). La dedicación a los cuidados y la dificultad en la conciliación laboral, mayoritariamente en manos de mujeres, afecta a todas las trabajadoras, y también a las artistas, que no pueden acogerse a una baja de maternidad cuando lo necesitan.

Sin embargo, los años de cotización a la Seguridad Social son, en proporción, mucho menos en el caso de las mujeres, siendo casi inexistente el grupo de mujeres que ha cotizado más de 35 años. La juventud de las artistas de nuestro estudio, elemento que ya hemos comentado, parece indicar que tanto el tiempo de dedicación como los años cotizados son especialmente bajos en el caso de las mujeres (Fig. 11). Además, el hecho de que una actividad profesional como la creación artística no ofrezca un rendimiento suficiente como para considerarla

fuente de ingresos y, por tanto, fuente de tributación, nos habla una vez más de precariedad en el sector, de falta de demanda, de falta de retribución justa y de trabajo gratuito, a pesar de lo cual los artistas en España siguen dedicados a la creación y siguen considerándose como tales, aunque apenas puedan mantenerse con su trabajo.

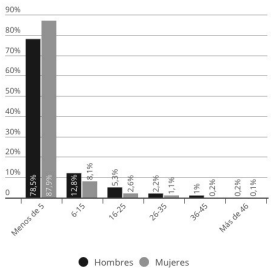


Fig. 11. Número de años cotizados a la Seguridad Social

Enlazando con el dato anterior, respecto a la situación fiscal de los y las artistas de nuestro estudio, nos planteamos analizar las diferentes variables entre toda la variedad de opciones que pudieran elegir en función de su actividad profesional, económica y fiscal. Se les ofreció incluso la posibilidad de que respondieran atendiendo a la pluralidad de regímenes fiscales que pueden darse en este colectivo, lo que nos ha permitido tener una visión de conjunto muy completa sobre dicha situación. No obstante, hay ciertos parámetros constantes que se hacen evidentes en nuestra encuesta y que, al margen de determinadas circunstancias, definen muy bien el momento económico y laboral por el que atraviesan los creadores en nuestro país.

Según los datos aportados por el Ministerio de Empleo y Seguridad Social[8], la afiliación media a la Seguridad Social en el mes de noviembre de 2016 se situaba en 17.780.524 trabajadores, de los cuales 3.193.893 se engloban en el Régimen de Trabajadores Autónomos de la Seguridad Social, lo que indica que aproximadamente el 17,96% de los trabajadores españoles son autónomos. El citado informe, así como los informes de la Federación

8 Datos recuperados del *Informe estadístico 2016 de la Tesorería General de la Seguridad Social*, Ministerio de Empleo y Seguridad Social.

Nacional de Asociaciones de Trabajadores Autónomos ATA, hacen referencia al hecho de que, si bien desde 2008 hasta 2013 se percibió un sensible descenso en el número de autónomos en nuestro país, a partir de 2014 se empezó a notar un repunte de afiliados a dicho régimen de autónomos, repunte que se ha mantenido de manera constante aunque desigual entre las distintas comunidades autónomas, apreciándose en diciembre de 2016 un crecimiento del 0,9%[9].

Sin embargo, los datos de nuestro estudio ofrecen una realidad muy distinta en este sector. En primer lugar, el 30,3%, es decir, casi un tercio de los artistas encuestados, declara ser trabajador autónomo. El siguiente grupo mayoritario en cuanto a la situación fiscal es el de desempleado, con un 28,8%, casi igual al grupo anterior. Los trabajadores por cuenta ajena suponen el 19,7%, teniendo en cuenta que puede tratarse o no de actividades artísticas ya que, como veremos a continuación, muchos de los artistas que han participado en nuestro estudio declara mantener su economía con una fuente de ingresos ajena a dicha actividad. Entre el resto de respuestas recibidas, encontramos un 8,5% de funcionarios, un 6,1% de jubilados, un exiguo 1,7% de empresarios y un grupo de otras opciones variadas en el que se encuentra un 0,7% que declara encontrarse en situación de baja laboral.

Cabe destacar que muchos de los encuestados han manifestado simultanear su actividad como autónomos y como trabajadores por cuenta ajena, o figurar como desempleados que se dan de alta como autónomos en los casos en que su actividad genera ingresos. Esta realidad, común a una parte importante de nuestros artistas, nos vuelve a hablar de precariedad, ya que indica lo desigual e intermitente de la actividad artística como fuente de ingresos, y la falta de una estructuración profesional clara que dé respuesta a la realidad del artista. A este respecto, cuando se plantea la pregunta de si, en caso de ser trabajador autónomo, se podía cubrir la cuota de la Seguridad Social con los ingresos de su actividad artística, el 62,5%, es decir, la gran mayoría, declaró que no, el 26,6% que solo la podía cubrir en caso de ingresos, y solamente el 10,9% declaró que se mantenía

9 «Seis comunidades autónomas rompen la tendencia de los dos últimos años y pierden autónomos», nota de prensa de la Federación Nacional de Asociaciones de Trabajadores Autónomos ATA, publicada el 4 de diciembre de 2016 (Europa Press, 2016).

permanentemente inscrito en el Régimen de Trabajadores Autónomos de la Seguridad Social, pagando las cuotas mensuales de forma continua, es decir, que solo un 10,9% de los artistas autónomos tiene ingresos suficientes como para ello.

En la segmentación realizada a las artistas en nuestro estudio, la relación entre hombres y mujeres en cuanto a su situación fiscal también demostró ser bastante desigual. Aumenta de forma significativa el número de mujeres desempleadas y trabajadoras por cuenta ajena y disminuye el de autónomas. También es mucho más reducido el número de jubiladas, lo que concuerda con el desequilibrio en la relación sexo-edad que comentamos anteriormente: a menor número de mujeres en los grupos de edad más maduros, menor número de artistas jubiladas. Los valores de funcionarios/as, empresarios/as y personas en baja laboral están más equiparados (Fig. 12).

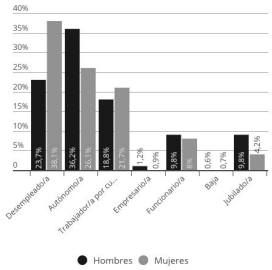


Fig. 12. Situación fiscal

Del mismo modo, a la hora de cotizar como trabajador autónomo se vuelve a hacer patente la precariedad, dado que la mayoría de los artistas que se declaran como tal solo pueden hacer frente a la cuota mensual en los periodos en los que han tenido ingresos por su actividad artística. Si tenemos en cuenta esa alta cantidad de artistas que cotizan como autónomos y la cruzamos con los datos sobre el número de años de cotización, y comparamos todo ello con la situación del resto de trabajadores autónomos en España respecto a las prestaciones por jubilación, las conclusiones son alarmantes. Partimos de que en España actualmente es necesario tener cotizados, como mínimo, 15 años para recibir la jubilación y dos de esos años deben estar comprendidos entre los últimos 15 años anteriores a la fecha de jubilación. Con este periodo cotizado, el trabajador puede acceder al 50% de la base reguladora, por lo que cuantos más años se hayan cotizado, más alto será el porcentaje a percibir hasta llegar al 100%. Tras la última reforma de 2013, la cantidad mínima de 35 años y nueve

meses cotizados, que es la necesaria en la actualidad, se irá incrementando gradualmente hasta llegar a los 38 años en 2027. En 2015, el periodo necesario para optar a la pensión completa es de 35 años y 9 meses[10]. En el caso de los trabajadores autónomos, no solo es importante tener en cuenta los años cotizados, sino que el hecho de que el 80% de los autónomos cotizan por la base reguladora mínima, la jubilación que perciban será también mínima[11]. Teniendo en cuenta que, de nuestros encuestados, solo el 10,9% es capaz de cotizar como autónomo todos los meses, y que el 26,6% solo se permite cotizar cuando tiene ingresos (Pérez Ibáñez y López-Aparicio, 2018, pp. 85-86), comprendemos el porqué de esta exigua vinculación con la Seguridad Social en nuestro país, lo que hace difícil asegurar las prestaciones futuras. Por tanto, de los artistas que han participado en nuestro estudio, solo ese 0,8% que ha cotizado hasta ahora por encima de los 35 años tendrá derecho a la prestación por jubilación. Así pues, el grupo de artistas que ha respondido a nuestra encuesta y cuyas edades superan los 60 años, tendrá serias dificultades para poder jubilarse como artistas.

En este caso, también la situación de las mujeres es más débil respecto de la de los hombres en similares circunstancias, siendo solo un 6%, menos que la mitad que los hombres, las mujeres que pueden hacer frente a la cuota de trabajadora autónoma permanentemente (Fig. 13).

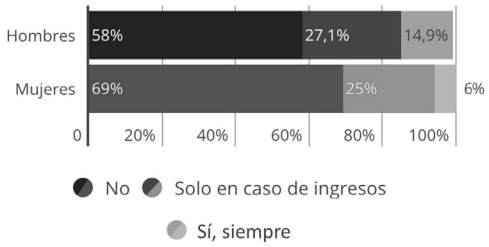


Fig. 13. Artistas que pueden asumir la cuota de la Seguridad Social con sus ingresos

10 Datos sobre prestaciones de jubilación, actualizados en la web del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social (Ley 20/2007).

11 Dos interesantes artículos de Mapfre en su blog sobre *Jubilación y Pensión* nos hacen ver detalles de la jubilación de los trabajadores autónomos y de las dificultades que plantean, tanto dentro del plazo habitual como si se quiere optar a la jubilación anticipada, opción a la que también los autónomos pueden acogerse, pero que plantea a su vez problemas diversos (Mapfre, 2015; Mapfre, s.f.).

Es importante tener en cuenta que, entre los trabajadores considerados autónomos, hay varias categorías bien diferenciadas entre las que podemos encontrar adscritos a los artistas que figuran como tales a nivel fiscal (trabajador autónomo o autoempleado, profesional autónomo independiente o trabajador autónomo económicamente dependiente), si bien, como veremos a continuación, las características de dichas categorías hacen que, en el contexto de la actividad artística, una prime sobre las demás. Debemos partir de la base de que un artista en España, al realizar una actividad laboral a título lucrativo de forma independiente, recibe un tipo de remuneración que no se considera un salario fijo mensual, ya que estamos hablando mayoritariamente de trabajadores autónomos. La actividad artística es un trabajo profesional habitual (aunque tenga ingresos fluctuantes) y directo (aunque haya agentes mediadores, como las galerías que comercializan la obra). Es cierto que existen casos de galerías que pueden aportar un salario a los artistas, artistas que se constituyen como empresa, artistas que no llegan a tener ingresos suficientes para darse de alta en el régimen de la Seguridad Social como autónomos, artistas cuya condición laboral sea la de otra profesión que ejerce para poder mantener su actividad artística, pero en todo caso consideramos, mientras no existan otras figuras a nivel estatal, la de trabajador autónomo como la figura a la que corresponde mayoritariamente el trabajo del artista plástico en España.

Resulta sintomático que exista esa enorme mayoría de artistas con tan poco tiempo de cotización a la Seguridad Social, especialmente porque, como veremos más adelante, la cotización suele ser en muchos casos intermitente, sujeta solo a la existencia de venta de obras de arte o de otro tipo de ingresos que lo exijan. Además, como decíamos anteriormente, nos parece interesante destacar que, a la vista de los datos y si comparamos los años de cotización a la Seguridad Social en hombres y mujeres, comprobamos que en el caso de las mujeres la tributación es menor y más reciente, el grupo de menos de 5 años aumenta respecto al de los hombres, un 45,7% frente al 37,5% masculino, e igualmente el grupo de mujeres que cotizan desde hace más de 25 años es también inferior al de los hombres.

La actividad expositiva de los artistas es uno de los factores que nos ha permitido delimitar el nivel de profesionalización de nuestro objeto de estudio. Así, la alta participación de los encuestados en exposiciones de todo tipo, desde las realizadas en espacios alternativos o en sus propios estudios hasta las institucionales, en museos o galerías, ha sido la tónica general. En nuestra segmentación de datos, nos ha sorprendido ver cómo las artistas son ligeramente más activas que los hombres a la hora de exponer su obra, aunque los valores son muy similares (Fig. 14).

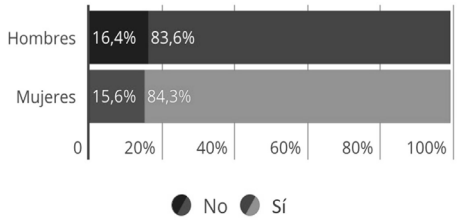


Fig. 14. Artistas que han expuesto en los dos últimos años

La proporción de artistas hombres y mujeres que han vendido obras en sus exposiciones durante los últimos años se mantiene muy igualada. Volvemos a insistir en que dentro de la actividad expositiva de los y las artistas, si bien no es imprescindible y en ocasiones no se produce como artistas y galeristas esperan, la venta de la obra de arte permite no solo la rentabilización del trabajo de ambos, sino la supervivencia de ambos como profesionales. Por ello, tanto el hecho de que determinado número de obras se venda, de que determinado número de artistas pueda contar con esa fuente de ingresos, como la forma en que esas ventas se llevan a cabo y el retorno económico que los artistas perciben es importante para entender en su contexto la importancia del mercado en actividad de los y las artistas. Por ello, la alta participación expositiva y el alto número de artistas que refieren ventas de obras en sus exposiciones se considera un elemento sumamente positivo, especialmente viendo cómo las mujeres mantienen un nivel alto tanto en exposiciones como en ventas. Sin embargo, el precio medio de las obras vendidas por las mujeres es significativamente menor al de los hombres. Casi el 88% de las mujeres vende sus obras por debajo de los 1.000€, mientras que entre los hombres este grupo se reduce al 71,1%. La proporción de mujeres que

vende sus obras con precios medios superiores a 5.000€ ronda apenas el 0,3%, frente al 2,4% de los hombres (Fig. 15).

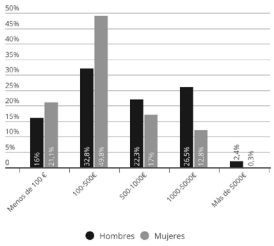


Fig. 15. Precio medio de venta

La relación estable con galerías o marchantes durante los últimos años también presenta diferencias entre hombres y mujeres artistas. En este punto cabe destacar que, para delimitar cómo son las actuales relaciones entre los artistas españoles y nuestro mercado del arte, es necesario definir en qué número y en qué condiciones los artistas españoles mantienen relaciones estables con galerías desde la crisis de 2008, habida cuenta del ya mencionado y llamativo cierre de galerías y la consiguiente pérdida de su principal fuente de ingresos. Al perder su centro de referencia en el mercado, muchos y muchas tuvieron que reanudar relaciones con otras galerías, ya fueran preexistentes o nuevas, reestructurar sus carreras en muchos casos e, incluso, reubicar sus objetivos y rediseñar sus estrategias. Ante esa pregunta, solo el 31,8% de nuestros artistas encuestados respondieron que sí mantenían relaciones estables, lo cual no quiere decir que el 68,1% restante se mantenga al margen de las galerías y otros agentes del mercado, sino que su relación con ellas es esporádica, sujeta a determinadas acciones (exposiciones individuales o colectivas puntuales, adquisición o encargo de obra, venta de obra en depósito, etcétera) que han podido tener lugar durante los últimos años. En la segmentación y comparativa realizadas, vemos que son más los hombres que mantienen relaciones estables con galerías que las mujeres, un 36,6% de ellos frente al 27% de ellas, pero en ambos casos queda claro que la crisis iniciada en 2008 ha reducido sensiblemente la estabilidad en la vinculación entre artistas y galerías. También los contratos que vinculan a artistas y galerías benefician ligeramente a los hombres: el 17,9% de hombres son los que redactan

contratos por escrito con sus galerías de referencia, frente al 14,6% de mujeres (Fig. 16). En este caso, una vez más, resulta evidente la necesidad de concienciar, tanto a artistas como a galerías, de proteger los derechos y obligaciones de ambas partes mediante acuerdos por escrito a los que se ciñan las condiciones de trabajo que se establezcan entre ambos.

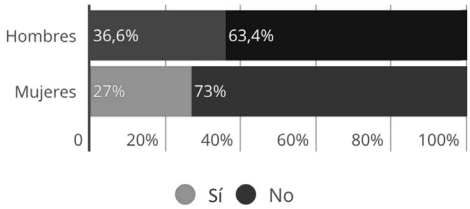


Fig. 16. Artistas que mantienen relación estable con galerías

Debemos destacar que, cuando realizamos una segmentación de artistas que declaran que sí pueden vivir de su actividad artística, nos encontramos con una serie de características muy concretas Pérez Ibáñez y López-Aparicio, 2019, p. 114): son mayoritariamente hombres (63%), tienen una edad entre 30-50 años (53% de los entrevistados), son por lo general pintores (63%), viven en pareja sin hijos (46%), suponen una importante fuente de ingresos familiares (el 73% de los artistas cubren más del 40% de los ingresos familiares), se declaran trabajadores autónomos (en el 66% de los casos), llevan más de 15 años de profesión (58%), y fundamentalmente mantienen relaciones estables con galerías de arte (64%).

El hecho de que las galerías españolas cuenten entre sus artistas «en plantilla» con un número mayor de hombres que de mujeres implica, necesariamente, una serie de circunstancias que, encadenadas e interdependientes, nos permiten contextualizar muchas de las características de la desigualdad de género que venimos analizando. La primera circunstancia es que se expone menos a las mujeres que a los hombres, es decir, se las visibiliza menos. El nivel de legitimación en el sistema del arte que supone para un artista el hecho de haber sido seleccionado por una galería para ser representado por ella queda, por tanto, escorado en favor de los hombres, más numerosos en las exposiciones programadas. Menor número de mujeres artistas expuestas en galerías y ferias de arte implica menor visibilidad a nivel sistema del

arte y no solo mercado, a nivel museos, instituciones, coleccionistas tanto particulares como corporativos; esa menor visibilidad reduce su posibilidad de ser reconocidas al mismo nivel que los artistas hombres, reduce el número de mujeres susceptibles, por ejemplo, de recibir premios institucionales, de ser seleccionadas para exposiciones internacionales o bienales, entre otros. Menor número de mujeres expuestas en galerías y ferias de arte implica legitimar una desigualdad que debería corregirse. Por ello, cuando los y las galeristas nos dicen que la calidad artística no tiene género, que tanto hombres como mujeres pueden ser excelentes artistas, y les preguntamos por qué no toman medidas al seleccionar artistas a quienes representar, por qué no se esfuerzan por ofrecer un número equivalente de mujeres y hombres en sus exposiciones, su respuesta, a nuestro juicio, es clave para entender cómo solo con el compromiso de todos y todas podremos revertir esta tendencia.

Y por supuesto, si ese número de obra de mujeres expuesta es menor y a ello se suma un menor precio de venta, como se ha comprobado, el nivel de desigualdad de las artistas en el mercado se intensifica y se agrava, sus posibilidades para rentabilizar su trabajo como profesionales se restringen y sus condiciones laborales se endurecen. Y si, además, como comprobaremos, se tiende a primar la adquisición de obra de arte producida por hombres por considerarla «más rentable» que la obra de las mujeres, el escenario se complica y la brecha se ensancha.

En diciembre de 2017, la revista digital del portal Artsy publicó un breve informe (Hart y Sussman, 2017) realizado a partir de las galerías participantes en la Feria Art Basel Miami de ese año, en el que analizaron el porcentaje de hombres y mujeres artistas representados por cada una de las 199 galerías participantes, y llegaron a interesantes conclusiones: las galerías dirigidas por mujeres tienen un 28% más de probabilidades de representar a artistas mujeres. El desglose por género de los artistas que figuran en las webs de las 126 galerías dirigidas por hombres mostraba un 75% de artistas hombres y 25% de artistas mujer. Las galerías dirigidas por mujeres, sin embargo, mostraban un 66% de artistas hombres y un 34% de artistas mujeres. La participación general en la feria durante 2017 fue de 72% hombres y 28% mujeres artistas. También en este caso, las autoras manifestaban que los y las galeristas rara vez mencionaban el

tema del género, como la raza, la nacionalidad o cualquier otro indicador de identidad, como factores decisivos a la hora de seleccionar a artistas, sino que se basaban en la calidad o la fuerza de su trabajo. Por otra parte, cuanto mayor es el número de artistas representados por una galería, menor es la proporción de mujeres, y menor probabilidad hay de que la galería esté dirigida por una mujer. Y en todos los casos, las mujeres marchantes representan más artistas mujeres que sus homólogos hombres. Este hecho se explicaría considerando que las grandes galerías, aquellas con extensas plantillas de artistas, suelen trabajar con los artistas más consolidados en el sistema y en el mercado que, como sabemos, suelen ser mayoritariamente hombres. Muchos y muchas galeristas consideran que el hecho de ser conscientes del género a la hora de seleccionar a sus artistas depende más de factores psicológicos o sociológicos que de un interés específico o de una conciencia de género clara. Las galeristas feministas serán más proclives a conocer y apreciar a mujeres artistas, a dialogar con ellas y, posiblemente, a trabajar con ellas, y serán más sensibles ante mujeres de especial relevancia que hayan sido infrarepresentadas o pasadas por alto a lo largo de su carrera, dándoles una oportunidad, como en los casos de la marchante vienesa Rosemarie Schwarzwälder y la artista sexagenaria Alice Attie o la galerista Alissa Friedman y la icónica artista Judy Chicago. Además, en el estudio de Hart y Sussman, se apreció que cuanto más jóvenes eran las galerías, más posibilidades había de que estuvieran dirigidas por mujeres y de que contaran con mayor igualdad entre sus artistas. Las galerías con una vida de 10 años o menos, entre las participantes en Art Basel Miami en 2017, mostraban un 41% de artistas mujeres, lo que indicaba una tendencia que posiblemente influya en este cambio de paradigma.

Volviendo al dato que aportábamos anteriormente, a la hora de analizar los precios de venta de las obras hemos de detenernos y poner el foco en dos aspectos: los precios medios de venta en el mercado español respecto al mercado internacional, que, como veremos a continuación, son sensiblemente más bajos, y la particularidad de los precios de venta de las obras creadas por artistas mujeres, una tendencia que se reproduce en todos los mercados del arte, cuya singularidad también analizaremos en este trabajo.

El último informe de la Dra. Clare McAndrew sobre el mercado español del arte (2017, p. 32) pone de manifiesto notables diferencias respecto del mercado global: mientras el grueso de las obras vendidas en España en el mercado primario, es decir, aquel en que la obra procede directamente del artista y llega a manos del comprador a través de un intermediario, galería o marchante de arte, se encuentra por debajo de 5.000$, la media global tiene su nivel más alto entre 5.000 y 50.000$. Hemos de tener en cuenta que, como sabemos, los datos de los informes de Arts Economics se nutren principalmente de las galerías más reconocidas de nuestro país, aquellas que asisten a ARCO y a otras ferias internacionales relevantes, que mantienen un nivel de actividad y un volumen de negocio superior a la media, y por tanto precios más altos y acordes con el mercado internacional, pero que son una parte reducida del total de las galerías españolas. Por tanto, este dato que ya en el informe de McAndrew es llamativo, lo sería aún más si se realizara un estudio completo de la actividad de las galerías españolas que incluyese a aquellas no favorecidas con el éxito comercial internacional, que incluyese a las cientos de galerías que no asisten a ARCO ni a otras muchas ferias internacionales, pero que mantienen su actividad viva, su calendario de exposiciones permanentemente en marcha, abastecen a numerosos coleccionistas y permiten que sus artistas mantengan una actividad más o menos lucrativa, según el éxito que sus exposiciones tengan. Como podemos apreciar en los datos aportados por los artistas en nuestro estudio, los precios medios en los que se vende en estas galerías son aún mucho más reducidos.

En su último informe, McAndrew (2017) declara que, comparando los distintos sectores de nuestro mercado del arte, «las galerías en el mercado contemporáneo presentaron los precios medios más bajos de todos los sectores de bellas artes, en 2016» (pp. 49 y ss.). El 68% de las galerías de nuestro país vende generalmente obras por debajo de los 3.000€, el 29% entre 3.000 y 50.000€ y solo el 2% entre 50.000 y 200.000€. Los valores manifestados por los artistas en nuestro estudio, por tanto, no nos sorprenden. Igualmente, cabe resaltar que, si extrapolamos el grupo de artistas cuyos precios medios se sitúan por encima de los 1.000€, comprobamos que el 64,8% mantiene relaciones estables con galerías, dato que resulta llamativo ya que, como veremos a continuación, entre el total de nuestros artistas encuestados, solo el 31,8% declara trabajar

de forma estable con galerías o marchantes. El hecho de que los precios medios de los artistas vinculados a galerías sean superiores a aquellos de artistas independientes puede ser una de las razones de que,—y esto es un tema que comentaremos ampliamente más adelante— la tónica general de los artistas incluidos en nuestro estudio indica que existe una clara preferencia por mantener galerías de referencia en las que exponer y comercializar las obras, lo que supone mantener ingresos constantes mediante la venta de obra artística en galerías frente a los canales de venta y exposición independientes o alternativos.

El tema de la retribución desigual respecto de las mujeres en el arte y la cultura, así como el inferior valor económico de la obra creada por mujeres, han sido en los últimos años no solo un asunto de discusión sino también un objetivo de investigación académica. Más allá de las tendencias, de las modas, de la prescripción por parte de expertos, la percepción sobre la rentabilidad del trabajo artístico de mujeres y, por ende, de su precio, oferta y demanda en el mercado, puede ser analizado a tenor de los resultados que el mercado arroja en todo el mundo. Un estudio reciente de la Universidad Macquarie de Australia (Throsby, Petetskaya y Shin, 2020) pone de manifiesto que las mujeres artistas profesionales pueden llegar a percibir entre un 25 y 30% menos que los artistas hombres. Las ventas de arte, tanto en el mercado secundario de las salas de subastas como en el primario de galerías y ferias de arte, han estado dominadas por la obra de artistas hombres, tanto en cantidad de obras vendidas como en los precios medios de venta. En el mercado secundario, en el que la figura del artista no juega un papel activo, los resultados permiten detectar tendencias en la demanda de obras creadas por mujeres y por hombres respecto de la oferta existente. El trabajo de Adams, Kraeussl, Navone y Verwijmeren (2017) hace referencia a un estudio que analizó millón y medio de transacciones realizadas en subastas de 45 países entre 1970 y 2013 con obras de 62.442 artistas, del que se dedujo que los precios de remate de las obras creadas por mujeres oscilaban en torno a un 47,6% más bajo que las obras creadas por artistas hombres, percibiéndose precios más bajos en aquellos países en que la desigualdad de género es socialmente mayor. La obra más cara de una artista viva, la conseguida por *Propped* de Jenny Saville en la subasta de Sotheby's Londres en octubre de 2018, que batió el récord con 12,4 millones de dólares, solo supone el 14% del récord de

ventas un artista masculino vivo en una subasta, con los 91 millones de dólares que se pagaron por el *Rabbit* de 1986 de Jeff Koons, en subasta de Christie's Nueva York en mayo de 2019 (Halperin y Burns, 2019). La brecha en los precios de venta sigue siendo, como vemos, astronómica.

En ese sentido, el trabajo de Rodovalho (2018) sobre el mercado primario constató varias realidades que afectan principalmente al mercado español, aunque comparten algunas similitudes con el mercado global. A la dificultad de acceder a los precios reales de venta y a la comparativa entre precios de obras creadas por hombres y por mujeres se une la propia percepción de las mujeres respecto a su cotización en ventas en galería. Como indica Rodovalho al explicar esta desigualdad de criterios:

> *Mientras aquellas ven claras desigualdades, son conscientes de ser una minoría con menos visibilidad en sus galerías y no tener el respaldo necesario en el sistema del arte, los galeristas afirman que no es una cuestión de género, sino de calidad, que no existe ningún tipo de discriminación en la elección de sus artistas y que entre sus coleccionistas tampoco. Los galeristas son unánimes al afirmar que no hay diferencia de precios entre hombres y mujeres, pero pocos fueron capaces de sostener dicha opinión con números* (Rodovalho, 2018, p. 64).

Por tanto, como hemos visto a tenor de los resultados que se obtuvieron en el estudio económico sobre la actividad artística en España, al segmentar y comparar los niveles de precios de unas y otros (Pérez Ibáñez y López-Aparicio, 2019, p. 64), podemos constatar una desigualdad notable entre los precios de venta de artistas hombres y mujeres en el mercado primario, aquel en el que el precio de venta repercute directamente en los y las artistas. Considerando, como también hemos mencionado, que la comercialización de la obra de arte a través del mercado es uno de los canales que posibilitan la supervivencia del artista como profesional, este hecho explica muy bien ese mayor grado de precariedad de las artistas en el desempeño de su actividad como profesionales.

Pero, como vemos, el acceso de la mujer a las artes plásticas y visuales en las últimas generaciones ha sido muy numeroso, lo cual implica un mayor número de mujeres disponibles en el mercado primario, mientras que el secundario sigue marcado por la mayoría de artistas hombres de las generaciones anteriores a todos los niveles, tanto en el propio mercado como en el ámbito institucional, museístico o curatorial. Sin embargo,

aunque el porcentaje de obra creada por hombres en el mercado sigue siendo espectacularmente superior al de las mujeres, con un 90% en número de obras y en torno al 93% de valor obtenido con la venta, en los últimos años empieza a detectarse un cierto cambio de tendencia (Armstrong, 2019). Como indican Halperin y Burns (2019), solo las ventas anuales de obras de Picasso superan a todas las ventas de obras creadas por mujeres artistas. Las cifras arrojadas por el índice Mei Moses de Sotheby's de los últimos seis años indican que las obras de artistas mujeres que han vuelto a venderse en subastas han crecido en sus precios de venta un 72,9% de media, frente al 8,3% de las obras creadas por hombres (Klein, 2019), lo que demuestra que, tras haber permanecido décadas marginada por museos, galeristas, comisarios, críticos y coleccionistas, la producción artística femenina ha empezado a despertar interés tanto a nivel institucional como en el seno del mercado, y en los últimos años, además de reconocerse la excelencia de artistas largo tiempo silenciadas o desconocidas, hay una clara intención de incorporar obras de estas artistas en museos y colecciones relevantes. El atractivo que las artistas adquieren a los ojos de los coleccionistas puede equipararse al de otras minorías, como el arte africano, sujeto en ocasiones a modas y tendencias determinadas. El caso de la artista francesa Marie Laurencin (1883-1956) y el éxito de ventas que tuvo en el mercado durante la década de los 80 entre los coleccionistas japoneses puede hacernos reflexionar, como indica Klein (2019), ya que «cuando muchos de estos coleccionistas dejaron de comprar su trabajo tras la crisis económica japonesa a principios de los 1990, los precios disminuyeron drásticamente y nunca se han recuperado.» Tenemos el ejemplo de mujeres como Helen Frankenthaler, Lee Krasner o Joan Mitchell, que empiezan a ocupar el lugar de sus equivalentes masculinos en el Expresionismo Abstracto, aunque aún exista una enorme brecha que superar (Armstrong, 2019). Además, en el mercado de obras de mujeres, a diferencia del mucho más homogéneo mercado masculino, unas pocas artistas copan la mayor parte de las ventas en lo que se da en llamar el «efecto superestrella», es decir, la extraordinaria demanda que ha proliferado en los últimos años se concentra en algunas firmas destacadas como Yayoi Kusama, Joan Mitchell, Louise Bourgeois, Georgia O'Keeffe y Agnes Martin, cuyas ventas en subastas suponen más del 40% de todas las ventas de obras creadas por mujeres (Halperin y Burns, 2019). Si a ello le unimos la dificultad de las artistas para pasar del mercado primario

al secundario, en el que los hombres siguen representando el 96,1% de las ventas (Bocart, Gertsberg y Pownall, 2017), el techo de cristal que las artistas soportan sobre sus cabezas, utilizando el símil de la obra *The walking ceiling* de la artista Alicia Framis[12], es evidente, especialmente en el mercado del arte. En ocasiones, nos viene a la cabeza el aforismo atribuido a Laura Liswood, presidenta del Council of Women World Leaders, que dice que «no existe un techo de cristal, solo una gruesa capa de hombres» (Hart y Sussman, 2017).

Retomando la idea avanzada anteriormente, la influencia de la visibilidad que el mercado proporciona a los y las artistas en el conjunto del sistema del arte, volvemos a mencionar la importancia que, por este motivo, tiene que la presencia de mujeres en exposiciones en galerías y ferias de arte sea equilibrada al número de mujeres presentes en el sistema que, como sabemos a partir de los datos existentes, ronda la mitad de artistas profesionales en activo (Pérez Ibáñez y López-Aparicio, 2018, p. 55). En el proceso de legitimación del artista, esta capacidad de hacer visible su obra es fundamental y requiere una reflexión imprescindible, y por ello hemos incluido una pregunta sobre este hecho en las encuestas realizadas tanto a artistas como a galeristas y otros profesionales. En el próximo capítulo veremos cómo, en los últimos años, destaca la incorporación de exposiciones individuales de mujeres relevantes en museos y centros de arte, quizá con el ánimo de cubrir la evidente brecha de desigualdad en las instituciones.

Igualmente, la importancia que determinadas exposiciones individuales de artistas mujeres llegan a tener dentro del contexto curatorial de un museo está bien explicado por Estrella de Diego (2018) refiriéndose a la lenta, difícil pero progresiva incorporación del arte latinoamericano desde los años 40 dentro del hasta entonces discurso hegemónico del MoMA de Nueva York, en que una obra del artista cubano Wifredo Lam era considerada «igual que las mujeres artistas a lo largo de la historia, una excepción, lo que surge en los márgenes y por lo tanto de menor calidad

12 La obra performativa *The walking ceiling* que presentó la artista Alicia Framis en su exposición «Pabellón de género» en la sala Alcalá 31 de la Comunidad de Madrid en noviembre de 2018 planteaba un alegato contra el techo de cristal social, laboral y político que soportan las mujeres (Díaz-Guardiola, 2019). Vídeo de la performance disponible en https://www.youtube. com/watch?v=e7OGkcqF08A

o, sobre todo, imposible de categorizar» (Diego, 2018, p. 161). Cuando en 2014 el conservador de arte de América Latina en el MoMA, Luis Pérez Oramas, programó la gran retrospectiva de Lygia Clark «The Abandonment of Art, 1948-1988» o «Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil» en 2018, o cuando se expuso junto al Broadway Boogie-Woogie de Mondrian una obra de la artista brasileña María Martins que era, además la propietaria del lienzo de Mondrian y quien lo donó al museo, eso supuso no solamente una nueva forma de leer el arte de artistas «periféricos/as» compartiendo espacios con los clásicos de las vanguardias europeas y norteamericanas, sino que influyó en el cambio de la narrativa curatorial del museo. Igual que las otras modernidades hasta entonces desubicadas, no categorizadas, se incorporan a las salas del museo y rompen el concepto obsoleto de «calidad», estas mujeres, que sufren una doble discriminación por «periféricas» y por mujeres, conquistan un espacio que les había estado vetado en la esfera artística internacional y construyen un relato nuevo que trasgrede sutilmente la mirada dominante con un lenguaje distinto, a veces vulnerable, otras contundente, ganado por mérito propio.

De nuevo, la percepción de las artistas sobre su inclusión en los programas expositivos institucionales no siempre coincide con la apreciación de otros profesionales implicados. Concha Jerez, Premio Velázquez y Premio Nacional de Artes Plásticas, una de nuestras artistas más relevantes, recuerda cómo era la situación hace varias décadas y la sensación percibida por las propias artistas:

> *Pese a haber muchas mujeres artistas en España en los setenta, siempre tuve la impresión de que, en el mejor de los casos, éramos simplemente toleradas en los círculos masculinos. Cuando uno visitaba las exposiciones importantes en museos e instituciones relevantes que se realizaban en esos años, en general podían verse incluidas en ellas una o dos mujeres artistas de todo un conjunto extenso de hombres artistas. Con ello parecía que se había cubierto una cuota máxima, no escrita, que servía para reafirmar la valoración museística de las obras presentadas en ellas por los hombres artistas. La obra de las mujeres artistas era subrepticiamente devaluada, no de forma abierta sino en la oscuridad de comentarios descalificadores sistemáticos en cenáculos artísticos masculinos. Como consecuencia de ello los museos e instituciones públicas seguían comprando casi exclusivamente obra de hombres artistas.* (Aramburu, Solans y Villa, 2012, p. 111)

Las palabras de Jerez nos recuerdan que, de alguna manera, en España se han seguido reproduciendo durante buena parte del siglo XX dinámicas heredadas del siglo anterior. El número y la calidad de las artistas españolas activas durante las últimas décadas del siglo XIX es sorprendente, a pesar de las dificultades y limitaciones con las que pudieron desarrollar su actividad en esa sociedad profundamente patriarcal (Jiménez-Blanco, 2020), sin posibilidades de formarse adecuadamente, de desarrollar sus capacidades en libertad ni de conseguir una proyección crítica o comercial equiparable a la de sus contemporáneos. Se aceptaba el trabajo de las artistas solo si se dedicaban a «géneros menores», como el bodegón o los temas costumbristas, se las excluía de determinadas instituciones y ello les impedía participar en muchas exposiciones o disfrutar de becas y pensiones. Algunas consiguieron abrirse camino en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, donde, sin embargo, la crítica imperante las trató con sorprendente condescendencia porque, como ya indicaba Nochlin en 1971 y recuerda hoy Jiménez-Blanco, la dificultad de aquellas pioneras para desarrollar su actividad en libertad y sin someterse a reglas impuestas por razones más políticas que artísticas «es una cuestión de estructuras de poder y, por lo tanto, sobrepasa con creces los límites de lo artístico» (Jiménez-Blanco, 2020, p. 372).

Ya en nuestros días, las llamadas «medidas de acción positiva», aunque a menudo reflejan un esfuerzo por cambiar de actitud y combatir esa tendencia discriminatoria, no suelen ser habituales ni se aplican en todos los ámbitos y sectores. La existencia de una Ley de Igualdad no implica que se penalice su incumplimiento, y para que podamos ver cambios significativos en una realidad tan injusta como empobrecedora necesitamos «desear que la situación revierta» y actuar en consecuencia, como dice Marina Núñez:

> *Ahora me queda que el que algunas de nosotras, tremendamente afortunadas, hayamos tenido ocasión de exponer en buenos centros y galerías, supongo que en ocasiones funcionando explícitamente o no, como cuotas, no significa gran cosa. Ya se sabe que las excepciones consolidan los sistemas haciendo que parezcan justos, ya que gracias a ellas se pueden explicar las discriminaciones como resultado de la incapacidad de los discriminados.* (Aramburu, Solans y Villa, 2012, p. 114)

Por todo ello, para que el trabajo de las artistas pueda ser apreciado desde un prisma más justo e igualitario, la educación artística, tanto la historia como la crítica, la estética y los procesos creativos, juegan un papel fundamental. Así como es imprescindible que la sociedad desarrolle una conciencia del valor de la cultura en general y del arte en particular mediante una educación en el respeto a la cultura y al arte, esa misma educación planteada desde una conciencia de género integradora, renovadora, que se aleje de presupuestos androcéntricos, permitirá observar, analizar y percibir la creación de modo más igualitario y plural. El concepto de «educar la mirada» planteado por Marián López Fernández Cao (2001) ha permitido que, a lo largo de la última década, se haya tendido a renovar la enseñanza del arte en nuestro país con ese objetivo. Como indica la autora:

> *La historia del arte no debe ser la historia de la genialidad individual,occidental, masculina y medioburguesa, sino la historia de la creatividad a través de las imágenes, por encima de individualidades, procedencias geográficas y económicas, donde la línea que separa arte y artesanía, diseño y arte, desaparezca para mostrar modos nuevos de entender el mundo y de expresarlo.* (López F. Cao, 2001, p. 9)

La educación artística requiere una revisión de los estereotipos con los que se ha estudiado la creación femenina para que sea completa y real, evitando el sesgo y la parcialidad, una recuperación minuciosa y completa de las artistas olvidadas y la generación de nuevos paradigmas que se diferencien de la dominancia androcéntrica en la que se ha educado a generaciones.

Implica también revisar la crítica de arte y analizar cómo se está aplicando a la obra de mujeres artistas, bajo qué parámetros se analiza en el contexto universal de la creación artística y en su comparación con la obra de artistas hombres, y qué impacto está teniendo en la percepción social del arte creado por mujeres y en los propios procesos creativos. Una actitud abierta y analítica frente a la obra de arte permite evitar que sean características de género las que se asocien a aspectos icónicos, simbólicos o expresivos, que se perpetúe la asimilación de lo masculino con lo universal y lo femenino con lo particular, lo anecdótico, y que esto influya y pervierta nuestra forma de percibir el arte. Una actitud abierta y analítica permite

evitar que se considere natural que sean hombres la mayoría de artistas seleccionados, digamos, en un certamen o en la plantilla de una galería, en los fondos de una colección o entre las exposiciones programadas por un museo, simplemente porque se han tenido en cuenta criterios de calidad cuando, en realidad, la carencia de oferta determina la demanda, la ausencia de mujeres disponibles para ser seleccionadas determina el hecho de que en la selección final primarán los hombres, la desigual disponibilidad de obras de artistas mujeres expuestas en galerías o ferias de arte influye en que la mayoría de las obras de arte adquiridas y, por tanto, presentes en las colecciones, sea producto de la creación masculina.

Consideramos que solo el compromiso por revertir esa brecha de desigualdad, el esfuerzo por equilibrar el espacio de todos y todas, puede dar los resultados necesarios.

Los datos no mienten. Un análisis de la presencia de las mujeres en el mercado del arte.

_Carolina Rodovalho

Introducción. El origen de todo

> *Tú acabas escribiendo solo sobre pinturas de hombres americanos blancos más de lo necesario. Tú aparentemente apoyas obras que no te gustan y artistas que consideras históricamente irrelevantes porque la actualidad financiera dicta la forma de tu discurso.*(Goebel, 2012)

Hace tres años, desde la quinta planta del edificio Nouvel me preguntaba si costaba lo mismo la obra firmada por una artista mujer que por un artista hombre. En aquella aula nadie supo contestarme: allí a nadie le interesaba el mercado del arte contemporáneo.

Tres años, cincuenta y siete entrevistas y un trabajo de fin de máster después, a esta pregunta se han sumado otras más: ¿Qué lugar ocupan las artistas en el sistema del arte? ¿Son las artistas las únicas mujeres que sufren con la brecha de género? ¿La Ley de Igualdad ha generado una igualdad efectiva? ¿Qué papel juegan las colecciones en el mercado?

¿Los galeristas tienen en cuenta el género de sus representados? ¿Qué pintan las ferias en todo esto? La única cosa que he sacado en claro es que no es solo una cuestión de número en un cheque, es una cuestión de representatividad.

En mi primera aproximación al tema, mi objetivo era conseguir precios de obras a la venta y realizar un estudio econométrico. Poco sabía que el mercado del arte, a diferencia de otros mercados, no se rige por el modelo *standard* de oferta y demanda, básicos en la economía. La prioridad del galerista es, a partir del monopolio sobre la producción de un artista, trabajar estrategias de precio que a su vez se rigen por principios sociales, más que económicos (Velthuis, 2005, p. 80). Sus clientes, los coleccionistas, son a su vez personas con un alto capital financiero y cuya decisión de comprar una obra no se ve determinada por factores económicos (Velthuis, 2005, p. 79).

La premisa de Velthuis me ha abierto las puertas a un análisis sociológico, en oposición a un económico y, a partir de este momento, el estudio de las relaciones y normas sociales en el mundo artístico se ha convertido en mi motor de búsqueda, mientras que los precios empezaron a ocupar un lugar anecdótico.

Otro motivo para este cambio de perspectiva fue la carencia de información acerca del mercado del arte español, algo que guarda relación con la opacidad que recubre los mecanismos de compra y venta de arte contemporáneo en nuestro país. Este ha resultado ser uno de los primeros obstáculos con los cuales me he encontrado al empezar esta investigación: tener acceso a los precios de las obras de los artistas en cuestión, una información básica para un estudio de mercado.

En 2018, contacté con las 64 galerías españolas que habían participado de la entonces última edición de la Feria ARCO. Después de meses persiguiendo a distintos galeristas, conseguí respuestas de menos de la mitad, 27, de las cuales, solo dos contenían listas con precios. En aquel momento analicé las plantillas de aquellas galerías que se prestaron a apoyar mi investigación, y descubrí que las mujeres representaban aproximadamente un cuarto de las carteras de artistas.

Una de las novedades del estudio actual es el seguimiento que hemos podido hacer y los cambios que han acontecido en estas galerías. En las próximas páginas, comentaremos algunos de los cambios más significativos que hemos podido constatar en la última monitorización. A eso sumamos un primer análisis de la cartera de todas aquellas galerías que no han participado de nuestro primer estudio. Los números que nos ha presentado este nuevo análisis justifican en muchos casos el silencio de muchos galeristas y su negativa a participar en un estudio que pone su atención en las desigualdades de género en el sistema del arte.

Cuarenta años nos separan de la Segunda Ola feminista cuyas demandas siguen vigentes en los discursos feministas actuales. Por desgracia, la crítica y los discursos de Linda Nochlin, Ann Sutherland Harris, Bell Hooks, Griselda Pollock, Lucy Lippard, Rozsika Parker y muchas otras especialistas en género y cultura siguen efectivos. A día de hoy, las mujeres siguen luchando por hacerse visibles en la Historia del Arte y sobre todo en el panorama artístico actual, y así emprenden una doble batalla: una lucha de reparación con el pasado, reescribir la historia para que esta sea más justa y fiel a la realidad a la vez que se lucha contra los obstáculos del presente en un intento de cambiar las estructuras que rigen nuestra sociedad y así, con suerte, no repetir los errores del pasado.

En estos dos últimos años, mucho ha pasado: después del #MeToo, de la Caja de Pandora, de las ,manifestaciones del 8M que congregaron a millones de personas por todo el país, de las medidas de discriminación positiva en varios sectores de la cultura y en otros ámbitos empresariales, de todas las críticas y voces que se suman cada día a la lucha por la igualdad efectiva,y aún así seguimos encontrando empresas sin representación femenina.

Un ejemplo que ilustra muy bien la problemática del sistema del arte contemporáneo español es la Galería A[13] que declara que se caracteriza por: «La vocación internacional de la galería y la idea de hacer

13 La presente intervención tiene un objetivo divulgativo que pretende generar consciencia sobre el tema tratado, guardo una gran admiración y respeto por la labor galerística y no aspiro a atacar en ningún momento a compañeros del sector. Para eso, he elegido mantener el anonimato de aquellas personas y empresas que optaron por no participar de nuestro estudio.

exposiciones novedosas o fuera del programa usual, tanto dentro del mercado primario como secundario». Estimado director de la Galería A, no hay nada de novedoso o internacional en una programación que presenta constantemente a 27 artistas hombres, en su gran mayoría europeos o estadounidenses, y cuya media de edad supera los 73 años de edad.

Si bien la infrarrepresentación femenina en las programaciones del mercado primario es uno de nuestros puntos de reflexión, nos preocupa de igual modo la demanda que este arte puede tener. ¿Son conscientes los clientes, desde los pequeños coleccionistas hasta las grandes instituciones del sesgo de género que sufren nuestras artistas? ¿Son sus colecciones paritarias?

> *Lo que entendemos como arte hoy en día, no podría existir sin el mercado. El arte es un sistema que implica la «producción, distribución y consumo» (Juan Acha). El mercado es parte de la distribución. Actualmente la cúpula de la cadena alimenticia de este sistema son los coleccionistas. Ellos lo rigen y controlan los museos. El reto es la democratización del mercado para que cada vez más artistas podamos vivir de lo que producimos* [14].

En las próximas páginas indagamos sobre el papel que galeristas, museos y coleccionistas desarrollan en el sistema del arte actual como «vehículos de visibilidad» del arte contemporáneo para entender qué responsabilidades tiene cada uno de estos protagonistas en la lucha por un sistema más justo y paritario.

El protagonismo de las galerías. *It's a man's, man's, man's world*[15]

Alessia Zorloni, en su gran manual del mercado de arte contemporáneo, explora los mecanismos económicos que conducen a algunos artistas al éxito o al fracaso. En su investigación, Zorloni defiende que no existen

14 Respuesta de María María Acha-Kutscher a la pregunta: «¿Qué opinión tiene usted del mercado del arte?».

15 La frase se refiere a la canción homónima de James Brown de 1966, en cuya letra se dice: «Este es un mundo de hombres, pero no sería nada sin una mujer o una chica».

reglas establecidas a la hora de poner un precio a una obra de arte (Zorloni, 2013, p. 89). Para la autora, las fluctuaciones en los precios se deben a que estas están condicionadas por una serie de variables que se relacionan con la condición del artista como proveedor de la obra y con las condiciones de demanda de la obra, en último caso, el coleccionista. En este escenario, el galerista es un árbitro que conoce las estrategias de ambos lados y prima por una transacción que sea justa para todos.

A la hora de poner un precio a una obra, el galerista tiene en consideración las condiciones de producción de las mismas: materiales utilizados en la creación del objeto, volumen de producción del artista, la identidad histórica del creador (Zorloni, 2013, p. 90), es decir, la reputación que este tiene en el sistema del arte, algo que guarda relación con los premios que le fueron otorgados, las exposiciones en instituciones de prestigio y la entrada a grandes colecciones, lo que imprime a su obra un sello de calidad, y ayuda al artista a crear su propia marca (Zorloni, 2013, p. 90).

Por otro lado, también se tiene en consideración los intereses de quien demanda la obra, es decir, el coleccionista: la labor de un galerista es buscar a los artistas que interesan a los compradores a la vez que desarrollar estrategias de *marketing* para alzar a un artista en el sistema del arte. También es su función buscar compradores para sus artistas: analizando los perfiles de los distintos coleccionistas, estudiando sus colecciones, el galerista puede desarrollar estrategias de venta y modos de posicionar a sus artistas representados dentro de la industria cultural. Un galerista de éxito es una persona capaz de entender los tiempos y adaptarse a las modas del mercado ofreciendo un contenido novedoso y estimulante.

> *- A la hora de elegir qué artistas representar, ¿tiene en cuenta su género? En la actualidad sí. Debo reconocer que durante muchos años no he sido consciente de que contribuía a esta desigualdad de género* [16].

Cuando los galeristas han sido cuestionados sobre el género de sus artistas representados, un 53% ha contestado no tener en cuenta el género del productor y sí el talento, lo que la obra transmite. Dicha afirmación, en

16 Respuesta dada por Juan González de Riancho a la cuestión: «A la hora de elegir qué artistas representar, ¿tiene en cuenta su género?».

un primer momento puede parecer justa: si un galerista no tiene en consideración el género, significa que no discrimina a los artistas por su condición biológica. Lo que uno olvida es que la discriminación está presente de forma innata en mecanismos que conforman el sistema del arte, que sigue siendo patriarcal, y que excluye sistemáticamente a las artistas mujeres.

Un galerista que no tiene en consideración el género está, de forma indirecta e inconsciente, manteniendo la desigualdad. Numerosos estudios comprueban que la gran mayoría de los graduados en Bellas Artes son mujeres (Ballestero, 2012, p. 12). El estudio de Pérez Ibáñez y López-Aparicio demuestra que las mujeres están mejor preparadas para el mercado laboral: mientras el 71,7% de las artistas encuestadas declaran haber realizado estudios superiores en materia artística, solo el 53,6% de los varones poseen estas titulaciones (Pérez Ibáñez y López-Aparicio, 2018, p. 35). Llegados a este punto, no podemos aceptar el talento como herramienta de criba: las artistas han probado estar aptas y muy bien preparadas. El problema se encuentra en su falta de visibilidad, ya que el sistema las excluye desde el momento en que salen de las universidades.

En este sentido, reforzamos la importancia del galerista como investigador y descubridor de nuevas tendencias: le corresponde buscar a estas mujeres cuyo talento es innegable pero que no tuvieron la misma oportunidad que sus compañeros varones. Cuando se les pregunta si les parece necesario buscar una paridad entre la representación de artistas hombres y artistas mujeres, el 76% cree necesario buscar una paridad entre los artistas representados en la galería; no obstante, aún existe un 20% que no cree que se deba buscar paridad. Estos se justifican, casi en todos los casos, con el argumento de que se deben buscar obras de calidad independientemente del sexo del creador, algo que nos plantea de nuevo la duda: ¿Las artistas que trabajan con galerías son pocas porque las mujeres no tienen el talento suficiente para entrar en una galería? Desde luego, nosotras no lo creemos.

Además de las diferentes respuestas que hemos conseguido recopilar, también tienen mucha importancia los análisis de las carteras de artistas de las distintas galerías. En nuestro primer análisis, cuyos integrantes

llamaremos Grupo 1[17], pudimos constatar que las mujeres ocupaban un 25% del listado de las galerías. Dos años después hemos detectado una sutil mejora en el promedio: la presencia femenina ha subido dos puntos, pasando a un 27%. Para nosotras, los números más importantes no son tanto la mejora en la media general y sí encontrar galerías que hayan dado un salto exponencial en su programación. Destacamos los esfuerzos de galerías como NF/ Nieves Fernández, Parra & Romero, Daniel Cuevas y Rafael Pérez Hernando que en estos últimos dos años han sido capaces de crear carteras de artistas paritarias y sobre todo, a galerías como Rosa Santos y Sabrina Amrani, cuya presencia de artistas mujeres sobrepasa a sus compañeros hombres, demostrando con números que la excelencia y el talento sí son ajenos al género, pero que la labor del galerista tiene que ser conscientemente en clave de igualdad.

Esta mejora que hemos podido constatar dos años después viene ligada a dos tendencias interesantes; entre las galerías que han incluido artistas nuevos, hay una ligera inclinación a trabajar con artistas mujeres, lo que lleva a una mejora en sus porcentajes. También hemos detectado galerías que han dejado de trabajar con artistas, en casi todos los casos varones, lo que nos demuestra que hubo una criba que ha proporcionado una mayor paridad.

Además de hacer este seguimiento con las galerías ya analizadas, hemos ampliado nuestro rango para incluir a todas aquellas galerías presentes en ARCO cuya participación en nuestro primer estudio no fue posible. En este nuevo grupo, que llamaremos Grupo 2[18], la representación promedio de artistas hombres y mujeres

17 El Grupo 1 está formado por las siguientes galerías: ADN Galería, Alarcón Criado, Álvaro Alcázar, Aural, Carreras Múgica, Casado Santapau, Elba Benítez, Espai Tactel, F2, Fernández-Braso, García Galería, Heinrich Ehrhardt, Galería Juana de Aizpuru, La Caja Negra, Galería Leandro Navarro, Louis 21, NF/Nieves Fernández, Parra & Romero, Pelaires, Pilar Serra, Daniel Cuevas, Ponce + Robles, Rafael Ortiz, Rafael Pérez Hernando, Rosa Santos, Sabrina Amrani, T20 Galería y The Goma.

18 El Grupo 2 está formado por las siguientes galerías: Alegría, Ana Más Project, Ángeles Baños, Ángels Barcelona, Bombon Projects, Carles Taché, Cayón, Elvira González, Espacio Mínimo, Espacio Valverde, EtHall, Formatocomodo, Guillermo de Osma, Helga de Alvear, Honrrach Moyà, Javier López & Fer Francés, Joan Prats, José de la Mano, JosédelaFuente, Juan Silió, KOW, Kewenig, Leyendecker, Luis Adelantado, Maisterravalbuena, March Domènech, Marlborough, Marta Cervera, Max Estrella, Mayoral, Michel Soskine, Miguel Marcos, Mira 1, Moisés Pérez de Albéniz, Nogueras Blanchard, PM8, Polígrafa Obra Gráfica, ProjecteSD,

no es muy distinta a la encontrada en el primer grupo analizado: cerca de 71% de sus carteras de artista están compuestas por varones mientras que las mujeres representan un 26%, un punto menos que en el primer grupo. La diferencia se encuentra, sobre todo, en los casos más polarizados; en este grupo, encontramos galerías que no representan ninguna mujer o cuentan con tres en un listado compuesto por 74 artistas.

En el primer grupo analizado, el 22% de las galerías conservaba paridad entre sus representados, mientras que, en este segundo grupo, solo un 3% mantiene equilibrio en sus carteras. En un caso, el único en 70 galerías analizadas, encontramos una sobrerrepresentación femenina. La sobrerrepresentación masculina, a su vez, está presente en el 51% de las galerías del Grupo 1 y en el 58% de las galerías del Grupo 2. Por desgracia, este hecho no es una particularidad del mercado español. Son miuchos los estudios que ratifican que, por ejemplo, la presencia femenina en las galerías londinenses no pasa de un 32% (McMillan, 2018, p. 12).

Además de preguntar sobre la posición de las artistas en el sistema del arte, nos parecía importante saber su opinión acerca de la situación de las distintas profesionales en el mundo del arte: ¿es igual de difícil para una mujer llegar a un puesto importante en el mundo del arte o la diferencia de género solo es vivida por las artistas? No hubo consenso en las respuestas. Entre los gestores culturales varones, el 38% cree que no es más difícil para una mujer llegar a altos puestos en el mundo del arte, citando, en muchos casos, a las grandes protagonistas de la modernización del arte contemporáneo en España en la década de los años 80. El 43% de los profesionales del sistema del arte defiende que sí existe un techo de cristal para gestoras, críticas y comisarias al igual que para las artistas. Las respuestas ofrecidas por las profesionales han sido más polarizadas: el 21% no sienten que existan obstáculos para las mujeres en el sector de la cultura, mientras que el 64% defiende que sí es más complicado para una mujer acceder a un alto cargo en el mundo del arte.

Si separamos las respuestas de las profesionales por funciones, vemos que el 40% de las mujeres directoras de galerías piensan que hay obstáculos relacionados al género.

Rocío Santa Cruz, Senda, The Ryder Projects, Travesia Cuatro y Twin Gallery.

Si olvidamos a las mujeres artistas por un momento y nos centramos en la presencia de las mujeres en el galerismo español, constataremos según los números divulgados por MAV en sus informes que en las cuatro últimas ediciones de ARCO, las mujeres ocuparon el 27% de los cargos directivos de las galerías españolas participantes de dicha feria, y el 48% de las galerías españolas presentes en tenían por director a un hombre. No obstante, persiste en la mentalidad de muchos de nuestros encuestados el mito de que las mujeres son mayoría. Este mito nace en la década de los 80, cuando se hicieron conocidas una serie de mujeres que se destacaron en el panorama artístico nacional gracias a su labor en el periodo fundacional del sistema del arte contemporáneo español (Mayayo, 2012. p. 150).

Este «liderazgo» femenino se ha encargado de la modernización e internacionalización del sistema del arte español (Mayayo, 2012. p. 152) con iniciativas como la creación de la primera feria de arte contemporáneo nacional, ARCO, ideada en 1982 por Juana de Aizpuru, fundadora y directora del certamen desde 1982 hasta 1986, cuando le sustituye otra poderosa mujer, Rosina Gómez-Baeza. Destacamos también el protagonismo que tuvo Carmen Giménez, quien entre los años 1983 y 1989 fue directora del Centro Nacional de Exposiciones (CNE) además de jugar un papel importante en las políticas artísticas del Ministerio de Cultura, y María Corral, asesora desde 1985 de la Fundación La Caixa, una de las instituciones más influyentes en el país (Mayayo, 2012. p. 151) y posteriormente directora del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Pero, sobre todo, destacamos la importancia que tuvieron Juana Mordó, la ya citada Juana de Aizpuru, Soledad Lorenzo y Helga de Alvear, quienes en los años 80 fundaron grandes galerías cuya proyección internacional les concedió un protagonismo en el sistema del arte español que, a día de hoy, es incuestionable.

Sin embargo, si hubo en un momento de nuestra historia un «monopolio de las señoras», los números actuales demuestran que este mito no se corresponde con la situación actual, donde los hombres ocupan un importante espacio.

También cabe destacar que la labor de estas mujeres influyentes tampoco se caracteriza por un apoyo masivo a la participación femenina en dicho sector. Mayayo, en su artículo «El Imperio de 'las señoras'» afirma que la existencia de mujeres «poderosas» no ha aumentado de forma significativa la participación femenina en el sistema del arte, lo que lleva a cuestionar el principio defendido por muchos de que el acceso de unas pocas mujeres al poder conlleva necesariamente un aumento de la presencia femenina en todos los sectores o estamentos a su cargo (Mayayo, 2012. p. 151).

¿Es el feminismo un tema solo de mujeres? ¿Es deber solo de las mujeres visibilizar el trabajo de sus compañeras? ¿Qué papel juegan los hombres y qué lugar deben ocupar en el proceso de generar igualdad? Colocar la culpa sobre una minoría femenina que ocupa altos cargos resta la responsabilidad de la otra mitad de la población, la cual debería, en lugar de argumentar en contra de las mujeres, apoyar iniciativas que generen justicia social.

Un breve análisis nos muestra que, en ambos grupos estudiados, la dirección de la galería cae, en la mayoría de las veces, en manos masculinas: el 50% de las galerías del Grupo 1 eran dirigidas por hombres, un porcentaje muy similar (49%) al que encontramos en el Grupo 2. La dirección femenina en el Grupo 1 se da en el 21% de los casos y en el Grupo 2 en el 32% de los casos. Desde luego, podemos comprobar que las mujeres directoras están lejos de ser mayoría.

El mito protagonizado por estas damas genera un relato dentro de un mismo reparto de lo sensible en el cual la existencia de otro ajeno al discurso hegemónico —y heteropatriarcal— perpetúa interesadamente el binarismo.

El negocio de las ferias

Al hablar de las galerías, no podemos dejar de lado la importancia de las ferias de arte. El fenómeno de las ferias se inicia en los años sesenta, ganando fuerza a nivel internacional una década después, coincidiendo con un grupo de compradores que empieza a invertir en el arte como un bien de consumo (Zorloni, 2013, p. 45). Las ferias representan la faceta

más comercial del mercado del arte, pero también brindan la oportunidad de crear nuevas relaciones con los consumidores. La mayor ventaja que tiene un galerista al participar en una feria es la exposición que ella permite, dado que el volumen de visitantes en una feria es mucho mayor que el público que frecuenta las galerías. Es decir, su poder reside en la capacidad de captación de públicos, sobre todo, coleccionistas.

El público, por otro lado, tiene la oportunidad de ver de una sola vez una gran variedad de galerías, algunas de ellas internacionales, algo que no sería posible de otro modo. En las ferias se hacen evidentes las últimas tendencias del arte contemporáneo, qué discursos están de moda o qué artistas son relevantes, además de demostrar el poder del mercado nacional y su grado de desarrollo.

Como ya hemos comentado, a principios de los años 80 encontramos en España un fuerte movimiento liderado por mujeres que fue fundamental para el proceso de modernización e internacionalización del arte contemporáneo español. Quizás, el hecho más importante sea la apertura de la primera feria de arte contemporáneo en territorio español, ARCO, en 1982 de manos de la galerista Juana de Aizpuru.

Con el paso de los años, ARCO se ha tornado una de las ferias más importantes a nivel mundial, contando con aproximadamente cien mil visitantes anuales, lo que corresponde a un 40% de todo el público que visita las ferias españolas anualmente (McAndrew, 2017, pp. 34-35). Estos números demuestran que ARCO es, sin duda, el lugar de intercambio, interacción y comunicación para muchas galerías españolas, además de una vía de entrada al mercado del arte español para los coleccionistas extranjeros (McAndrew, 2017, p. 33). Más allá de la relevancia que tiene esta feria para la economía del arte español, es importante tener en consideración el crecimiento de las ferias en los últimos años.

La economista cultural Clare McAndrew, responsable del informe anual sobre el mercado del arte español publicado por la Fundación La Caixa, apunta en su último estudio sobre el mercado español que el espacio de las galerías viene perdiendo su potencia comercial frente a las ferias. En el año 2013, el 58% de las ventas hechas por galerías se realizaban en sus

sedes físicas, número que se ha reducido hasta un 54% en el 2016. Dichas ventas pasaron a fraguarse por canales en línea (el 1% de las ventas), pero sobre todo por ventas llevadas a cabo en ferias de arte contemporáneo, que pasaron de representar el 35% de las transacciones anuales de los galeristas en el 2013 a ocuparse del 41% del volumen total de ventas en el 2016 (McAndrew, 2017, p. 9).

McAndrew afirma que las galerías españolas asisten anualmente a una media de cinco ferias, tres internacionales y dos nacionales, teniendo mayor éxito de ventas en los certámenes extranjeros (un 25% de las ventas). El 47% de los galeristas afirma realizar la mitad de sus ventas anuales en las ferias y un 19% indica haber cerrado tres cuartas partes de sus ventas o más en dichos eventos. En términos monetarios, según estimaciones hechas por la economista, las ventas en ferias han aumentado de 94,6 millones de euros a 127,2 millones de euros en 2016, suponiendo un aumento del 34% (McAndrew, 2017, p. 33). Estos números dejan en evidencia que el futuro del mercado del arte está en las ferias.

¿Están presentes las mujeres artistas en las ferias de arte contemporáneo? Año tras año, los números de ARCO son preocupantes y muestran el problema estructural que vivimos en el mercado del arte, donde las creadoras no tienen ni voz ni voto. Más allá de ARCO, encontramos otras ferias cuyos números son mucho más paritarios. Anualmente, MAV viene publicando informes referentes a la visibilidad femenina en cuatro ferias de arte contemporáneo: ARCO, JustMAD, Art Madrid, Hybrid.

Empezando por la última edición de ARCO, vemos que sus valores se asemejan a aquellos manejados en las últimas ediciones. De los 1.357 artistas presentes en la feria, solamente 403 eran mujeres, y de estas 88 eran españolas[19]. Es decir, en la feria de arte contemporáneo más importante de España, solamente un 6,4% de los artistas expuestos son mujeres españolas. También es interesante tener en cuenta los datos acerca de la dirección de las galerías presentes en la feria. De las 209 galerías expuestas, el 25% estaban lideradas por mujeres. Sin duda, este es uno de los datos más reseñables del último informe de MAV, donde se ha

19 Agradecemos enormemente a MAV haber compartido con nosotras los datos de su informe sobre la presencia femenina en ARCO 2020, aún no publicado.

visto que la dirección femenina ha caído 6 puntos con relación a la edición anterior de la feria. La dirección masculina sucede en el 48% de las galerías presentes en la feria; casi el 27% de las galerías tienen una dirección mixta.

Los números manejados en la última edición de Art Madrid tampoco son mucho mejores. Art Madrid es una feria de arte emergente que celebró su primera edición en 2006 y cuenta con aproximadamente 20 mil visitantes (McAndrew, 2017, p. 33).

La edición de 2018 ha contado con un 24% de mujeres de las cuales, 13,6% eran españolas. Estos números son inferiores a los de la edición anterior en la cual la presencia femenina era de un 26%. Si bien en 2019 se ha notado un leve incremento de 3 puntos con relación a la edición de 2018, Art Madrid 2020 ha sido la feria con menor representación femenina en la semana del mercado del arte contemporáneo de España, presentando menos de un 24% de creadoras.

Hybrid es una de las ferias más jóvenes del país, hasta el momento seha celebrado en cuatro ocasiones. Se destaca por apostar por un programa artístico experimental innovador. Los números de representación de Hybrid han crecido al igual que la popularidad de la feria, pasando de un 48% en 2017 a un 54% en 2018 hasta llegar a un 62% en 2019. En 2020 ha tenido una importante caída, volviendo a los números de 2017 (un 48%) pero sigue siendo muy reseñable el compromiso de esta joven feria que, desde un principio, ha apostado por la igualdad.

Por último, encontramos los datos relativos a JustMAD. Dicha feria celebró su primera edición en 2010 y cuenta con aproximadamente 23 mil visitantes todos los años (McAndrew, 2017, p. 35). JustMAD es un ejemplo de constancia, donde la representatividad femenina ha crecido de un 35% en 2017 a un 49% en 2018, manteniéndose entre el 47% (datos de 2019) y el 49%, números de su última entrega. Este año, JustMAD ha exhibido obras de 87 mujeres frente a 84 hombres, lo que demuestra que, si bien el talento no entiende de género, el primer paso que tenemos que dar como sociedad es buscar el equilibrio efectivo entre hombres y mujeres. Solo cuando el género deje de ser un obstáculo podremos utilizar la calidad y el talento como herramientas de criba.

Los números dejan entrever que las ferias más jóvenes apuestan por un sistema de representación más paritario, donde las artistas tienen una mayor visibilidad y, como consecuencia, una mayor probabilidad de venta. No obstante, las ventas realizadas en estas ferias no se asemejan, ni en volumen ni en precios, a las cifras manejadas en las grandes ferias, donde, además de una mayor presencia de coleccionistas internacionales, se negocian compras con grandes instituciones nacionales.

Aún queda mucho trabajo por hacer, pero si podemos sacar una conclusión en claro es que las ferias emergentes apuntan las directrices de un comercio del arte más justo y a lo que puede ser en un futuro, el nuevo modelo de ferias, donde la paridad es un elemento más a tener en cuenta, fomentando una igualdad de oportunidades entre artistas hombres y mujeres.

También cabe la duda de los mecanismos que pueden utilizar las ferias para generar una mayor paridad. ¿Tienen en cuenta los comités de evaluación el género? ¿Se valora un *stand* con paridad representativa?

Art Basel, junto a la especialista Clare McAndrew, publican anualmente informes sobre el mercado del arte en los cuales dedican un apartado a las cuestiones de género. McAndrew afirma que hay una tendencia que lleva a una mayor paridad en el mercado primario: en el año 2019, la representación de artistas mujeres ocupaba un 44% de los listados de las galerías, 8 puntos más que en el año anterior. Como podemos constatar, los números de Art Basel son muy superiores a la media de representación en las galerías españolas donde, como ya hemos comentado, las mujeres ocupan el 26% de la cartera de artistas. Al igual que la representación va in crescendo, también suben las ventas: el 40% de las ventas totales son obras de mujeres (frente al 32% de las ventas registradas en 2018). También se ha encontrado un aumento de representación de mujeres en las galerías que trabajan en los mercados primario y secundario pasando de un 32% en 2018 a un 39% en 2019. Como consecuencia, sus ventas también han tenido un repunte, pasando del 23% a un 27% (McAndrew, 2020, pp. 104-106).

Los números de Art Basel nos ayudan a comprobar que existe una tendencia al alza de la representación de mujeres, algo también visto de modo más

sutil en los datos de las ferias españolas. Aplaudimos iniciativas como la de MAV, que publica anualmente informes relacionados con la desigualdad de género en nuestro mercado, pero entendemos que las ferias también tienen una responsabilidad con su público y está en sus manos cobrar una representación más acorde con la realidad de nuestra sociedad. También destacamos la necesidad de realizar informes que ayuden a comprender mejor las tendencias de nuestro mercado y romper con la opacidad actual. Solo con datos podemos mejorar nuestro sector y desmontar estereotipos que a día de hoy persisten en la mentalidad de nuestra sociedad.

El protagonismo de los centros de arte en el mercado. *Do women have to be naked to get into the Met Museum?*[20]

Cuando son preguntadas sobre la dificultad en alcanzar altos puestos en el sector artístico, el 92% de las comisarias, historiadoras y gestoras creen que existe un techo de cristal en el sector cultural, al igual que en muchos otros ámbitos profesionales.

Las mujeres en el mundo del arte —entre las cuales incluyo a directoras de museos o centros de arte, comisarias, críticas, profesoras, guías, entre tantas otras profesionales relacionadas con el sector— siguen la misma lucha que afecta a todas las mujeres trabajadoras: la búsqueda de la paridad en los cargos de responsabilidad y la eliminación de la brecha salarial.

Resulta que en el sector artístico también se reproduce la misma estructura piramidal presente en otros sectores laborales: las mujeres ocupan la base, donde encontramos los puestos de menor responsabilidad, y van

20 La frase procede de la acción comunicativa desarrollada por el colectivo feminista anónimo Guerrilla Girls en 1989 al colocar su habitual máscara de gorila sobre el cuadro *La gran odalisca* de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1814) y, así, denunciar la escasa presencia de mujeres artistas expuestas en el museo. Ante la pregunta «¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Metropolitan Museum?» añaden una frase que indica que «menos de un 5% de los artistas de las secciones de arte moderno son mujeres, pero el 85% de los desnudos son de mujeres».

decayendo conforme asciende hacia los puestos más importantes —mejor pagados— y de mayor reconocimiento profesional (Boroff, 2014).

De acuerdo con los estudios realizados en 2017 por la Association of Art Museum Directors, aún existe una brecha salarial, ya denunciada en el informe de 2014, donde se ha llegado a la conclusión de que en los museos cuyo presupuesto sobrepasaba los 15 millones anuales, las mujeres ocupaban un 24% de los cargos directivos, y que su salario promedio era inferior al de sus compañeros hombres: por cada dólar ganado por un hombre, la mujer gana 0,71 céntimos (Treviño, Giraud Voss, Anagnos y Wade, 2014, p. 5). También se ha comprobado que los números se hacían más paritarios en los museos con menor poder adquisitivo (Treviño, Giraud Voss, Anagnos y Wade, 2014, p. 11).

En el nuevo informe encontramos que el 54% de los museos de arte contemporáneo en Estados Unidos están dirigidos por hombres, y que por cada dólar que ganan ellos, ellas reciben 0,82 céntimos (Treviño, Giraud Voss, Anagnos y Wade, 2014, p. 9) lo que demuestra que casi cinco años después la situación no ha cambiado mucho. Por desgracia, esto no es algo que solo suceda en los Estados Unidos: las dos nuevas directoras de la Tate, Maria Balshaw, directora de la Tate Gallery, y Frances Morris, directora de la Tate Modern ganan menos que sus predecesores (Neuendorf, 2017).

Desde la Tate, esta situación se achaca al hecho de que son nuevas en el cargo y que el sueldo no tiene relación con el género y sí con el grado de experiencia. Independientemente del motivo, Balshaw ganará anualmente quince mil libras menos que su predecesor (Neuendorf, 2017). Diversos estudios apuntan que la mayoría de los agentes en el sistema del arte inglés son mujeres, las cuales ocupan distintos puestos de responsabilidad con sus sueldos establecidos con relación a su labor; pero en la práctica, vienen a confirmar que la brecha entre la multitud de asalariadas y sus compañeros hombres es importante: ellas son mayoría, ellos ganan más (Rea, 2018).

Fuera del contexto anglosajón, encontramos el caso alemán, que en 2018 ha dado un cambio en sus políticas de contratación al incluir a ocho mujeres en algunos de los puestos culturales más importantes en el ámbito nacional (Brown, 2018). Un estudio llevado a cabo por el profesor Helmut K. Anheier

en 2017 comparó el campo cultural alemán al de otros cinco países de la Unión Europea: Francia, Italia, Suecia, Polonia y Reino Unido, llegando a la conclusión de que pese a que las mujeres participan de manera casi igualitaria en el sector cultural alemán (un 48% de los puestos están ocupados por mujeres), solo un 16% de los cargos de gran responsabilidad están en manos de mujeres (Anheier, 2017).

Si nos trasladamos al ámbito nacional, no encontramos un escenario más alentador sino todo lo contrario; son pocas las instituciones que se plantean las cuestiones de género y de paridad como parte integrante de la política global de la institución. En el *I Informe sobre la aplicación de la Ley de Igualdad* en el ámbito de la Cultura dentro del marco competencial del Ministerio de Cultura y Deporte, de ahora delante Informe de Igualdad en el ámbito de la Cultura se han estudiado los distintos planos de actuación de museos dependientes del Ministerio de Cultura y se ha constatdo que el género no aparece implicado ni en los planes de actuación del Museo Nacional del Prado ni en los del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Anllo Vento, 2020, pp. 144-152).

Las labores museísticas han estado durante muchos años a cargo de hombres. Los altos mandos solían ser escogidos a dedo entre las cúpulas del poder, lugares a los cuales las mujeres no tenían acceso. También, durante muchos años, se les ha negado acceso a la enseñanza superior, lo que ha probado ser un obstáculo más en la lucha por los cargos más altos El *Informe de Igualdad en el ámbito de la Cultura* también arroja luz sobre quiénes ocupan las sillas de dirección de los museos estatales. Durante los años 2000 y 2018, el 78,2% de los puestos de dirección han estado en manos de hombres; la cifra no ha variado mucho en todo este tiempo, a finales de 2018 los hombres seguían ocupando el 75,7% de los puestos directivos (Anllo Vento, 2020, p. 131).

Si de estos números retiramos los puestos relacionados a la dirección gerencial y analizamos solamente las direcciones artísticas, la diferencia entre hombres y mujeres es aún peor: durante casi los últimos 20 años, los hombres han ocupado el 83,3% de las direcciones artísticas (Anllo Vento, 2020, p. 131).

No fue hasta principios del año 2000 cuando se introdujeron indicaciones que hacen referencia a la paridad en aquellos puestos cuya acceso se da a través de oposición, buscando unas políticas más igualitarias,tanto en la contratación como en la composición de los tribunales que evalúan los candidatos a dichos puestos. Desde el año 2005, se indica que la convocatoria tiene en cuenta el principio de igualdad de trato entre ambos sexos por lo que se refiere al acceso al cargo (Martínez Tejedor, 2012, p. 159); no obstante, seguimos preguntándonos si esa búsqueda por igualdad en los medios de contratación se ve reflejado en el personal contratado.

Si bien existe una sensación de equilibrio generada por la promoción de la igualdad de oportunidades en las pruebas de acceso a puestos públicos, lo que a su vez llevaría a una mayor presencia en puestos de responsabilidad, la realidad es muy disonante: en los niveles más altos de la Administración General del Estado (niveles 28 a 30), seguimos encontrando una disparidad por sexos[21].

Quizás, nos haga falta esperar el cambio generacional, dado que el mismo estudio demuestra que la desigualdad entre sexos varía según la edad, siendo más paritarios los niveles en que la franja de edad va hasta los 39 años, será algo menos equilibrada a medida que aumente la edad de los objetos de estudio. En consecuencia, la desigualdad vivida actualmente puede sufrir una depreciación, dado que el ingreso en las administraciones públicas se produce mayoritariamente por mujeres y las generaciones más jóvenes son cada vez más paritarias (Martínez Tejedor, 2012, p. 160).

La apreciación hecha por Martínez Tejedor nos parece muy válida, y sin embargo insuficiente. Poner nuestras esperanzas en un cambio generacional es una actitud extremadamente pasiva, cuyos frutos no sabemos cuánto tardarán en aparecer. Dicho esto, apostamos por iniciativas más activas, ejercer una mayor presión en las estructuras de poder, que logre un cambio a corto plazo. Para ello, es necesario ser extremadamente críticos con nuestras instituciones. De acuerdo con el

21 Nivel 30: varones, 67,31%; mujeres 32,69%;
Nivel 29: varones, 68,88%; mujeres, 31,11%;
Nivel 28: varones, 61,42%; mujeres, 38,58%.
(Martínez Tejedor, 2012, p. 160).

Anuario de Estadísticas Culturales 2017, el empleo cultural ha aumentado en 2016, computando un total de 544.700 personas, de las cuales, 59,5% son varones (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017, p. 25). Si contrastamos con los números de 2011, tan solo cinco años antes, nos encontramos con que, de los 488.700, un 55% eran varones, es decir: el empleo en el sector cultural ha aumentado, pero sobre todo para hombres (Sainz Borgo, 2018).

Estos datos nos llevan a concluir que las mujeres que trabajan en el sistema del arte, al igual que las artistas, sufren discriminación en el ámbito profesional. Existe un techo de cristal que confina a la mujer, impidiendo su ascenso laboral en el interior de las organizaciones. La historia demuestra, una y otra vez, las desventajas intrínsecas impuestas socialmente, que tienen como consecuencia la falta de presencia femenina en los cargos de mayor responsabilidad en distintos sectores laborales.

> *Porque si es cierto que el 81% de conservadores, jefes de departamento y coordinadores de exposiciones son mujeres, el porcentaje se invierte hasta el 22% en el caso de directoras de museos y centros de arte contemporáneo. Es decir, los licenciados varones (26%) casi multiplican por cuatro sus oportunidades para acceder al cargo de dirección, sea por designación directa o bien por comisiones de especialistas siguiendo las «buenas prácticas.»* (MAV, 2013)

Intentando cambiar este lamentable panorama, durante el gobierno de Zapatero se hace firme la Ley Orgánica para la Igualdad efectiva entre mujeres y hombres (LOI 3/2007 de 22 de marzo) de la cual destacamos el Artículo 26 dedicado a «La igualdad en el ámbito de la creación y la producción artística e intelectual» donde se dictan los objetivos y políticas públicas deseadas para aumentar la promoción de la creación artística de las mujeres, con el objetivo de alcanzar una presencia equilibrada en la oferta artística y cultural entre ambos géneros en el sector público. No obstante, en muchos casos esta Ley no se hace efectiva (Borja, 2011, p. 20).

> *Es perfectamente comprobable que para un cambio profundo en la organización de la sociedad no basta con una garantía legal, sino que es necesaria una intervención pública integral dirigida a eliminar los obstáculos que se oponen a la igualdad real y efectiva entre hombres y mujeres en todos los ámbitos de vida. Esto es, una intervención en la que se conjuguen medidas que se complementen actuando frente a las causas y los efectos* (Demas Moreno, 2000, p.21).

Para que la ley se haga efectiva, es necesaria la toma de medidas de acción positiva, las cuales, desde algunas perspectivas, priorizan el aspecto social sobre el económico (Demas Moreno, 2000, p. 18). En ese sentido, resaltamos la idea de Demas Moreno de que una sociedad no es democrática si acepta en su seno acciones discriminatorias entre sus grupos sociales. Dichas acciones discriminatorias nacen gracias a razones económicas generadas a partir del cambio constante, la innovación tecnológica y la lucha por mantenerse competitivos frente al mercado, lo que conlleva la necesidad de una buena gestión de los recursos humanos, que solo será eficaz si utiliza por completo el potencial de su plantilla. Si las mujeres son retenidas en trabajos inferiores, con peores condiciones, se pierde capital humano. (Demas Moreno, 2000, p. 22)

Como hemos podido constatar en las respuestas de muchos de nuestros encuestados, existe un mito en torno al sector artístico en el cual se defiende que este es más abierto que otros sectores sociales. No obstante, creemos que, después de todos los datos analizados, este porcentaje se debe a dos factores: el desconocimiento del panorama actual y el peso de la tradición galerista de nuestro país, que durante años fue liderada por mujeres.

Finalmente, volviendo a la situación de las creadoras y el trato que reciben por las instituciones, nos gustaría ahondar en la cuestión de la visibilidad femenina a través de la programación y en las colecciones de distintos museos y centros de arte españoles.Es innegable la importancia de una profunda labor de reescritura y derogación del canon historiográfico patriarcal que ha borrado sistemáticamente la presencia femenina de la historia; en ese sentido, es importante que museos, críticos y comisarios trabajen unidos proponiendo nuevas visiones, más plurales e inclusivas, del arte.

Varios estudios comprueban la desproporción en la representación de artistas hombres y mujeres. En el panorama nacional, destacamos el último informe de MAV donde se ha analizado la programación de exposiciones de 20 centros de arte de gran envergadura nacional entre los años 2014 y 2019. Este estudio ha constatado que la media de exposiciones monográficas de mujeres no sobrepasa el 31% de los casos (Díaz González-Blanco, 2020, p. 6). En tan solo cuatro instituciones se cumple el criterio de paridad establecido por la ley. Si bien los números son mejorables, se ha

podido constatar una mejora de 8 puntos de cara al informe anterior (2010-2013). No obstante, los números no son suficientes y dejan entrever que aún hay mucho trabajo por delante.

En 1986 las Guerrillas Girls lanzaron una pregunta al aire: *It's Even Worse in Europe?* Dicha interpelación conllevaba una reflexión sobre las prácticas expositivas de los museos europeos y cuestionaba si en estos se aplicaba una política de igualdad mejor que la americana. Para una exposición realizada en el año 2016 en la Whitechapel, dicho colectivo de artistas hizo una revisión del trabajo, concluyendo que pasados 30 años, muchas cosas seguían igual. El eje principal de este proyecto fue un trabajo de campo en el cual las Guerrilla Girls enviaron un cuestionario sobre diversidad a más de 383 museos europeos, obteniendo solamente 101 contestaciones.

En dicho estudio participaron 17 instituciones de arte contemporáneo afincados en territorio español[22], de los cuales 13 cuentan con colecciones. La primera pregunta lanzada por el colectivo americano a las instituciones hacía referencia a la cantidad de artistas mujeres —y no obras— representadas en dichas colecciones. Entre los peor evaluados, encontramos al MACBA, con un 10% de mujeres artistas y el MNCARS, con un 13%. Que los centros de arte contemporáneo más importantes del país tengan las colecciones más sesgadas es un síntoma de cómo la política cultural de nuestro país trata a nuestras artistas. Otro dato reseñable del estudio llevado a cabo por las Guerrila Girls es la representación femenina en colecciones de financiación privada: la Fundación la Caixa (23%) y la Colección Würth (20%) son las instituciones con mayor presencia femenina en sus almacenes. Junto con estas dos colecciones, se incluye la colección del Centro Botín, que cuenta con un 29% de mujeres. También es importante tener en cuenta que no sabemos hasta qué punto la inclusión de mujeres en las colecciones se transforma en presencia de mujeres en la narrativa expositiva.

---

22 Agradecemos enormemente el apoyo de las Guerrilla Girls, quienes nos han facilitado los cuestionarios referentes a todas las instituciones españolas que han participado en su estudio.

¿Qué presencia tienen estas en los discursos planteados a través de las colecciones?

Mucho se ha hablado sobre cómo incluir a la mujer dentro de la historia del arte: destacamos la flamante exposición de Nochlin y Harris en 1977 donde se visibilizaba a las artistas que durante siglos fueron olvidadas y se pedía la inclusión de las mismas en la historia oficial y la creación del National Museum of Women in the Arts en 1981, una prueba de que, cuando las estructuras patriarcales no ceden es necesario crear mecanismos al márgen de ellas. Ambos ejemplos dibujan dos posibilidades distintas; mientras que el primero presenta la posibilidad de la exposición de obras de mujeres en las salas de las instituciones, el segundo se fundamenta en la entrada efectiva de obras realizadas por mujeres en colecciones.

¿Qué iniciativa propiciaría una mayor demanda del mercado de obras producidas por mujeres, exposiciones temporales o adquisición en colecciones públicas?

> *Se puede decir que las exposiciones monográficas dedicadas a mujeres intentan recuperar a grandes artistas que fueron excluidas sistemáticamente de la historia e incluirlas en el club de los grandes genios. Este tipo de jugada acepta las premisas de la historia androcéntrica y solo hace hueco a unas pocas artistas, mientras que lo interesante sería destruir el canon que ha seleccionado a los grandes genios que pasarían a la eternidad. Escribir una nueva Historia del Arte que tiene en consideración otras narrativas y represente a las minorías que fueron silenciadas, crearía un entramado plural que corresponde a nuestra realidad social.* (Barcenilla, 2014, p. 121)

No obstante, como hemos podido constatar en las respuestas de varios de nuestros encuestados, las exposiciones monográficas son las que más visibilidad ofrecen a los artistas . En términos de mercado, estas exposiciones proporcionarían una mayor demanda de obras además de revalorizar el precio de las mismas tanto en el mercado primario como en el secundario. A este segundo mercado, basado en la reventa, solo tienen acceso los artistas ya establecidos que cuentan con una gran demanda. Algunos estudios revelan que menos de un 4% de las obras vendidas en subastas en el año 2016 llevan la firma de una mujer (Bocart, Gertsberg y Pownall, 2017, p. 14).

Partiendo de la creencia de que las grandes exposiciones fomentan la compra y venta de las obras de los artistas expuestos, hemos analizado el mercado español.

> *Si bien la popularidad de los artistas que representan las galerías se juzga a menudo por las ventas totales que generan en un año determinado, el número de exposiciones en las que se incluyen también es un indicativo destacable en cuanto a su importancia y popularidad. Los datos sobre las exposiciones en galerías de arte y otras instituciones, por lo tanto, ofrecen algunos datos interesantes sobre la estructura del mercado de arte principal y más amplio de España.* (McAndrew, 2017, p. 61)

Todo nos llevaba a creer que, si las artistas son expuestas con más frecuencia, ganando así una mayor importancia y popularidad, su presencia en el mercado sería mayor y el precio de sus obras más competitivo (Velthuis, 2005, p. 127). Sin embargo, las propias artistas afirman que su obra no tiene tanta salida en el mercado:

Mi obra se desarrolla completamente de espaldas al mercado del arte. Vendo algo de vez en cuando pero son ingresos mínimos que apenas alcanzan a cubrir los gastos de producción. Si bien tengo buenas exposiciones en lugares llamados «de prestigio» esto no se ha traducido nunca en ventas significativas. Soy una artista minoritaria con unos coleccionistas muy determinados, todos ellos pequeños coleccionistas. No creo que tenga nada que ver esto con ser mujer, honestamente, salvo que toda mi vida tiene que ver con ser mujer, naturalmente[23].

¿Cómo justificamos que artistas con visibilidad institucional no ocupen un lugar importante en el mercado?

La experiencia de las artistas entrevistadas demuestra que la exhibición de una artista en centros de arte de prestigio y certámenes internacionales no le garantiza una gran demanda de mercado. En este punto entra en juego otra variable del mercado: la presencia en grandes colecciones[24]. De acuerdo con

23 Respuesta de Dora Garcia a la pregunta: «Considerando la importancia de las exposiciones monográficas o individuales dedicadas a artistas mujeres, y a usted en concreto, ¿cree que se nota un impulso en la difusión de su obra? ¿Tiene constancia de que haya habido un incremento de la cotización de su obra después de este tipo de exposiciones?».

especialistas, la presencia de un artista en grandes colecciones puede subir el precio de su obra (Zorloni, 2013, p. 96).

El hecho de que un museo de arte contemporáneo compre la obra de un artista vivo es un acto de fe. Fe en que este artista tendrá proyección en el futuro, en que su obra será relevante para las próximas generaciones. El arte contemporáneo no cuenta con la criba de la historia, que construye el canon, no sabemos qué artistas y qué estilos pasarán a los futuros manuales de arte.

Cuando la institución compra una obra actual, apuesta que esta será una pieza importante en el futuro y lo justifica creando un relato expositivo que, con suerte, será aceptado por la crítica y pasará los filtros de la historia. Comprar la obra de un artista actual es apostar por su futuro éxito. En este sentido, el mercado contemporáneo es una suma de suposiciones y apuestas; un artista hoy emergente puede en el mañana ser exitoso y triplicar sus precios mientras que un artista de media carrera puede desaparecer en una noche.

En un mundo tan incierto, las grandes colecciones miran los movimientos de sus iguales: si un gran museo apuesta por un artista, eso genera una cierta confianza entre los demás coleccionistas para apostar por el mismo artista. En este sentido, las instituciones oficiales, los museos y las grandes colecciones pueden mejorar la reputación del artista, funcionando como un sello de calidad que se imprime en la obra en el momento en que esta es adquirida (Velthuis, 2005, p. 108).

El interés por una pieza por parte de una gran colección es visto por los coleccionistas privados como una prueba de calidad, lo que afecta positivamente a la demanda de más obras del artista en cuestión (Velthuis,

24 Patricia Mayayo, comisaria de la genial exposición «Genealogías femenistas» (MUSAC, 2012) publicó un artículo un año después de dicha exposición comentando los éxitos y fracasos de la misma. Uno de sus argumentos va en consonancia con nuestra posición: si las exposiciones temporales de sesgo feminista no son suficientes para cambiar el modo de escribir y exponer la historia del arte en las salas del museo, es necesario tomar una iniciativa dentro de las estructuras que forjan las colecciones de las instituciones (Mayayo, 2013). «Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes», en *Investigaciones Feministas*, vol. 4, (pp. 25-37). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/download/41876/586912

2005, p. 108). Una mayor demanda, a su vez, puede ser vista por los consumidores como una seña de prestigio, lo que lleva a pensar que el riesgo financiero de la compra es menor (Velthuis, 2005, p. 109).

En este sentido, reforzamos la importancia de la cuestión adelantada por las Guerrilla Girls sobre el número de mujeres presentes en las colecciones de las grandes instituciones ya que, como hemos podido comprobar, las exposiciones no impulsan de por sí la venta de obras. Por otra parte, es interesante analizar las colecciones en clave monetaria; con la aparición de nuevas tendencias en el mercado del arte, sean estas de género o de distintas latitudes, muchas instituciones se han visto obligadas a vender artistas consagrados para así adquirir a nuevos artistas necesarios en las nuevas revisiones museográficas que componen una narrativa más realista e inclusiva.

¿Qué consecuencias económicas pueden tener el cambio paradigmático de las colecciones ya establecidas? ¿Hasta qué punto la «desposesión»[25] puede cambiar las narrativas museísticas? Está claro que la revalorización de ciertos artistas olvidados por el canon dejaría en manos de las colecciones repensar sus fondos y deshacerse de aquellas obras y artistas productos de especulaciones del mercado.

Una colección paritaria genera un mayor interés por las obras de las mujeres: por un lado, la visibilidad que proporciona estar dentro de una colección de prestigio lleva a un mayor reconocimiento de cara al público y genera una mayor demanda por parte de los coleccionistas, lo que aumenta los precios de las obras de las artistas expuestas. Pero, lo más importante es que una colección paritaria ayuda a reescribir la historia, cambiando los discursos hegemónicos y demostrando la realidad tal y como es:

> *El arte tiene que ser una herramienta que nos permita precisamente reflexionar sobre todo esto, sobre la raza, los poderes fácticos… el arte nos tiene que permitir reflexionar todo el rato sobre lo que ocurre. El arte es un reflejo de la sociedad*[26].

25 En inglés, ese «deshacerse» de parte de la colección es conocido como *deaccessioning*. Este fenómeno ha crecido tanto en los últimos años que el ICOM se ha visto obligado a crear una serie de directrices para este procedimiento e incluirlo en su Código de Ética para los museos.

Una de las estrategias más efectivas para buscar la paridad es tener en cuenta el género en las políticas de adquisiciones. los datos recaudados en el Informe de *Igualdad en el ámbito de la Cultura* demuestran que, entre los años 2000 y 2018, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía adquirió 3.609 obras (no se tienen en cuenta las donaciones realizadas al museo). El 75,2% de estas obras eran creaciones masculinas mientras que el 16,6% son obras de mujeres y un 8,2% son obras anónimas o de autoría múltiple (Anllo Vento, 2020, p. 154). Un segundo análisis que tiene en cuenta las obras de autoría conocida y no mixta reduce la muestra a 3.312 obras, de las cuales el 82,1% son obras producidas por artistas hombres y el 17,9% creación de artistas mujeres.

Al analizar estas adquisiciones a lo largo de los años, el informe ha podido detectar que el promedio de adquisiciones anuales de obras de mujeres antes del año 2007, cuando se promulga la Ley de Igualdad, fue del 13%, duplicándose en los años siguientes hasta el 25%. En los 18 años analizados, solo hubo paridad en las adquisiciones del MNCARS en cuatro ocasiones: en 2006, 2011, 2017 y 2018 (Anllo Vento, 2020, p. 155).

Comprar el mismo porcentaje de obras de hombres y mujeres hoy no repara el abandono sufrido por las artistas durante años. Es necesario llevar a cabo medidas específicas de apoyo a la creación de las artistas para que, quizás en un futuro cercano, estas gocen de los mismos privilegios que sus compañeros hombres. En este sentido, nos parece necesario que los museos estimulen la compra de obras de mujeres y que estas tengan peso dentro de los discursos de las colecciones y presencia en todas las salas del museo.

> *Se hace necesaria una equidad en la presencia de artistas mujeres y hombres en los escenarios de promoción, exhibición y comercialización del arte contemporáneo. Tiene que existir igualdad de oportunidades para unos y otros, y que las voces y los discursos sean cada vez más inclusivos, menos sexistas y a favor de la igualdad de condiciones para todos*[27].

26 Respuesta de Tania Pardo a la pregunta: «¿Le parece necesario buscar un equilibrio en la representación de artistas hombres y mujeres?».

27 Respuesta de Yadira de Armas Rodríguez a la pregunta: «¿Le parece necesario buscar un equilibrio en la representación de artistas hombres y mujeres?».

Aislar a las mujeres en una habitación —propuesta llevada a cabo en la sala La Revolución Feminista, donde se explica la importancia que tuvo en el arte la Segunda Oleada feminista y toda la crítica de género de los años 70— encierra toda la producción artística producida por mujeres bajo la temática feminista, olvidándose que ni toda obra producida por mujeres tiene necesariamente derivaciones feministas ni toda obra crítica con el género está realizada exclusivamente por mujeres. En este sentido, si se destina un pequeño espacio para la exposición de estas obras producidas, es de esperar que su presencia en la colección también sea minoritaria.

La mayor herencia que nos ha dado el feminismo fue la capacidad de proponer nuevas formas de narrar y nuevos modos de conocimiento (Mayayo, 2013, p.33). Es necesario que el feminismo inunde todas las salas —y despachos— de los museos desestructurando las bases patriarcales —sexistas, clasistas y racistas— en las que se asienta la Historia del Arte. Replantear la presencia de las mujeres en las colecciones permanentes abre espacio a estas en otras salas del museo, lugares donde no les fue permitida la entrada en su momento dada su condición de mujer, haciendo que el arte sea, efectivamente, un reflejo de su sociedad.

Una respuesta a la pregunta sin fin

Tres años después, finalmente encontramos datos objetivos que contestan a nuestra principal pregunta: ¿Tiene la obra de las artistas mujeres el mismo precio de mercado que las obras de sus compañeros varones? El I*nforme de Igualdad en el ámbito de Cultura* afirma que, entre los años 2017 y 2018, el MNCARS compró 68 obras de hombres y 65 obras de mujeres, aunque estas últimas un 27% más baratas que las de los artistas hombres (Anllo Vento, 2020, p. 154).

> *El coste medio global de compra de las obras adquiridas entre 2000 y 2018 por el Museo Reina Sofía fue de 34.406 euros. Sin embargo, esta cantidad aumenta hasta los 38.257 euros promedio para las obras de artistas masculinos y desciende hasta los 16.405 euros para las obras de mujeres. Lo que quiere decir que a las obras de las mujeres se les asigna un valor económico del -57,1% con respecto al valor medio establecido para las obras de los hombres. Es lo que podríamos denominar la brecha salarial global entre las artistas mujeres y los artistas hombres entre 2000 y 2018* (Anllo Vento, 2020, p. 163).

El mismo estudio ha descubierto que, cuando las obras son desglosadas de acuerdo con su tipología, el precio medio de las obras de los hombres es más alto que de las obras de las mujeres, destacando la pintura, con un 82,7% de diferencia de los primeros sobre las segundas. Por debajo de la pintura encontramos la obra en papel, un 76,7% más barata cuando firmada va por una mujer y el arte gráfico, 62,5% más caro cuando es producido por un varón (Anllo Vento, 2020, p. 165).

También se han analizado los precios teniendo en cuenta la datación de la obra. Las obras anteriores al año 1955 cuestan, de media 61.796€ cuando están firmadas por hombres y 13.212€ en el caso de estar firmadas por mujeres (Anllo Vento, 2020, p. 165). Los números se acercan paulatinamente a medida que la obra es más reciente; el precio promedio de las obras de los artistas hombres datadas en la segunda mitad del siglo XX es de 27.415€ mientras que las obras de las mujeres realizadas en la misma época cuestan 15.637€ (Anllo Vento, 2020, p. 166). Finalmente, el precio promedio de las obras datadas en el siglo XXI adquiridas por el MNCARS es de 29.704€ en el caso de estar firmadas por hombres y 19.464€ en el caso de estarlo por mujeres. Si bien vemos que las obras más recientes son las que tienen precios más parecidos, aún les separa más de 10.000€ (Anllo Vento, 2020, p. 166).

Por desgracia, estos datos no son una particularidad del mercado español. los estudios de género en el mercado del arte australiano han detectado que las obras de los creadores australianos son un 30% mejor remuneradas que las obras de sus compañeras (Burke, 2020). Otros análisis del segundo mercado afirman que las obras de las creadoras se venden por el 47.6% del precio de las obras de sus compañeros (Adams, Kraeussl, Navone y Verwijmeren, 2017).

Los números no entienden de género, está claro. Son las personas que los interpretan, quienes a su vez tienen género y viven en una sociedad sesgada donde las mujeres no tienen los mismos privilegios que los hombres.

El mercado del arte, al igual que otros mercados, es más competitivo para las mujeres. Existe un techo de cristal que las encierra siempre en un escalón por debajo de sus compañeros que pocas consiguen romper. No negamos la existencia de unas pocas artistas cuyas obras se venden por sumas muy competitivas, al igual que no negamos la existencia de artistas españolas cuya

proyección en el mercado internacional está muy por encima de algunos de sus compañeros varones, pero estas mujeres son muy pocas, son la excepción que confirma la regla: el arte es solo una faceta de la sociedad y emula los comportamientos de esta.

Contamos con una ley que promulga la paridad pero que no cuenta con mecanismos sancionadores que obliguen a su cumplimiento. Creemos que es necesario que el Estado tome partido en esta situación y sea más severo con los organismos públicos, a la vez que sea capaz de generare mecanismos que muestren a las empresas privadas los beneficios de la paridad. Es necesaria una ley que entienda que los roles de género aún tienen un gran peso en nuestra sociedad y que afectan directamente a las carreras profesionales de muchas mujeres, en las cuales incluimos a las artistas, y que desarrolle medidas que amparen a las mujeres trabajadoras.

Pero ni la ley ni un decreto del gobierno va a acabar con el sesgo del género sin el apoyo colectivo. Es necesario educar y concienciar a nuestra sociedad para que esta cambie y quizás en un futuro, la igualdad se haga efectiva porque la sociedad se haya tornado igualitaria, y no porque una ley le intente obligar a serlo. Creemos que la institución debería ser de las primeras en tomar acción y concienciar al público, creando un impacto en la sociedad.

Crear nuevos discursos, fomentar la creación artística de las mujeres a la vez que se explica la necesidad de hacerlo, revisar las colecciones, investigar acerca de las minorías olvidadas, reparar el pasado para curar el presente…. Estos deberían ser los objetivos de los museos cuyos valores, gracias al sistema capitalista androcéntrico en el cual se encuentran, se están asemejando cada día más a los del mundo corporativo.

¿Espejismo de la igualdad? Percepciones sobre la desigualdad de género en el sistema del arte desde los y las profesionales del sector

_Semíramis González

Este capítulo centra su análisis en entender cómo es vivida la percepción de la igualdad de género en el sistema del arte por los distintos agentes que forman parte de él. Hemos querido focalizar dicho análisis en distintas preguntas según los grupos entrevistados que abarquen apreciaciones de su experiencia profesional. Así, los grupos están divididos entre artistas, galeristas y profesionales (en este último grupo estarían perfiles muy diversos, desde coleccionistas de arte a directoras de museos y centros de arte, comisarias, críticos…). También se ha incluido, en el grupo de profesionales, a artistas hombres ya que las preguntas a artistas mujeres iban muy encaminadas a su realidad concreta.

Para una mejor comparativa de sus respuestas, este capítulo subdivide sus contenidos según estos tres grandes grupos, y en un examen de las distintas respuestas dadas por quienes han participado.

ARTISTAS

Los y las artistas son el agente principal en torno al que pivota el sistema del arte en cualquier país. Su trabajo es el elemento del que partimos todos los demás agentes para llevar a cabo nuestro trabajo y, sin embargo, son uno de los sectores más precarizados del sistema, por eso su palabra resulta fundamental. En estas 31 entrevistas se ha puesto especial atención a la diversidad de las entrevistadas, no solo por su edad sino por diversidad racial, funcional, opción sexual, artistas extranjeras afincadas en España o situaciones vitales distintas, desde artistas más jóvenes a artistas que tienen hijos e hijas o cuyo trabajo no está especialmente presente dentro del mercado pero sí forman parte del sistema del arte.

Cotización e impulso de las carreras a través de las exposiciones

Una de las primeras cuestiones que se plantea a las artistas es la importancia que tienen las exposiciones monográficas o individuales (distinguiendo las primeras como exposiciones en instituciones y museos y las segundas en galerías de arte) y cómo estas han impulsado su trabajo o han ayudado a aumentar su cotización.

Resulta llamativo que la amplia mayoría reconozca que su trabajo no se ha visto incrementado en cuanto a cotización pese a haber realizado estas exposiciones. Lo dicen, además, artistas de distintos niveles profesionales y desarrollo de carrera muy dispar. Marina Núñez, por ejemplo, señala que es «incapaz de apreciar si después de una individual importante hay más demanda de mi obra, nunca lo he sentido así de claro». Algunas artistas como Dora García, Valeria Maculan, Montserrat Soto, Françoise Vanneraud, Cristina Lucas, Concha Ros o Clara Carvajal están seguras de que la cotización de su obra no se ha incrementado. Es interesante

porque todas ellas tienen en común, aunque en distintos estadios, una carrera consolidada en el sector, con exposiciones en galerías de arte y museos. Señala, por ejemplo, Dora García que su obra «se desarrolla completamente de espaldas al mercado del arte. Vendo algo de vez en cuando pero son ingresos mínimos que apenas alcanzan a cubrir los gastos de producción. Si bien tengo buenas exposiciones en lugares llamados "de prestigio" esto no se ha traducido nunca en ventas significativas». Lo mismo apunta Montserrat Soto, Premio Nacional de Fotografía 2019, o la artista Clara Carvajal «desde luego que las exposiciones monográficas o individuales suponen un impulso a la difusión de mi obra. Otra cosa es la cotización que en mi caso no ha subido ningún precio. Estamos en momentos muy duros para vender arte».

Las artistas que sí tienen claro que su trabajo ha visto incrementada su cotización de mercado son Estefanía Martín Sáenz, Cristina Toledo y Gabriela Bettini; en estos casos el apoyo de sus galerías ha sido fundamental. Señala Martín Sáenz que trabaja «con una galería (Gema Llamazares) dirigida por dos mujeres y desde el principio han impulsado mi obra presentándome en ferias tanto internacionales como nacionales, así como en exposiciones individuales y colectivas. De esta manera mi obra ha sido adquirida por instituciones, colecciones públicas y privadas incrementándose la cotización de mi trabajo año tras año». Por su parte, Toledo indica que «después de algunas individuales, en espacios más museísticos, he visto mayor interés por mi trabajo y he acordado con las galerías una subida de precios (a mi pequeña escala)».

En un punto intermedio se encuentran artistas como Rosana Antolí, Rosell Meseguer, María Gimeno, Ira Lombardía, Marina Vargas, Esther Pizarro o Pilar Albarracín, cuyo trabajo ha ido creciendo gracias al apoyo institucional y expositivo en museos lo que ha promocionado su carrera artística en el mercado. Lo señala Albarracín, por ejemplo, cuando indica que «las exposiciones se hacen impulsadas por el trabajo del artista, me parece interesante que el público pueda valorar de forma directa e individual la trayectoria y la proyección de un artista a través de sus obras. A veces la cotización no tiene por qué ir unida al éxito o a la aceptación del público».

Es interesante también un perfil emergente, que está empezando a tener exposiciones en el sector pero también otro perfil que ha encontrado legitimidad más allá del sistema del arte. Por ejemplo, señala Costa Badía que su obra «comienza a visibilizarse cada vez más a través de encuentros, redes sociales y exposiciones colectivas. Puedo decir que a partir de ahí sí se ha incrementado el valor de mi obra». Su percepción es similar a lo que señala Sandra Paula Fernández, que indica que «no he tenido la oportunidad de hacer una exposición individual. He expuesto en varias colectivas y he participado en varias ferias y certámenes. También tengo obra en algunas colecciones». Son perfiles similares a los de Angélica Dass, Yolanda Domínguez, Agnes Essonti o Chus Gutiérrez, cuyos trabajos artísticos han encontrado la forma de visibilizarse y hacerse presente en el sistema del arte más allá del mercado: «El impulso más grande de mi obra lo recibo siempre desde dentro de la comunidad negra y no por parte del "mundo del arte"», señala Essonti. Lo mismo apunta Domínguez cuando indica que «mi forma de difusión no son las exposiciones sino colaborar con instituciones y asociaciones que financian mis ideas y luego les doy visibilidad en Internet, redes y medios de comunicación. En ese sentido sí he notado un incremento en la cotización de mi trabajo, pero no desde el mundo del arte sino de otras áreas como asociaciones, gobiernos, ámbito educativo y medios de comunicación».

De manera unánime se apunta a la difusión como el elemento que cabe destacar de estas exposiciones, que sí ha ayudado a consolidar o visibilizar sus trabajos, como señala Diana Larrea cuando dice que «hay un creciente interés por el trabajo de las mujeres artistas en los últimos tres o cuatro años. A nivel personal, lo he notado también gracias a comenzar a trabajar el año pasado como artista en una galería, lo que ha cambiado mi situación profesional de manera notable, tanto en la difusión de mi trabajo como en la venta de obra».

Desigualdad de género en las profesiones artísticas

También se ha abordado la cuestión de si la desigualdad de género se da de igual manera entre artistas como en otras profesionales del sistema del arte, teniendo en cuenta una mayor incorporación de mujeres a puestos de relevancia en museos e instituciones.

De manera general, casi todas las artistas han señalado que esta desigualdad de género es vivida en cualquier situación profesional en el sector por el hecho de ser mujeres, como señala Esther Ferrer: «Sí, efectivamente hay muchas mujeres trabajando en museos y en cargos de responsabilidad, pero "el techo de cristal", sigue siendo casi "irrompible", y aún son muy pocas las mujeres directoras de museos u otras instituciones. En esto, como en casi todo, la igualdad es una quimera, por el momento. Y por supuesto, la discriminación no es una "obsesión" de las pobres "artistas marginadas y resentidas", sino una realidad vivida por toda mujer consciente, artista, comisaria, obrera, empleada, científica, etcétera.». En la misma línea apunta Marina Vargas que «una mujer lo tiene infinitamente más difícil para llegar a puestos importantes en el mundo del arte. Seguimos siendo las que hacen el trabajo oculto para que ellos figuren». Sí que se apunta a un cambio de tendencia en los últimos años por parte de las instituciones, «la diferencia de género es un tema presente en todas las áreas laborales, es cierto que mejoró mucho los diez últimos años y que cada vez vemos más mujeres en puestos directivos o puestos altos, pero aún así queda mucho camino para llegar a la paridad», afirma Françoise Vanneraud.

Por otro lado, es interesante que planteamientos como el que hace María María Acha-Kutscher abogan por un cambio tanto en la presencia de mujeres como en sus perfiles de programación: «Siempre es más difícil para una mujer llegar a un puesto relevante independientemente de su actividad profesional. Nosotras tenemos que trabajar el doble o triple para demostrar que somos tan capaces o más que un hombre. Uno de los mayores retos es que una vez que una mujer llega a un puesto relevante, pueda impulsar políticas más feministas y participativas que transformen nuestras instituciones artísticas».

Cristina Lucas, por su parte, señala que, aunque esa desigualdad es común, existen importantes diferencias entre las artistas y las comisarias: «Creo que es un error meter en el mismo saco a las mujeres curators y a las artistas porque, de hecho, ahora con la crisis de la pandemia, hemos visto que las necesidades de unas y otras son muy distintas. Me parece que no tienen nada que ver, son muy diferentes sus necesidades. Una *curator* no necesita espacio o invertir en materiales, una artista necesita sobre todo

eso». Arancha Goyeneche señala en esta misma línea que «la diferencia de género es mayor entre las artistas que en cargos importantes dentro de museos, aunque me faltan datos objetivos para afirmarlo con rotundidad».

Mujer artista o artista mujer

El orden de los factores sí altera el producto, y es que es importante en esta pregunta conocer si las entrevistadas consideran que ser mujer condiciona sus experiencias artísticas o, por el contrario, son primero artistas y después mujeres. La diversidad de respuestas en este campo es total. Desde quienes entienden que las identidades son mucho más amplias y condicionan su vida, como señala Costa Badía al decir que «en mi caso añadiría mujer con diversidad funcional y artista. Nombrarme con la etiqueta de mujer con diversidad funcional me parece imprescindible ya que a menudo por el hecho de tener discapacidad no se nos considera mujeres y no podemos luchar por los derechos por los que lucha una mujer normativa. Por ejemplo, el techo de cristal del que se habla en el feminismo para las mujeres con diversidad funcional ni siquiera existe porque no se nos considera seres útiles en el sistema capitalista». También Agnes Essonti se define como «mujer negra artista» o Angélica Dass como «fotógrafa afrodescendiente».

Sin embargo, son mayoría quienes se definen como artista mujer; lo hacen Rosell Meseguer, Diana Larrea, Concha Ros, Rosa Brun, Clara Carvajal, Gabriela Bettini, Ira Lombardía, Yolanda Domínguez, Paula Anta, y Marina Núñez.

Se definen como mujeres artistas Esther Ferrer, Estefanía Martín Sáenz, Esther Pizarro, Valeria Maculan, Françoise Vanneraud, Marina Vargas, Cristina Toledo o Cristina Lucas, aunque también muchas reconocen que la pregunta les genera incomodidad por su planteamiento. Así, se consideran artistas sin más adjetivos Sandra Paula Fernández, Chus Gutiérrez, Dora García («No me agrada la palabra artista y no me agrada definirme como mujer, antes prefiero definirme como feminista. Diría que soy feminista y que me gano la vida dentro del circuito del arte contemporáneo»), María María Acha-Kutscher, Montserrat Soto (se define como «Ambas»), Olalla Gómez («Artista pero necesariamente por desgracia hay que seguir marcando el género hasta que exista una igualdad real») o Pilar Albarracín («para mí el orden de los factores no altera el producto»).

Arte no militante

Una de las preguntas directamente cuestionaba si era más vendible un arte no militante, sin compromiso político.

Algunas de las entrevistadas sí consideran que el arte no militante tiene más éxito comercial. Costa Badía señala que «claro que es más vendible, por desgracia. Y en este caso hablo de arte feminista y arte tullido. ¿Quién suele comprar? Las personas con privilegios». Que una obra sea crítica significa que se la comprará menos, también lo defienden otras nueve artistas entrevistadas, frente a cinco que consideran que no. Por ejemplo, Essonti señala que «tanto pensando en el mundo del arte en general como desde mi experiencia de mujer negra artista, las obras no militantes son mucho más vendibles» o Gabriela Bettini apunta a que «en España, donde hay un enorme protagonismo del arte formalista en detrimento del arte político, sí es más vendible un arte no militante».

Sin embargo, hay un pequeño grupo que no considera que el compromiso de una obra de arte condicione su éxito comercial; como ejemplo, Rosana Antolí lo resume de la siguiente manera: «Sería muy triste que para una mujer solo fuera vendible un arte militante, y más que el feminismo fuera "algo vendible"».

Resulta interesante también que algunas artistas consideren que el arte es siempre militante y siempre tiene compromiso, como dice Esther Ferrer: «Primero depende de qué es lo que consideras como arte militante, hay muchas maneras de militancia, hay muchas maneras de ser feminista, cada cual la suya. Yo soy feminista 24 horas sobre 24, pero no me levanto pensando que voy a hacer una obra feminista, en absoluto. ¿Es arte feminista únicamente el que toca temas directamente relacionados con la lucha feminista? Para mí no. Trabajar con los números primos puede ser tan militante como cualquier otro tema. El apropiarse de ciertos temas "reservados" a los artistas es algo muy útil en este sentido, de la misma manera que recurrir a formas de hacer excluidos del "Arte con mayúsculas", a veces por considerarlos "femeninos", lo es también, sobre todo si se tratan desde un punto de vista diferente. De lo que estoy segura es que no se me ocurrirá nunca una obra "antifeminista", pero la lucha por la igualdad

en todos los campos es polimorfa y es bueno que siga siéndolo». En la misma línea apunta Chus Gutiérrez: «El arte siempre es militante, un artista habla desde su mirada sobre el mundo, sobre las emociones y la sociedad en la que vive». Por su parte Clara Carvajal afirma que depende del comprador, no del contenido de la obra: «Si se trata de vender, el arte es un objeto de deseo para el comprador. Este deseo puede ser por infinidad de cuestiones entre ellas el de ser militante. Dependerá del comprador».

Mercado del arte, sí o no

Existe una percepción general de que el mercado del arte, en el caso español, es más bien un mercado pequeño, «escuálido» (Marina Núñez), «raquítico» (Marina Vargas) y «pobre» (Estefanía Martín Sáenz). También que tiene «intereses cortoplacistas» (Esther Pizarro) y que está basado en la «exclusividad» (Angélica Dass) o que es «corrupto como cualquier otro y que se rige por intereses que están fuera del arte», «elitista» (Yolanda Domínguez) o «caprichoso y profundamente reaccionario» (Gabriela Bettini).

En general, las artistas se muestran alejadas del mercado bien porque no están en el circuito (Essonti), bien porque su posición es más bien neutra, ni frío ni calor que diríamos; el mercado no les molesta pero tampoco entienden su funcionamiento «desconozco sus mecanismos, a veces me asombra lo que acepta y lo que no» (Núñez). En algunos casos el mercado es el reflejo de la desigualdad de género que señalamos desde el principio: «Es perverso en la cuestión del género, además de que todavía se rige en general por parámetros en gran medida obsoletos» (Concha Ros); «el mercado del arte prefiere y facilita el camino a los hombres» (Valeria Maculan).

Justamente la siguiente cuestión enlaza con el mercado y especialmente con quienes no están en él. La pregunta alude a los retos de artistas que no participan activamente en el arte. Quizá el sentir general en cuanto a los retos que enfrentan las artistas que no están en el mercado lo resume Concha Ros cuando dice que «el reto es la autogestión a todos los niveles». De manera constante, en las respuestas aparecen términos como «trabajo paralelo», «sobrevivir», «vivir de tu trabajo», «financiación», «mantenerse», es decir, el gran reto es la supervivencia económica que implica no estar en el mercado. Así lo señala Chus Gutiérrez al afirmar que le parece «muy complicado ser

artista y no ser parte del mercado, no estar presente. No sé cómo se puede invertir el tiempo necesario para sacar un trabajo digno, que es mucho, si no estás en el mercado y puedes vivir de tu trabajo»; también Montserrat Soto lo manifiesta con claridad: el reto es «poder vivir de ello».

Por su parte, Cristina Toledo señala que «el principal reto sería el de compatibilizar una práctica artística rigurosa y profesional con la necesidad de buscar los recursos necesarios para vivir con otra actividad».

Hay una curiosa duplicidad en el análisis: por un lado está la cuestión económica que señalamos y que es evidente en la mayor parte de los y las artistas, y por otro se reitera el reto de mantener una línea de pensamiento crítico y un trabajo reflexivo coherente. Como cuenta Diana Larrea «los retos de un/a artista siempre deben estar enfocados en el desarrollo de su identidad como creador/a» o Rosana Antolí «como artista tienes que ser coherente con tu trabajo y contigo como persona».

Además, sin perder la perspectiva de lo que suponen estos retos siendo artista y mujer, Françoise Vanneraud apunta que «ser artista es un reto continuo, un maratón de fondo, siendo mujer y aún más siendo madre. Para mí el principal reto es personal y es seguir adelante con el arte, con ilusión y con ganas de producir, de mostrar una visión diferente. Conseguir dedicarse al 100% a este oficio, aunque no se gane premios ni se venda, teniendo la presión de llevar adelante una familia, conseguir no perderse en otros trabajos alimenticios y seguir creando».

La relación instituciones-mercado

A lo largo de las distintas respuestas a las preguntas que hemos ido planteando aquí se han puesto sobre la mesa dos cuestiones que se relacionan: las instituciones y museos, y el mercado. Veíamos esto especialmente en la primera pregunta, cuando hablamos de visibilidad y cotización; pues bien, una de las cuestiones de este estudio preguntaba directamente sobre la posible influencia entre uno y otro, es decir, entre las instituciones y el mercado.

Existe una opinión casi unánime acerca de la influencia de las primeras sobre el segundo es evidente: «Los museos, a la hora de comprar piezas, marcan una tendencia» (Costa Badía), «si un artista es apoyado por esas instituciones, su CV se revaloriza» (Marina Núñez), «la institución influye con el contenido de sus programaciones» (Esther Pizarro) o «las instituciones avalan, dan credibilidad y apoyo a los artistas. Son necesarias para que sus trabajos se pongan en valor» (María Gimeno) son algunas de las ideas que sobrevuelan la generalidad de las opiniones. En esta misma línea, Paula Anta afirma que «las exposiciones institucionales son bastante importantes para un artista porque, entre otras cosas, es un buen entorno para ver la obra. En una galería la presentación de la obra suele ser más reducida, en muchos casos simplemente por temas de espacio, y en las ferias es donde peor se puede apreciar la obra ya que todo se mezcla y está en un contexto muy difuso».

Hay algunas artistas que señalan, sin embargo, que pese al apoyo institucional, el mercado no siempre sigue las líneas que estas marcan. Yolanda Domínguez, por ejemplo, indica que «las instituciones realizan un trabajo mucho más interesante que el mercado porque no están condicionadas a la venta de un producto así que tienen más libertad a la hora de programar a artistas y organizar eventos. Por ejemplo, les interesan proyectos que se basan en experiencias, talleres y *Work in Progress,* algo que en el mercado no le interesa nada porque no obtiene un beneficio económico. El mercado deja fuera por regla general los proyectos que no son tangibles».

Pese a que, de forma mayoritaria, parece verse con claridad dicha relación, esta no siempre tiene una consecuencia real, como indica Montserrat Soto: «No recuerdo haber vendido más por exponer en un museo».

La presencia de mujeres en las ferias

A partir de este acercamiento a cómo viven las artistas la relación con el mercado y lo que suponen esos espacios de legitimación de poder (que aportan visibilidad, difusión, etcétera), se les ha preguntado directamente su opinión sobre la desigual representación femenina en ferias de arte como ARCO.

La amplia mayoría valora muy negativamente esta infrarrepresentación y lo hacen con calificativos como «intolerable» (Núñez), «vergonzosa y triste» (Martín Sáenz), «retrógrada» (Domínguez), «injusta y me enfada» (Gutiérrez), «insultante» (Antolí) o «lamentable» (Gimeno).

Sin embargo, es interesante que las críticas también van más allá de la feria en sí como un espacio cuestionable por su desigualdad en la representación, y lo hacen extrapolando que estos eventos, las ferias, son reflejo de un sistema del arte desigual: «Es un reflejo de lo que sucede» (Lombardía), «muy representativa de la sociedad artística» (Soto), «creo que tiene muchos responsables. Entre ellos, galeristas que se resisten a representar a mujeres sin que eso escandalice a muchos de los agentes del ecosistema del arte» (Bettini), algo en lo que coincide Diana Larrea cuando dice que «el problema está en las galerías. La mayoría de las galerías que van a la feria siguen sin representar a artistas mujeres. La ausencia de mujeres en ARCO es un reflejo de su ausencia en muchas galerías». También lo señala Pilar Albarracín: «ARCO es un reflejo, como otras ferias, de una parte del mundo del arte vinculada al mercado, no del Arte en su totalidad» y Olalla Gómez cuando afirma que «es un reflejo amplificado pésimo». Asimismo, la artista Rosa Brun indica que «es una representación de los problemas de género generales en la sociedad».

Es importante, asimismo, señalar que algunas de las artistas apuestan por visibilizar no solo a mujeres sino a grupos minorizados por el sistema: «Me parece fatal (la falta de presencia de mujeres en ARCO) y menos aún mujeres con diversidad funcional, racializadas…» (Costa Badía) o «Fatal, pero igual de fatal o más me parece la súper poca representación de artistas racializados y afrodescendientes, en mi caso y sobretodo de mujeres negras» (Essonti).

Cotización de hombres y mujeres

Es importante también incluir qué percepción tienen las artistas sobre la cotización de sus trabajos, en comparación con los artistas hombres. Preguntándoles sobre si consideran que existe una diferencia en esta cotización la respuesta es unánime: Sí. Las artistas argumentan según su experiencia: «No tengo datos concretos, pero es obvio que sí» (Marina

Núñez); todas coinciden en que existe una diferencia. Por el contrario, Estefanía Martín señala: «Desde mi experiencia no veo grandes diferencias con mis compañeros de galería».

La referencia a *rankings* de artistas más cotizados la señalan Diana Larrea o Rosell Meseguer («Lo que sí está claro es que si ves ArtFacts o Artsy, en los *rankings* o listados, sí que te das cuenta de que los primeros puestos los tienen los hombres»).

Es interesante, además, hacer algunas puntualizaciones a este sí general, como señala Costa Badía «más aún si tienes diversidad funcional, porque a las mujeres con diversidad funcional, incluso hoy en día, no se les insta a estudiar, a especializarse, a capitanear su barco».

Paula Anta señala que «en general, las mujeres cotizamos menos que los hombres. Es un tema muy complejo, las situaciones y los contextos que rodean a las mujeres no son iguales, en muchos casos, que las de los hombres; tenemos el ejemplo de las ferias, donde vemos que la obra de mujeres artistas no tiene tanta presencia, tanta visibilidad como la de los hombres. Conseguir los méritos es mucho más complicado».

De alguna manera lo reafirma Rosa Brun cuando señala que «la cotización es un proceso complejo, pero indudablemente el género es un factor» o cuando Esther Ferrer contesta «si te refieres al precio, supongo que sí, porque lo he oído comentar muchas veces, pero no tengo ni idea de los precios que venden unos y otras».

Ley de Igualdad 3/2007

A más de diez años de la aprobación de la Ley de Igualdad, cuyo Artículo 26 se refiere a la igualdad en el ámbito de la creación y producción artística e intelectual, se ha preguntado a las artistas si el panorama artístico había cambiado tras su aprobación. La sensación general es bastante pesimista respecto a la utilidad de la Ley y su poder de transformación en trece años de la desigualdad de género hacia una mayor paridad. En general, las artistas consideran que esta Ley no ha hecho mucho: «Insuficiente» (Arancha Goyeneche), «mi impresión es que, los hombres siguen teniendo

mayor protagonismo y representación que las mujeres en galerías, ferias e instituciones» (Sandra Paula Fernández), «no realmente, lo que está causando un mayor cambio es la presión del público» (Yolanda Domínguez), «Se supone que la ley de 2007 era una ley transversal a todas las demás leyes pero no se ha implementado como esperábamos. La presión para acelerar los cambios se está haciendo desde las asociaciones de artistas y desde la propia sociedad porque hay cosas que ya son inaceptables» (Chus Gutiérrez) o «Sobre el papel es una ley perfecta y avanzada, pero en la realidad no es del todo efectiva. El problema es que no tiene un protocolo de actuación. Es una recomendación. Es como un consejo. No es punible» (María Gimeno).

Algunas artistas perciben ciertos aires de mejora , las menos, como Rosana Antolí, que señala que «ha contribuido a mejorar», Olalla Gómez «levemente», Gabriela Bettini «creo que ha generado cambios progresivos y lentos, debido a las resistencias de muchos agentes del sector. No obstante, me parece imprescindible ya que, frente a quienes ignoran los reclamos de la sociedad, es importante poder esgrimir la ley» o Paula Anta «ha cambiado algo, pero aún está muy lejos de las necesidades reales que se dan en nuestro contexto artístico. Otro problema importante que dificulta mucho la paridad es la maternidad. En las circunstancias actuales, donde el sistema no respalda la mujer y dada la precariedad del sistema del arte, tener hijos es arriesgar directamente la carrera artística de una mujer».

En ningún caso existe un convencimiento fuerte de que la Ley haya sido decisiva para el cambio social respecto de la cuestión de la igualdad de género en el sistema del arte en España. Las referencias a la presión social, más que la Ley, pueden explicar esta sensación de que la legislación no acaba de ser del todo efectiva.

PROFESIONALES

Dentro del grupo de profesionales se ha incluido a un gran número de agentes que tienen una relevancia significativa, en diferentes campos, en el sistema del arte. Así, se ha entrevistado a artistas que no son mujeres (ya que las preguntas diferían con las enviadas a ellas, muy concretadas en su experiencia de vivencia del género), así como a coleccionistas,

comisarios y comisarias, directores y directoras de museos y centros de arte, a profesionales de la crítica de arte, de la mediación y educación, a historiadoras del arte…

Todos estos perfiles resultan fundamentales para analizar la percepción de la desigualdad de género en el sistema del arte de nuestro país, ya que intervienen, de manera amplia, en los distintos procesos de legitimación de las carreras de las artistas que abarcan la adquisición, el mercado, las exposiciones, los premios, las críticas en revistas especializadas…

Ley de Igualdad 3/2007

Con ellos y ellas comenzamos justo en la última pregunta que les hacíamos a las artistas, sobre la efectividad que la Ley de Igualdad ha tenido en estos trece años y su contribución a proporcionar paridad en el sistema del arte. La sensación general es que es importante valorar la existencia de una ley que, por sí misma, no puede ser la única herramienta efectiva para la consecución de la igualdad de género.

Las opiniones se mueven entre quienes directamente creen que esta Ley aún no ha conseguido su objetivo: «No conozco la Ley. No creo que haya paridad en ningún espacio del sistema arte» (Rubén H. Bermúdez), «Todavía no se ha conseguido la paridad que la Ley pretendía establecer. Son muchas las instituciones que ni siquiera se plantean la necesidad de buscar la paridad y, por eso, es necesario insistir en que es una cuestión de justicia» (Fernando Castro Flórez), «Yo diría que la presencia de mujeres en el ámbito de la creación sigue siendo insuficiente» (Eugenio Merino) o «Considero que es una Ley que no ha tenido una aplicación realmente efectiva: se han modificado los programas de muchas instituciones, que han incluido a mujeres artistas, pero el desequilibrio sigue siendo muy notable» (Carlos Delgado Mayordomo), y las opiniones de quienes consideran que la ley es solo un marco pero se necesita mucho más para que sea efectiva: «Las leyes deben estar para cumplirlas y esta no es una excepción.

Es evidente que no hay paridad en el sistema del arte, pero también es cierto que desde entonces para acá algo sí ha mejorado la situación.

Por ejemplo, en el museo que dirijo, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, desde 2010 se realiza una programación de exposiciones paritaria» (Juan Antonio Álvarez Reyes), «Ha sido importante, al menos como herramienta o instrumento dialéctico al que recurrir» (Nekane Aramburu), «Ese vacío entre la ley y la realidad genera un falso espejismo de igualdad» (Avelino Sala), «En poco (se ha conseguido la paridad). Las leyes establecen pautas que con posterioridad pueden ser cumplidas, o no» (Antonio Lobo) o «Yo creo que una ley no puede propiciar esto, lo que puede hacer una ley es generar un marco jurídico y administrativo para apoyar el tema de la igualdad» (Karin Ohlenschläger).

En la misma línea está María José Magaña cuando afirma: «En mi opinión esta Ley se planteó bien y sí ha servido como marco de referencia. El problema es que no se complementó con otras medidas que adoptar cuando no se cumpliese o se obviase, y/o en medidas correctoras para cuando se aplicase insuficientemente o no se lograsen los resultados esperados». Por su parte, Manuel Borja-Villel, director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, señala cómo la existencia de la Ley también ha influido en la programación del museo: «Creemos que esta Ley ha ayudado a sentar las bases para una mejora de la situación, aunque queda mucho camino por recorrer, a diferentes niveles. Por lo que respecta al Museo Reina Sofía, como organismo público, está especialmente concernido por el citado Artículo 26, relativo a la igualdad en el ámbito de la creación y la producción artística e intelectual. Ello se ha visto reflejado en un aumento de la presencia de exposiciones de mujeres artistas en la programación, de un intenso programa de actividades públicas relacionadas con el tema del género a lo largo del año y también de otras iniciativas en el ámbito de la colección (en cuanto al montaje de salas específicas como la de las Mujeres Pop, o de la línea de adquisición de obras, por ejemplo)».

Es interesante, además, cómo desde el coleccionismo se valora esta Ley (hemos citado a Antonio Lobo antes). Iván Igual Palero considera que no existe un componente de género a la hora de valorar una obra: «No creo que haya paridad, con artículo y sin artículo muchas veces se valora la obra por quien la ha realizado y no por la calidad de la misma»; sin embargo, Jaime Sordo valora la necesidad de llevar la Ley a más ámbitos: «Es verdad que la ley ha iniciado una mentalización, sobre todo en colectivos

específicos. Faltan en la Administración determinadas ramas profesionales, asociaciones, etcétera, una mayor mentalización; es un antes y después y lógicamente con alto componente generacional»; por su parte, Candela Álvarez Soldevilla es directa: «No conocía la Ley, lo que demuestra que no se la está cumpliendo».

Bea Espejo, comisaria y crítica de arte, señala que desde la aprobación de la Ley sí que han notado cambios en las redacciones de los suplementos culturales y también defiende la necesidad de más tiempo para la paridad: «La Ley sentó unas bases que intentan cumplirse en todos los estatus del sistema del arte, aunque es mejorable. Es una carrera destinada al largo plazo. Hay una dinámica muy establecida que tiende a lo masculino, pero cada vez se hacen más esfuerzos por cambiarlo. En *El País* mismamente. Hace años que hay un departamento de género que estudia con lupa la paridad en cada uno de los suplementos, entre ellos *Babelia.* Hoy sería impensable pensar en temas sin tener en cuenta eso. Y lo hemos asumido con mucha naturalidad y rigor. Y como *El País,* otros tantos… Aunque parece que donde más cuesta es en el mundo museo».

Es interesante también el dato que apunta Tania Pardo cuando señala que «el 2007 es un año fundamental porque no solo aparece la Ley de Igualdad sino también el Manual de las buenas prácticas, en tanto en cuanto a nuestra profesión. Yo creo que ha sido muy importante este paso porque empieza a visibilizar una lucha que yo creo que no era tan evidente y que es más que necesaria, pero todavía quedan muchas cosas por hacer, fundamentalmente porque creo que nuestra profesión no está tan profesionalizada como creemos y esto denota muchas diferencias en el sistema igualatorio de género». Pardo apunta, por un lado, al establecimiento de las buenas prácticas como una brújula para profesionalizar el sistema, pero también a ciertas dificultades que las mujeres experimentan en el sistema del arte: «Creo que todavía hay muchas diferencias, también por el propio sistema de vida que tenemos, nosotras nos movemos en un ámbito como las profesiones liberales, como el periodismo, como ocurre también en la música, en el teatro con los actores… que hay una parte social que muchas veces es incompatible con la propia vida personal. Tú tienes hijos y te apetece estar con tus hijos en casa a las ocho haciendo un baño… pues es una inauguración; entonces muchas veces esto no se les pregunta a los hombres…».

Algunos de los entrevistados apuntan, asimismo, a cómo el cambio ha podido producirse no solo por el marco de la Ley sino por el activismo. Así lo señala Fernando Panizo:«Desconozco cuál ha podido ser el impacto de la Ley 2007 en la paridad del sistema de arte, más allá de una mayor presencia de algunas artistas en exhibiciones de museos, pero quizás el mercado del arte se ha visto más influenciado por las políticas activistas de las mujeres que por la propia Ley». David Trullo, por su parte, responde: «No especialmente. Ha sido más efectivo el trabajo por parte de los agentes culturales y artistas en crear conciencia colectiva».

Desigualdad de género en las profesiones artísticas

Se cuestionaba también sobre la desigualdad de género vivida no solo por las artistas (menos representadas en galerías o con menos exposiciones) sino en cualquier ámbito profesional del sector artístico; así, la pregunta interpelaba directamente sobre la dificultad de cualquier mujer para llegar a un puesto importante en el mundo del arte o si la diferencia de género solo era vivida por las artistas.

Las respuestas a esta cuestión son muy interesantes ya que se mueven desde quienes ven una evidencia de desigualdad en cualquier campo (como artistas pero también en la gestión, dirección, etc.étera). Este es el caso de Vanesa Cejudo, quien afirma que «es un dato que yo relaciono con el hecho de que una galería de arte es un negocio y funciona bajo las lógicas de un mercado. Sin embargo, el sistema de visibilidad y de representación de los artistas no se basa en las leyes comerciales sino en un sistema muy complejo de valores, hegemonías y estructuras sociales más imbricadas con lo cultural»; también Juan Guardiola señala: «La diferencia de género existe en todas las actividades profesionales del sistema del arte en España»; Juan Antonio Álvarez Reyes «La diferencia de género es transversal y estructural, por lo que afecta a todas, pero también es cierto que aún más a las más vulnerables»; Orlando Britto: «Entiendo igualmente que hay una cantidad similar de mujeres y hombres dirigiendo galerías de arte aunque debería corroborar esto con los datos estadísticos reales. No es así en la dirección de museos y centros de arte aún habiendo mayoría de técnicas mujeres y un número elevado igualmente de mujeres profesionales independientes. Entiendo y confío, en pro de la igualdad, que esta

realidad se vaya equilibrando pues atendiendo al número de profesionales es evidente que las mujeres tienen mayor dificultad». En la misma línea responde Luisa Espino: «Creo que la diferencia de género es vivida dentro de todas las especialidades del sector. En los museos, por ejemplo, muchos —quizá la mayoría— mandos intermedios son mujeres, sin embargo la inmensa mayoría de sus directores son hombres».

Para Nerea Ubieto es evidente: «Para directoras y comisarias también es más difícil, no tengo ninguna duda porque lo vivo en mi piel… aunque sí es cierto, que en el caso de las artistas es todavía más exagerado»; Carlos Delgado Mayordomo por su parte afirma«Creo que la diferencia de género es estructural, y en ambos casos se puede percibir con claridad. Pero en el caso de las galeristas, existe un elemento que supera estas diferencias de género que es la propia solvencia económica. En el caso de las artistas, situadas en líneas generales en un marco de precariedad, la situación es distinta: en sus procesos de legitimación sigue operando una estructura patriarcal y excluyente».

Manuel Borja-Villel, por su parte, alude a cómo se palpan ciertos cambios que vendrían a disminuir esta diferencia de género, en este caso en el Patronato del Museo: «En los últimos años se constata un incremento en la presencia de mujeres en los puestos directivos del mundo del arte, aunque también aquí queda aún bastante por hacer. En el caso concreto del Museo Nacional Reina Sofía, cabe mencionar el nombramiento, este mismo año 2020, de la Presidenta del Real Patronato del Museo, Ángeles González-Sinde, y de la Vicepresidenta del citado organismo, Beatriz Corredor, puestos que en la última década habían estado ocupados por dos hombres. Asimismo, tanto la subdirección artística como la subdirección de gerencia del museo están ocupadas por mujeres».

Aparece, de manera reiterada en algunas respuestas, la referencia a que no existe diferencia de género o que ya no existe desigualdad, aludiendo a comisarias históricas en España. Lo cuenta, por ejemplo, el coleccionista Iván Igual Palero «eso es una afirmación falsa, no puede ser igual de difícil las condiciones, si nada más empezar ya se les está cerrando las puertas. Hay galerías que el 75% de su plantilla está formada por artistas femeninas y la galería marcha igual de bien que si fuese al revés». En la misma línea el

coleccionista César Jiménez opina que «en general, la diferencia de género en el mundo del arte ha llegado a su fin y ya es cosa del pasado. El talento al final se ha abierto camino y en mi opinión tanto artistas como profesionales del mundo del arte disfrutan de una paridad envidiable con respecto a otros sectores». También Jiménez afirma «que desde hace ya algunos años, artistas y profesionales del mundo del arte son tratados por igual por las galerías. Prima el talento y la profesionalidad por encima del sexo».

Santi Olmo, director de CGAC, apunta a que «la diferencia de género puede ser una experiencia individual de cualquier género» y señala que «en muchos momentos los puestos de poder en el arte han podido estar ocupados por mujeres. Hay un porcentaje muy alto de mujeres en las artes. Especialmente en las galerías, menos en la dirección de museos, y muy amplio, mayoritario incluso, en los equipos de los museos e instituciones. Las dificultades pueden ser de tramos variables, responden a circunstancias también simbólicas en las sociedades y en su pensamiento tradicionales: ciencia, finanzas y empresa son masculinas y arte, humanidades, educación o asistencia sanitaria (no tanto la medicina que es ciencia) son femeninas o con alto porcentaje femenino». Finalmente, Miguel Mallol, comisario independiente no considera que «a día de hoy, haya ese desequilibrio en la gestión de instituciones, sobretodo en el mundo del arte. Ejemplos de ello son en Valencia en Bombas Gens con Susana Lloret o Nuria Enguita en el IVAM por citar solo dos casos de ente público y privado en España, o Frances Morris en la Tate Modern de Londres o la próxima comisaria de la Bienal de Venecia en el 2021 Cecilia Alemani. Creo que sí que existe esa diferencia de representación de artistas en galerías y en ferias como ARCO porque los números están ahí y hay que luchar contra ellos. De todos modos, no consideraría las ferias como un termómetro actual contemporáneo, sí las bienales u otras manifestaciones menos vinculadas al mercado, y ahí también considero que la igualdad es más patente.»

Es interesante el apunte que hacen algunos entrevistados cuando señalan otras interseccionalidades que inciden en la desigualdad, como hace Andrés Senra cuando afirma que «lamentablemente, creo que la dificultad de la mujer para alcanzar puestos de poder es difícil en cualquier ámbito, independientemente de que la representación sea equilibrada. Hay muchos factores que pueden influir en una mayor representación de las

mujeres en las cotas de poder del arte, entre otros la propia consideración desvalorizada de la Cultura como asunto menor (cosa que vemos en el propio ministro de Cultura actual). "Podemos dejar el arte a las mujeres y los maricas, que tienen sensibilidad y saben de esas cosas" es un pensamiento que sigue operando, sin embargo habría que estudiar con detenimiento, por ejemplo, cómo es esta paridad en todos los ámbitos de poder del arte y qué se pide a las mujeres y qué a los hombres para demostrar que pueden sostener ese poder y son capaces de gestionar esa posición; yo no creo que sea tan real que esa paridad sea real y que los procesos de selección lo sean también. Las biomujeres parten de un escalón más abajo y las lesbianas de dos, las no-binarias de tres y así podemos seguir». Lo mismo apunta Christian Fernández Mirón cuando sostiene que «por lo que he escuchado y leído, es más difícil para las mujeres, personas trans y no-binarias (en resumen, para todo género que no sea masculino cis) acceder a puestos que impliquen poder, responsabilidad y agencia». Asimismo, Yadira de Armas apunta a que la desigualdad es vivida «no solo por las mujeres artistas sino por todas las mujeres que se insertan dentro del andamiaje del sistema del arte. Díganse gestoras, comisarias, críticas de arte, académicas. Es un escenario del cual no escapamos ninguna de las que estamos insertadas en este medio. Más cuando los cargos de dirección, de mayor rango y responsabilidad, han sido zonas de poder que han quedado históricamente destinadas a la figura masculina siguiendo códigos machistas, raciales y sexistas».

Si bien algunos aluden a esas mujeres que, históricamente, han sido galeristas destacadas en el caso español, resulta interesante la reflexión que sobre esto hacen algunas entrevistadas, como Blanca de la Torre cuando afirma que «tal vez se vea en galerías, porque las mujeres tienen un carácter emprendedor y tienen la valentía de montar sus propios negocios (galerías), pero eso no es extrapolable a las direcciones de museos y centros de arte. Todos, TODOS, los museos y centros de arte más importantes del estado español están dirigidos por hombres». Eso mismo apunta Rosina Gómez-Baeza: «Las galerías son iniciativas privadas por lo que en efecto no es de extrañar la paridad. En el comisariado por ejemplo en estos momentos hay un mayor número de profesionales hombres que ejercen una gran influencia, que transmiten confianza en sus postulados. De ahí se deduce que la mujer tiene aún un camino por recorrer en este

ámbito, que su palabra no tiene aún tanto peso… Sin embargo hay excepciones brillantes y esta tendencia se irá revirtiendo». El coleccionista Antonio Lobo considera por su parte que «la decisión de liderar una galería es una decisión personal, y poco discutible. No así la carrera de un artista que está condicionada por los apoyos que reciba. Y ahí entran factores como la misoginia, el machismo, la aceptación por el mercado, etcétera.».

Diferencias en la cotización

Si a las artistas les preguntamos si consideraban que existía una diferencia en la cotización de las obras de artistas hombres y mujeres de una misma categoría y su respuesta unánime era un sí, hemos querido también plantear esta cuestión a las y los profesionales. En su caso, la sensación general es que es una pregunta compleja, cuya respuesta está mediada por factores como la visibilidad o la difusión, entre otros. Es decir, a mayor visibilidad mayor cotización y esto es algo que, tradicionalmente, las mujeres artistas no han tenido.

Se decanta una mayoría por afirmar que efectivamente sí hay diferencias en la cotización de hombres y mujeres en la misma categoría pero con estos matices. Así lo señala Manuel Segade: «Sí. Un ejemplo son los Premios ARCO Comunidad de Madrid a Artistas Menores de 40 años. En 2016 se adquirieron dos obras: Una de David Bestué y una de Rubén Grilo por un total de 35 mil euros. En el año 2018 se adquirieron cinco obras: una de Elena Alonso, una de Alex Reynolds, dos obras de Teresa Solar y una de Cristina Garrido por la misma cantidad». También Yolanda Romero considera que «es un problema de visibilidad. Al tener menor visibilidad en el mercado, ya que se hacen menos exposiciones de mujeres, hay menos demanda de su obra y por lo tanto, los precios son más bajos».

Por su parte, coleccionistas como Iván Igual apuntan en la misma dirección: «Si, sin ningún tipo de duda», Candela Álvarez Soldevilla «No creo que exista una paridad efectiva. Existe mucho machismo en el mundo del arte, yo como coleccionista lo he vivido. En este sentido, el mundo del arte es muy parecido al mundo empresarial» o Antonio Lobo quien responde tajante:«Sin duda alguna». Gestores como Rafael Doctor consideran que «sí, los artistas que más venden o que tienen precios más altos son

hombres artistas. Las mujeres tienen una cotización más baja» o Yadira de Armas, quien afirma: «Totalmente. Considero que existe una marcada diferenciación que pasa por muchos factores, también subjetivos, donde se lleva incluso a demeritar la calidad de las obras de las mujeres artistas, solo por su condición de mujer. Pero sobre todo que es una línea consecutiva de hechos y acciones que pasan por las oportunidades que tienen de insertarse dentro del mercado del arte, por la escasa visibilidad que tienen siempre las mujeres artistas, que se traduce en su reducida presencia en los circuitos de exhibición, en museos, ferias, galerías, premios, espacio sde legitimación de los cuales quedan relegadas a un segundo plano o simplemente no son incluidas.

Quedar excluidas de ese circuito de circulación influye de una manera importante en los modos en que se cotiza o pone precio a las obras de las artistas. Todo ello implica un tipo menor de valoración o monetización de su obra por el mero hecho de no ser incluidas dentro de un circuito de validación que fija los parámetros de cotización de los artistas. Y cada vez se hace más necesario encontrar y crear espacios donde exista una equidad y donde una mujer artista perciba por su obra la misma monetización que un hombre en similares circunstancias».

Por su parte, Vanesa Cejudo, gestora cultural y vicepresidenta de MAV, señala el trabajo que la asociación hace en este campo: «Sí, lo creo porque lo hemos medido desde MAV en nuestros informes de adquisición de obra por parte de museos, o en las ventas en ferias de arte».

Solamente algunos profesionales consideran que no existe esta diferencia en la cotización, como indica el coleccionista César Jiménez, que señala más a la demanda del mercado: «En absoluto, eso está totalmente superado. Lo que en su día pudo haber vivido Carmen Herrera, marginada por ser mujer, o por ejemplo Lee Krasner, eclipsada por la figura de Pollock, es algo del pasado. El mercado manda. En todos mis años de coleccionista jamás he oído o percibido que una obra valga más o menos por ser de una mujer o de un hombre. Es un dato totalmente innecesario, salvo que hablemos de colecciones temáticas (pensemos en alguien que colecciona solo obras de hombres o de mujeres) el coleccionista ni demanda ni tiene en cuenta, lo mismo que si el artista es de derechas o de izquierdas o si

es vegano o come carne roja». Por su parte el director del CGAC, Santi Olmo, propone un análisis desde una perspectiva más histórica: «Esta situación ha ocurrido, pero actualmente creo que no es así. La cuestión es que las mujeres artistas que trabajaron entre los años 50 y los 80 han tenido menos visibilidad y menos consideración que sus compañeros. Eso es lo que desde las galerías y los museos se intenta corregir. Pero también se intenta corregir un tipo de canon del que fueron excluidos también artistas hombres. Esa reconsideración avanza lentamente y la subida en la cotización también. Recuperación de artistas mujeres como Gego o Lygia Clark han posibilitado una renovación de lecturas y eso está ocurriendo en todas partes. El proceso es lento pero inexorable, de justicia. Y pasa por una reconsideración basada en la investigación y en la puesta en valor».

Cotización e impulso de las carreras a través de las exposiciones

Una de las primeras cuestiones que se planteaba a las artistas era precisamente la importancia de las exposiciones monográficas o individuales (distinguiendo las primeras como exposiciones en instituciones y museos y las segundas en galerías de arte) y cómo estas han impulsado su trabajo o han ayudado a aumentar su cotización. Esto mismo hemos querido trasladarlo al ámbito de los profesionales, añadiendo también el giro que en los últimos años estamos viendo en las entregas de premios nacionales, con mayor presencia de mujeres premiadas.

Frente a la opinión general de las artistas, que decían no haber visto incrementada su cotización tras este tipo de exposiciones, entre los profesionales se generaliza un sí. Así lo señala, por ejemplo, Manuel Borja-Villel: «En cuanto a si se nota un impulso en la obra de las artistas a las que se han dedicado exposiciones, y si existe una diferencia en sus valores de mercado antes y después de las mismas, comentar que normalmente siempre el haber sido objeto de alguna exposición suele conllevar un impulso, independientemente del género, pero también para las mujeres. Y esa circunstancia suele repercutir también en su valor en el mercado del arte. Finalmente, la entrega de los Premios Nacionales de Artes Plásticas en los últimos años nos parece muy acertada; el último ejemplo lo tenemos en Soledad Sevilla, cuya trayectoria y calidad artística la hacen, sin ninguna duda, merecedora de este reconocimiento como de otros».

En la misma línea opina Fernando Castro: «Es indudable que un artista consigue, gracias a la legitimación museística, aumentar (habitualmente) la cotización de sus obras. Eso sucede en casi todos los casos. Mi experiencia en la participación en comités de compra para instituciones públicas me lleva a afirmar que hay una diferencia sustancial entre el precio que tienen las obras de los artistas antes y después de su paso por importantes exposiciones en museos o bienales».

Nerea Ubieto responde en este sentido: «Sí creo que las exposiciones individuales suponen un impulso en la obra de las artistas, pero depende mucho de donde se realicen esas exposiciones… qué galería o institución. Estoy segura de que el valor de la obra de Diana Larrea ha subido después de su individual en Espacio Mínimo y de que no hubiese subido lo mismo si la exposición hubiera sido en otra galería de menor peso que no tenga la misma relación con museos o ferias…». Por su parte, Alfonso de la Torre considera que «respecto a las exposiciones monográficas, claro, también sucede con los artistas varones, generan un interés que siempre redunda en un mayor interés por su obra. Un asunto interesante sería analizar a las mujeres artistas sepultadas por la gloria de sus esposos: Elaine de Kooning o Lee Krasner son ejemplos».

La opinión general en cuanto al giro en los premios nacionales es común: Resulta positivo que se tenga en cuenta la escasez de premiadas en ediciones anteriores y que eso se esté corrigiendo en los últimos años. Así lo señalan, por ejemplo, Bea Espejo quien cree «que la mirada hacia las mujeres artistas es una moda y que eso juega en beneficio de las exposiciones y del mercado. Si eso repercute en su difusión y reconocimiento, no tengo problema alguno con ello. Sería aprovecharse de esa onda expansiva que se atribuye a algo de cierto éxito. Tuve el honor de ser parte del jurado cuando salió Concha Jerez y la intención fue exactamente esa. Dar un giro. Un giro que se notara. Un giro a conciencia. Y espero que vaya a más». Blanca de la Torre dice: «El giro que estamos viendo lo considero positivo, pero aún son pequeños pasos, y en numerosos casos tiene más que ver con un postureo o lavado de cara feminista que no se corresponde con la actitud real. Insisto: todos los grandes museos están liderados por los grandes hombres, y del mismo perfil» y Orlando Britto afirma que«el marco de reconocimiento y el marco

simbólico de los premios nacionales hace que sea muy importante que se reconozcan las trayectorias de mujeres artistas, pues estamos ante una injusticia histórica que se debe continuar corrigiendo, sin excluir otras posibles injusticias a artistas y trayectorias».

Es interesante una apreciación que hacen algunos de los entrevistados, y que aparece en el comentario de Bea Espejo o Blanca de la Torre respecto a si la igualdad de género es una materia abordada a conciencia o responde a una moda. También indican sus dudas respecto a este asunto Nekane Aramburu cuando afirma que le«preocupa que sea un *purplewashing* en el fondo irreal, una estrategia de subirse al carro de quienes se suman para posicionar en el sistema y léase esto también entre nuestras camaradas que se quieren hacer rápido un hueco y esta, ahora, es la forma fácil. Por otro lado creo más en la educación que llevamos años haciendo (el libro *Mujeres en las Artes Visuales,* fue significativo y todo el trabajo de MAV también) es esta Educación por ejemplo la que hace a los jurados tomar decisiones oportunas en este sentido».

David Trullo sostiene lo siguiente: «Hasta ahora considero que es poco más que una operación de maquillaje o de corrección política que sobre todo las instituciones, pero también galerías comerciales, se ven "obligadas" a llevar a cabo. La forma en que esto se realiza en muchos casos desvela que el interés no es real, sino puro tokenism. Es un arma de doble filo: por una parte, permite la participación más activa de artistas y la concienciación de esa necesidad y por otra no deja de ser una pose, sin programas a largo plazo o involucrarse activamente. El ejemplo más revelador es la programación reciente del Museo del Prado, y su reacción ante las críticas».

Equilibrio en la representación de hombres y mujeres

Se ha preguntado también a los distintos profesionales sobre su opinión acerca de lo conveniente de buscar un equilibrio en la representación de hombres y mujeres. Pese a que la mayoría defiende el «sí» de manera categórica.En palabras de Christian Fernández Mirón: «Dado el desequilibrio histórico y sistémico, sin duda. La manera de lograrlo es lo que a veces no considero tan acertado. Estoy más a favor del activismo

comisarial y la educación crítica que de simples parámetros numéricos, sin un trabajo de mediación detrás que, sin duda, los garantizaría. Aunque es agotador, no basta con exigir porcentajes, considero que nos toca a todes les comunicadores/educadores/comisaries/etc. hacer un trabajo de educar… aún por mucho tiempo»; por su parte, Eugenio Merino contesta: «Por supuesto. La excesiva presencia de hombres responde exclusivamente a una tradición patriarcal»; Óscar Alonso Molina afirma: «Imprescindible»; Fernando Castro Flórez afirma: «Absolutamente. Creo que es una obligación moral, un compromiso político y un imperativo de justicia que nos tiene que llevar no solo a buscar el equilibrio sino a dejar atrás una infame historia de exclusiones y machismo»; o Blanca de la Torre quien dice: «Obvio, pero no solo en artistas sino en directoras/es. Ellas siempre están por debajo, los techos de cristal en el mundo del arte son más que notorios». Pero hay también un importante número de profesionales que aportan distintas consideraciones a esta pregunta, atendiendo a que la calidad o la excelencia tienen que estar por encima de la elección de género. Así, hay quienes apoyan esto ya en el presente como César Jiménez: «No concibo ningún galerista de hoy en día que no busque ese equilibrio, creo que es algo que ya ocurre de forma natural y espontánea, cosa que celebro. En cualquier caso, en el arte debe primar el talento en primer lugar, y estoy seguro de que, tomando el talento por un lado y la necesidad de construir un proyecto de galería sólido, dicho equilibrio aparece aún sin buscarlo. Lo mismo pasa con el coleccionista, no se busca *ex professo,* pero casi siempre aparece en la colección de forma natural». Miguel Mallol considera « que hay que recuperar las mujeres artistas en la historia, evidenciar los casos de discriminación real pero no creo que se deba forzar la presencia equilibrada de ambos sexos. Creo, como decía antes, que se debe abogar por la calidad y trayectoria en la selección sin pensar si hay más o menos hombres o mujeres. Personalmente no hago ninguna diferencia y en mis proyectos, cuando me paro a pensar en ello, siempre hay una igualdad o un desequilibrio en positivo. Yo no hago diferencia y en la actualidad creo que es como debería de ser. En el pasado la hubo y fue intencionada, esto es lo que hay que abolir y recuperar las protagonistas que quedaron injustamente en la sombra». Fernando Panizo añade «que es importante luchar por la igualdad de sexos, pero cuando se trata de ámbitos comerciales (las galerías) hay que dejar libertad a los empresarios que decidan cuál es la mejor opción comercial de su oferta.

Otra cosa son los museos, que al ser instituciones, la mayoría de ellos deben preservar y asegurar la igualdad». Por su parte, Manuel Borja-Villel responde a esta cuestión aludiendo al criterio de adquisiciones del Museo Reina Sofía: «Esta pregunta es difícil de contestar de forma contundente. Estando, por supuesto, de acuerdo en que se trabaja en la línea de intentar equilibrar la presencia de obras de artistas mujeres con las de hombres, el criterio no se puede abstraer de un contexto más complejo, que va más allá de su selección por género. Por ejemplo, en el caso del Reina Sofía, la política de compra de obras no se rige por criterios aislados, como pudieran ser "obras de artistas mujeres", "obras de artistas vivos" u "obras de artistas españoles" (criterios aislados e irrelevantes por sí mismos, sin contexto), sino que lo que prima es el relato de las líneas programáticas. En el Museo no se trabaja tanto en función de cuotas, sino de desarrollar diferentes líneas de investigación ligadas a los feminismos, que se desarrollan en diferentes niveles, tanto en actividades, colección o exposiciones temporales».

Por otro lado, algunas opiniones más concretas pero que resultan de interés son las que aportan una visión más extensa del género, como la de Andrés Senra: «Yo parto de que hay que superar el binarismo de género, pero sin que esto suponga una discriminación hacia las personas que continúan considerándose con la triste identidad de género hombre o mujer, a pesar de que sea una consideración de la identidad obsoleta y producto de una construcción histórica del cis-heteropatriarcado. No debemos discriminar a las personas binarias o cisheterosexuales, también tienen su corazón. En cualquier caso, creo que ahora no es necesario un equilibrio en la representación, sino una discriminación positiva hacia las personas que se identifican como biomujeres o personas trans (mujer u hombre), así como a las personas no-binarias o de género fluido, todas estas tienen que estar más representadas, porque el esfuerzo es mayor y porque sin intervenir continuarán siendo invisibilizadas y seguirán permaneciendo fuera de colecciones y posiciones de poder. Por ejemplo, hay muchos maricas y mujeres en estructuras de poder en instituciones públicas y privadas, hombres maricas blancos o mujeres cis-hetero, pero esto no significa que aborden cuestiones de género de manera significativa en sus programaciones ni que compren a artistas para sus colecciones que aborden estos temas. Las galerías no suelen vender obras que aborden

estas temáticas salvo por oportunismo y en el momento actual se aprecia un mayor interés gracias a la revitalización del feminismo. Igualmente, las personas racializadas quedan excluidas. En los últimos años vemos un intento de cambiar esta tendencia por las denuncias llevadas a cabo tanto en lo social como en el arte de las mujeres. Esperemos que esta tendencia se mantenga y no sea producto de una fase pasajera». Manuel Segade afirma finalmente: «que el feminismo es algo que viene de base. Si no ves el género, no ves nada. Y resulta que somos *colorblind.* Existen tres cuestiones que forman parte del ADN del arte contemporáneo, de las transformaciones sociales que dieron lugar a su nacimiento: el género, la raza y la clase social. La preocupación, interseccional o no, por esos problemas inundan las prácticas artísticas contemporáneas».

Artistas: edad y categoría

Otra de las preguntas aborda la posible diferencia de edad entre hombres y mujeres artistas que se encuentran en una categoría similar. En general, se aprecia una consideración de que no existe esta diferencia o que, si ha ocurrido y ocurre, responde más a un momento histórico y a una cuestión generacional que a algo vinculado al género. Así lo señalan, por ejemplo, Jaime Sordo: «No lo percibo en las generaciones actuales, es cuestión generacional, y en la pirámide de edad se notan muchas más oportunidades en los hombres adultos»; David Trullo: «Depende de las generaciones. La brecha es mucho más aguda entre artistas mayores de 60 años. En ese caso, las artistas mujeres que siguen trabajando están mucho más invisibilizadas. Su trayectoria y prestigio es mucho menor que el de los hombres»; Orlando Britto: «Como comentaba anteriormente creo que esta desigualdad se ha corregido en generaciones como las que mencioné de Esther Ferrer y Concha Jerez, y creo igualmente que en esto han tenido mucho que ver tanto los premios nacionales como Velázquez y las exposiciones monográficas que revisan amplias trayectorias. En otras generaciones algo más jóvenes tendría que contrastar los datos, y con lxs artistas más jóvenes entiendo que existe una equiparación»; o Santi Olmo: «Esto es algo que ocurre cada vez menos. En el panorama español hay grandes artistas mujeres que cuentan con un reconocimiento unánime. Y lo mismo ocurre con comisarias, escritoras, investigadoras y directoras y ex-directoras de museos». Otros, como Óscar Alonso Molina reconocen que

sí existen diferencias de género: «Observo sobre todo que a "categoría similar" la mujer tradicionalmente ha tardado un mayor tiempo en obtener los reconocimientos públicos (exposiciones institucionales, premios, inserción en manuales de referencia, etcétera) que el hombre».

Asimismo, resulta interesante señalar quiénes apuntan a cuestiones de tareas de cuidados y maternidades para asegurar que esta brecha ha existido y existe, como es el caso de Tania Pardo quien afirma: «Probablemente las maternidades han sido para muchas artistas muy determinantes en su trayectoria, muchas que han desaparecido porque tenían que cuidar de sus hijos, otras por otros motivos, pero es cierto que muchas artistas desaparecían por esta razón. Muchas intentaban volver, pero volver en este mundo es muy complicado. Partiendo de la base de que el mundo del arte no es un mundo fácil, que también hay que ser muy solidario…»; Andrés Senra sostiene que «las mujeres tienden a desaparecer de la escena cuando llegan a una edad y renuncian al arte por que se las obliga social y culturalmente a atender a cuestiones de cuidado familiares. ¡Qué os voy a contar que no sepáis! En la crianza de los niños no hay paridad y si alguien tiene que abandonar su carrera en un núcleo familiar tradicional de cis-heteros, lo más probable es que lo haga la mujer. Con suerte volverá a retomarla a los 50, cuando ya sea muy difícil volver. Si lo consigue será el resultado de renuncias o sobreesfuerzos, cosa que no va a pasar nunca con un tío, *caris,* esto es así. Aprovecho para decir que os pediría que no os reproduzcáis, ya somos muchas»; o Yolanda Romero: quien por su parte considera que «las mujeres artistas muchas veces encuentran su verdadero potencial de forma más tardía porque las cargas familiares aún están regidas por dinámicas patriarcales que dificultan su incorporación al mercado».

Las consecuencias de la crisis del 2008

En la última de las preguntas planteadas a las y los profesionales se les ha interpelado sobre si la crisis del 2008 afectó de igual manera a la producción artística de mujeres y hombres.

Existe casi una equiparación de las respuestas entre quienes creen que afectaron por igual a hombres y mujeres (Alfonso de la Torre, César Jiménez,

Rafael Doctor, Santi Olmo, Miguel Mallol, Avelino Sala…) aunque se incide de manera continua en que las consecuencias de esa crisis fue una precarización general del sector; como señala David Trullo: «Los artistas en general siempre estamos en crisis. La crisis de 2008 paró en seco tanto el mercado del arte como se conocía hasta entonces, y cambió la forma de enfrentarse a proyectos culturales. Simplemente acentuó la precariedad de todos en todos los aspectos».

En el mismo sentido contesta Manuel Borja-Villel: «En cierto modo sí, puesto que hay que tener en cuenta ciertos condicionantes que en la sociedad actual aún no han sido superados como sería deseable» o Juan Antonio Álvarez Reyes: «Afectó a todas y a todos, pero las crisis se ceban siempre con los más vulnerables». En el mismo sentido responde Luisa Espino: «Creo que la crisis de 2008 afectó terriblemente al sector del arte. Se recortaron presupuestos de una manera impensable, las exposiciones de los museos se hicieron con otros medios y comenzaron a durar más tiempo para amortizarlas, los honorarios, en general, bajaron para artistas y comisarios y muchos presupuestos y salarios que se congelaron no se han recuperado hoy, más de una década después. En mi experiencia profesional como staff de museos públicos, como comisaria independiente y ahora como crítica de arte no he percibido que este recorte afectara más a las mujeres que a los hombres».

Hay casi el mismo número de quienes sí creen que a la producción artística de las mujeres afectó especialmente. Karin Ohlenschläger afirma que: «Necesitaría datos… Yo sí que observé una tendencia que con la excusa de que no hay trabajos para todos, que valía más que las mujeres volvieran a casa. En ciertos círculos políticos, ideológicos… promovían esta vuelta de la mujer a la casa, lo que es una barbaridad. Las mujeres seguimos lastrando la doble carga de trabajo y de cuidados del entorno familiar. Las mujeres tenemos tendencia a cargar con todo, creo que la mujer tiene una capacidad especial en esto, tiene tendencia a querer mostrar que puede con todo, y esto a veces es una virtud, por su capacidad extraordinaria y en situaciones límites, pero a veces también es una trampa, porque renuncias a cosas… Con el doble de piedras en la mochila es lógico que tu paso no sea el mismo que el otro que tiene la mochila ligera de peso. Con todo, desde 2008 han pasado doce años, no ha quitado que las mujeres, en estos últimos

años, destaquen en exposiciones, concursos… Valoro mucho lo que ha pasado y está pasando en estos últimos diez años. Hay un reconocimiento institucional tanto de mujeres olvidadas, tanto en las artes como en las ciencias; la injusticia histórica que han vivido ciertas mujeres clave en la historia de la cultura y la ciencia, y están borradas del mapa. En las últimas dos décadas hay un esfuerzo por corregir y recuperar figuras clave y reconocer que, efectivamente, no es una cuestión de cuota, es una cuestión de realidades tangibles, es decir, hay mujeres extraordinarias en ciencia, arte y humanidades».

En la misma línea responde Juan Guardiola: «No, la precariedad fue mayor en la producción artística femenina»; Nekane Aramburu: «Las crisis económicas evidencian quiénes se tienen quedar en los cuidados y está claro que son las mujeres. Compaginarlo en estas situaciones es el problema ya que nosotras no damos prioridad a la competitividad en el campo laboral»; Rosina Gómez Baeza: «En las crisis se suele optar por valores seguros de mercado. Es lo que ocurrió en 2008. Las mujeres artistas se vieron más afectadas que los hombres en su conjunto»; Bea Espejo: «Creo que afectó mucho a todos, pero en el caso de las mujeres más, ya que deben ocuparse de muchas otras cosas cotidianas de las que los hombres todavía parecen vivir exentos…»; María José Magaña: «No, las mujeres somos la parte de la estructura más debilitada, porque en nosotras recaen los cuidados, la resolución de los conflictos de familia, la búsqueda de recursos alternativos, la responsabilidad social para abordar momentos de incertidumbre, etcétera.»; o Nerea Ubieto: «Las crisis siempre afectan más a las mujeres, no hay más que mirar la de ahora».

Además, hay quienes añaden otras discriminaciones que acentúan esta precariedad. Dos ejemplos son Rubén H. Bermúdez quien afirma: «No lo sé. Supongo que afectaría más a las mujeres de clase no alta, a lxs artistas de clase trabajadora y a las personas que no sean blancas» o Manuel Segade: «La crisis ha nivelado los artistas y a todo el sistema del arte. Antes teníamos instituciones que manejaban presupuestos muy altos, y artistas que cotizaban muy bien, la crisis ha bajado a los que estaban en la cúspide y los que ya vivían en la precariedad ya estaban desgraciadamente acostumbrados a ella. A partir de la crisis, muchos artistas volvieron a España, a la casa de la familia, y se han empezado a gestar muchas

propuestas en las márgenes de lo oficial. No estoy diciendo que la crisis haya sido positiva, sino que, a la larga, ha generado un nuevo sistema algo más igualitario. Obviamente, si el problema de género es estructural, la crisis ha tenido que afectar más a las mujeres artistas, más a las mujeres artistas racializadas, más a las mujeres artistas racializadas de clase baja».

GALERISTAS

Las galerías de arte han sido constantemente citadas tanto por las artistas como por el resto de profesionales entrevistados. Su labor resulta fundamental a la hora de profesionalizar la carrera de las artistas, no sólo con exposiciones individuales sino en representación en ferias, al introducirlas en colecciones destacadas, conseguir que se conozca más allá del espacio físico de la galería… Es por ello que las galerías resultan fundamentales como un elemento de visibilización y profesionalización de las carreras de los y las artistas.

Equilibrio en la representación de hombres y mujeres

Al igual que se les preguntaba a los profesionales, a las galerías se les ha planteado buscar un equilibrio en la representación de artistas hombres y mujeres. De todas las galerías entrevistadas, una mayoría sí tiene claro que es importante apostar por esa igualdad; otras consideran que no, y, las menos, señalan que intentan mantener una equidistancia entre justa representación y calidad. Esto último resulta interesante porque, en general, se tiende a pensar que primar la equiparación entre hombres y mujeres supone un detrimento de la calidad como señalan algunas galerías.

Tienen claro que sí es necesario este equilibrio galeristas como Nuria Blanco, de Moret Art: «En mi opinión el equilibrio en la participación de hombres y mujeres en cualquier ámbito de la sociedad actual es necesario»; Vanessa H. Sánchez de Galería Silvestre: «Sí, ya que está demostrado que de forma natural no es así, necesitamos buscar estrategias que nos permitan una mayor representación de las mujeres artistas; solo de esta forma encontraremos equilibrio en un futuro. Hoy en

día estamos en una representación de artistas en galerías españolas de un 70% masculina y 30% femenina, aproximadamente»; Goyo Villasevil, de Swinton Gallery: «Desde luego, es un fin que debemos perseguir mientras no esté ocurriendo de forma natural»; o Sara Joudi, de Shiras Galería: «Sí, es algo necesario. Tanto mujeres como hombres llevan a cabo un gran esfuerzo y trabajo por subsistir en el ámbito cultural y esto debe visibilizarse de igual manera, independientemente de su género».

Hay galerías que tienen claro que este equilibrio no se encuentra entre sus objetivos y que su labor se fija en la «calidad» citada anteriormente, como señalan, entre otras, Concha de Santa Pau ,de la Galería Casado Santapau: «A mí particularmente me gusta mucho trabajar con mujeres pero insisto que lo que más importa es que la obra en sí te llene»; también Paloma González Dotor, de Galería F2: «Como mujer me gustaría encontrar la paridad, pero es demasiado complejo llevarlo a la práctica, puesto que como he dicho en la pregunta anterior lo que prima para mí es la calidad del trabajo, no el género del artista»; Juliana Sorondo, de Alzueta Gallery: «No, lo hacemos de una forma espontánea, no miramos el género sino la obra»; Rafael Pérez Hernando, de la galería con el mismo nombre,: «No. Ante todo, nos interesa la obra, independientemente del género del artista. Entre nuestros artistas representados hay casi el mismo número de hombres que de mujeres, y es algo que ha ocurrido de forma natural. Por ejemplo, en estos momentos tenemos una exposición de grupo donde participan 15 de nuestros artistas para conmemorar el 15º aniversario de la galería, y comprobamos que sin haberlo hecho intencionadamente la mitad de los que hemos escogido, 7 de 15, son mujeres»; o Juana de Aizpuru: «Por lo anteriormente citado, está claro que no me parece necesario buscar un equilibrio entre las mujeres y los hombres a la hora de decidir a quién represento. Yo sí que creo que el hombre y la mujer son iguales, y que pueden hacer las mismas cosas y tener el mismo talento y poder creativo. Muchas de las que vociferan a favor del feminismo, precisamente chillan tanto porque no creen en esta igualdad». En la misma línea responde Fernando Cordero, de La Caja Negra: «No, no busco la paridad. Creo que los mecanismos compensatorios surgen para corregir un defecto histórico, las injusticias que fueron cometidas a lo largo de la historia y como un intento de compensación de una conducta social».

Entre las que consideran que tanto calidad como igualdad en la representación tienen que ir de la mano se cuentan Marisa Aldeguer, de MA Arte Contemporáneo: «Sí, me parece necesario, pero no imprescindible; yo siempre me guío por la calidad, no por el género. Ahora, sí hay que fomentar que se de la misma importancia y relevancia al género femenino como al masculino. En mi caso nunca tengo en cuenta el género»; Begoña M. Deltell, de Galería Aural: «Desde luego por ello procuro estar muy informada de lo que las mujeres artistas hacen, pero a la hora de elegir artistas para la galería siempre me guío por el trabajo»; o Pilar Serra: «Tengo en cuenta especialmente la calidad de la obra, pero procuro mantener un equilibrio entre artistas mujeres y hombres».

Resulta también interesante la respuesta de Miguel Ángel Sánchez, de ADN Galería, quien reconoce que antes no pero que ahora sí tiene en cuenta a quién incorpora a su galería: «No, nunca lo tuve; no obstante, actualmente intento tener en cuenta ese tipo de cuestiones. Y de hecho, las próximas incorporaciones serán artistas mujeres para equilibrar en la medida de lo posible».

Artistas en galerías: ¿se tiene en cuenta el género?

Aunque es evidente por las respuestas a la pregunta anterior, y ya se sugería en el inicio del cuestionario, la pregunta siguiente se dirigía directamente a si, a la hora de elegir qué artistas representar, las galerías tienen en cuenta su género.

Son muy pocas las galerías que responden con un sí rotundo. Lo hacen, por ejemplo, Patricia Rodrigo, de la Galería Antonia Puyó, Andrea Luño, responsable de colecciones Chiquita Room («Sí. Intentamos tener representación en ambos géneros, y hacer exposiciones tanto de hombres como de mujeres equitativamente»), Juan Lara Hierro de Ogami Press («Tenemos en cuenta muchos aspectos, pero entre ellos siempre está el equilibro entre hombres y mujeres»), Ignacio Múgica de Carreras Múgica, Goyo Villasevil de Swinton Gallery, Juan González de Riancho de Siboney («En la actualidad si. Debo reconocer que durante muchos años no he sido consciente de que contribuía a esta desigualdad de género»), Pilar Serra y Daniel Cuevas de la Galería Daniel Cuevas.

Las más de las respuestas son un no, como señalan, entre otros, Ramón García Alcaraz de My Name's Lolita Art («Para nada, sólo que me gusten. No está ni en mi cabeza. En el 88 es que ni se hablaba de igualdad de género, en el 88 la mujer estaba "muy puteada", más todavía que ahora, y en el mundo del arte… me di cuenta hace tres años con esa exposición de la presencia de las mujeres en mi galería, no está ni en mi esquema mental»); Sabrina Amrani, de la Galería Sabrina Amrani («En absoluto. Me interesa la práctica del artista y primero miro la obra y después el nombre del creador de la obra. En mi galería, la paridad es una casualidad»); Mariam Alcaraz, de Galería Bat Alberto Cornejo («No tengo en cuenta ni el género ni de dónde son»); Clío Giner y María Rodríguez, de la Galería Yusto/Giner («Es algo que nunca hemos tenido en cuenta. Nosotros nos fijamos principalmente en el trabajo. Sin embargo, estamos orgullosos del equilibrio que ha surgido en nuestra galería») o Miguel de las Heras, de Proyecto H («Por supuesto que no. Me interesa el trabajo de los artistas; después veo su CV. Si se trata de hombre o mujer es algo que obviamente debo conocer, pero no es en absoluto algo que me condicione»).

Son significativas las respuestas intermedias que, pese a no tener en cuenta el género, sí que buscan un equilibrio en sus representaciones, como dice Graciela Devincenzi D'Amico, de la Galería Alba Cabrera («Personalmente no lo tengo en cuenta, pero conecto mucho mejor con la sensibilidad femenina; de hecho, trabajo con muchas más mujeres que hombres. Además, soy consciente de que hay que realizar un esfuerzo por visibilizar el trabajo de las mujeres»), Juan Matos Capote, de Galería ATC («Para representar, primero nos tiene que gustar la obra, y, luego, sí que pensamos en el género y si la nueva representación supone que estemos representando más hombres artistas que mujeres artistas. Intentamos buscar un equilibrio en cuanto al género de los artistas representados») o Arancha Osoro de la galería homónima («Tengo en cuenta la obra, pero a nivel personal y cuando la obra me parece significativa, en algún sentido me gusta dar representación a las mujeres»).

Diferencias en la cotización

De la misma manera que a las artistas y a los profesionales se les había preguntado por su percepción de la cotización, a las galerías se les ha

consultado, por ser además uno de los agentes con mayor conocimiento de la cuestión, quienes trabajan las carreras de los y las artistas en el mercado, y quienes pueden así tener una visión más amplia de lo que cotizan unos y otras.

Las respuestas son casi las mismas para confirmar que sí hay una diferencia en la cotización frente a los que piensan que no, aunque otros no tienen clara la respuesta.

Entre quienes sí lo creen se encuentran, por ejemplo, Rosa Santos («Ha existido una diferencia clara. También creo que en los últimos años la situación ha mejorado un poco, aunque siguen existiendo estas diferencias fruto de la oferta y la demanda. Siempre ha sido más fácil vender la obra de un hombre que de una mujer. El sesgo de género es claro.»), o Víctor Lope, de la Galería Víctor Lope Arte Contemporáneo; Manuel Fernández-Braso ,de la Galería Fernández-Braso («En la mayoría de los casos, sí.»); Ignacio Múgica («Sí, claramente. La generación joven, alrededor de los 30, es similar el número de mujeres y hombres, pero a mayor edad el porcentaje crece a favor de los hombres»); o Juan González, de Riancho («Lo creo, aunque es difícil de comparar, porque son pocas mujeres las que alcanzan en España un nivel top de cotización»).

Quienes creen que no, por ejemplo, son Paloma González Dotor de F2 («No, no existe ninguna diferencia de valor. La cotización de las obras depende del CV de cada artista, indiferentemente de que sea hombre o mujer»); Manuel Ojeda de la Galería homónima («No hay categorías de artistas. El valor de una obra de arte es subjetivo, y el valor artístico y el económico no suelen ir de la mano. El precio lo establece la demanda»); Mariam Alcaraz de Galería Bat Alberto Cornejo («No tiene por qué haber diferencia»); Marifé Núñez de Es arte Gallery («No creo»); o Miguel Ángel Sánchez de ADN Galería («No lo creo. Al menos por mi experiencia «preciando» obras de arte de los artistas para los que trabajo»).

Están en una respuesta intermedia quienes o bien no sabrían qué contestar (Bea Villamarín o Rafael Pérez Hernando) o quienes creen que es un momento intermedio de cambio, como dice Pablo Flórez, de la Galería Heinrich Ehrhardt («Las diferencias son notorias pero las cosas están cambiando. Hay mujeres mayores que están siendo reivindicadas incluso por el mercado y que han estado olvidadas durante décadas, y también mujeres muy jóvenes que tienen un peso y un prestigio equivalente al de los hombres»).

Artistas: edad y categoría

Al preguntar si consideran que existe una diferencia de edad entre hombres y mujeres artistas que se encuentran en una categoría similar, las galerías dan casi las mismas respuestas tanto para el sí como para el no, y hay quienes hacen matizaciones.

Vanessa H. Sánchez, de Galería Silvestre señala que «Sí, la edad es un factor importante en los artistas de media carrera, donde el género masculino aguanta más considerándolo emergente o con potencial y la mujer agota antes sus posibilidades de éxito. En los artistas de altas cotizaciones no vemos tanto esta brecha de edad, si no que sería de género». También Nerea Fernandéz, de Galería NF/ NIEVES FERNÁNDEZ: sostiene « que las obras en general más caras en el mercado del arte suelen ser de autoría masculina. Son probablemente más numerosos los artistas hombres situados entre los artistas más cotizados, y creo que también acceden a esa categoría más jóvenes». En la misma línea responde Rosa Santos, de la galería homónima : «Si estamos hablando de la entrada de la obra en una institución artística como patrimonio nacional, hay que decir que las mujeres entran más tarde que los hombres» o Marisa Aldeguer, de MA Arte Contemporáneo, cuando señala que sí existe esa diferencia y que, además, «se debe al periodo maternal, que en cierto modo las retrasa con respecto al hombre». En la misma línea apunta Andrea Luño, de Chiquita Room, cuando dice «Sí. Aunque en la actualidad, las facultades de Bellas Artes están llenas de mujeres artistas y en edades de juventud, no es tan notable la diferencia de edad entre géneros dentro de una misma categoría. En edades más adultas, y teniendo en cuenta un sistema reproductivo y de cuidados atribuidos a la mujer y desigual entre géneros, se produce un retraso en carreras y los ascensos de cualquier mujer, con lo cual hombres de menor edad estarán al nivel de mujeres de mayor edad»; también Sara Joudi considera «que, ya no se trata tanto de diferencia de edad, sino que es menor el número de mujeres, respecto al de hombres, los que han conseguido mantener un gran reconocimiento en el mundo artístico, ya que han tenido que enfrentarse a grandes dificultades a lo largo de la historia. La mujer se ha visto condicionada por muchos factores sociales, que han visto interrumpida su carrera en algunos casos» (son casi de las pocas que hablan de las tareas de los cuidados, algo que en el caso de las artistas o de los profesionales sí aparecía en varios encuestados).

Por su parte, Rodrigo Juarranz, de la galería homónima, se sitúa en un punto intermedio cuando señala que «es posible que, comparando carreras similares entre artistas masculinos y femeninos, la tendencia sea a que la mujer tiene que estar más tiempo en activo que el hombre para llegar a la misma posición en el mercado. No obstante, esta tendencia está bajando».

Hay quienes tienen claro que no existe esa diferencia como afirma Paloma González Dotor, de F2: «No, hay grandes artistas de todas las edades y de todos los géneros»; Álvaro Talarewitz, de Ponce + Robles, o Juana de Aizpuru: «No, no creo que exista una diferencia de edad entre mujeres y hombres artistas que se encuentran en una categoría similar. Como le digo, yo creo realmente en la igualdad de posibilidades para generar ideas de talento tanto por parte de hombres, como por parte de mujeres».

Ley de Igualdad 3/2007

Como también se hizo a las artistas y a los profesionales, se ha interpelado a las galerías sobre si consideran que la Ley del 22 de marzo de 2007, en específico su Artículo 26: «La igualdad en el ámbito de la creación y producción artística e intelectual», ha proporcionado paridad en el sistema del arte.

Resulta sorprendente que, en la misma línea que se apuntaba desde las artistas y desde los y las profesionales, se valora esta Ley como algo necesario, pero ni una sola respuesta considera que haya sido la legislación la que haya conseguido la igualdad. Es curioso lo que revela este hecho, si pensamos en todos los entrevistados de todas las categorías, el fracaso práctico de la Ley.

Hay quienes reconocen que es importante que exista la Ley aunque no haya conseguido su objetivo, como señala Begoña M. Deltell, de Galería Aural: «Algo ha hecho pero quizás aún es insuficiente y hay que seguir trabajando en la defensa de esa igualdad»; o Juan Matos Capote, de Galería ATC («Ha mejorado la paridad pero aún queda mucho por hacer para derribar estructuras que favorecen al hombre en el mundo del arte y que han sido creadas y asentadas durante cientos de años.»); Rodrigo Juarranz («Sí que puede haber influido en la búsqueda de una

paridad efectiva en la propuesta de las galerías de arte. Se bonifica la presencia de artistas femeninas en las ferias de arte, con lo que, para acceder a una subvención, hay quien puede "forzar" la participación de obras realizadas por mujeres al margen de la calidad. No obstante, esperamos que esto sea una medida transitoria y que, insistimos, prime el arte sobre el género de su creador.»); Sara Joudi («Creo que aún queda mucho trabajo por hacer. No obstante, ha animado a mujeres a luchar por lo que es suyo y defender su trabajo para darle el lugar que se merece. Sin embargo, queda mucho trabajo por hacer y, a pesar de las leyes, el cambio está en nuestras manos y, especialmente, en la educación que damos y recibimos.»); o Bea Villamarín («Paridad no, pero al menos puso en relieve el problema existente. Que no haya solucionado el problema, no significa que no sirva como punto de partida. Estos cambios requieren tiempo y esfuerzo constante.»).

Sin embargo, también hay quienes directamente no creen que haya servido de nada, como señala Arancha Osoro («Es una ley que se incumple reiteradamente y esto se ha visto en demasiadas ocasiones.»); Álvaro Talarewitz, de Ponce + Robles («Creo que es un tema más de evolución de la sociedad que de leyes.»); Pablo Flórez, de Heinrich Ehrhardt («No creo que haya proporcionado paridad. Hay un gran desconocimiento de esa ley en el sector.»); o el ya nombrado Ramón García Alcaraz, de My Name's Lolita («Para nada, la ley de paridad no ha hecho nada. Las galerías no se plantean la Ley de igualdad, les da igual. Lo que interesa a los galeristas es el artista o la artista que dé pasta. Quizá en otros sitios, como las empresas, la Ley hace más falta, en el mundo de las galerías no, porque además el mundo de las galerías estaba dominado por mujeres, y esas mujeres eran las más machistas del mundo mundial, no tenían en sus galerías a mujeres.»).

En un punto intermedio, con dudas, se sitúa Fernando Cordero, de La Caja Negra, quien considera que es algo más personal que social: «No tengo ni idea. Si me pongo a reflexionar sobre el tema, me acuerdo de políticas específicas del gobierno de Zapatero que tenían en cuenta la problemática del género y una búsqueda de igualdad. También creo que es necesario tener en consideración la diferencia que existe entre la lucha política y la lucha personal que cada mujer tiene en su vida todos los días».

Hay quienes creen que las cuotas no deberían existir o que no existe desigualdad, como afirma Miguel de las Heras, de Proyecto H («Insisto en que no creo en las cuotas. Creo en el mérito y en el talento. Pero sí es cierto que se sigue observando un mercado con más hombres que mujeres artistas. No, la paridad no es algo que se deba imponer, ni en el sistema del arte ni en ningún otro.») o Concha Santa Pau, de la Galería Casado Santapau («No veo que exista tal desigualdad.»). Asimismo resulta interesante la apreciación de Ignacio Múgica cuando señala que «más que la ley es la mentalización general que se está extendiendo», es decir, que el cambio se ha experimentado más por un activismo social que por una norma legislativa.

Desigualdad de género en las profesiones artísticas

Con esta pregunta, como se hizo al resto de entrevistados y entrevistadas, se busca saber si bien se observa desequilibrio en cuanto a artistas hombres y mujeres representados por las distintas galerías, si se percibe una cierta paridad entre las direcciones. Por eso preguntamos a las galerías si consideran que es igual de difícil para una mujer llegar a un puesto relevante en el mundo del arte, o si la diferencia de género solo es vivida por las artistas.

En el caso de las respuestas a esta pregunta por parte de las galerías es interesante que hay divergencias importantes en las opiniones. Por un lado, están quienes defienden que las artistas son las que viven esa desigualdad de manera especial frente al resto de profesiones del sector. Lo señalan así, por ejemplo, Patricia Rodrigo, de la Galería Antonia Puyó («En mi caso personal y en el de mi madre, la dificultad la hemos visto más en artistas, comisarias, directoras de museos, no en el galerismo.»); Manuel Fernández-Braso («La diferencia de género se amplía especialmente en la categoría de artistas más que en la de profesionales, aunque cada año se acorta un poco. Aún así, entre los profesionales se sigue penalizando a las mujeres, especialmente en puestos directivos.»); o Víctor Lope («Es más fácil, la diferencia de género aplica más a las artistas.»).

Por otro lado, hay quienes ven que la desigualdad es común a todas las profesiones del sector, como señala Nerea Fernández, de Galería NF/NIEVES FERNÁNDEZ («La diferencia de género no creo que sea solo vivida en el campo de las artistas. En el mundo del arte hay muchos puestos importantes ocupados por mujeres, pero a pesar de eso la desigualdad es algo que se extiende en todos los campos y no somos una excepción. Hay muchas menos directoras de museos e instituciones, por ejemplo; y, sobre todo, lo que interesa no son tanto los números sino las actitudes a las que te enfrentas en tu vida diaria. No hay que olvidar que las instituciones culturales son reflejo y espacios de la sociedad, así que, si existe esta diferencia de género, es porque es lo que sucede aún en mayor o menor medida en la sociedad. Quizá hay más directoras de galería porque esto depende en mayor medida de la voluntad y capacidad emprendedora individual, y menos del sistema.»); también Nuria Blanco Santiago, de Moret Art («La diferencia de género es transversal a cualquier sector productivo de la sociedad actual incluida la dirección de galerías.»); Graciela Devincenzi D'Amico, de la Galería Alba Cabrera («La diferencia de género se percibe tanto en el ámbito de la creación como de la gestión. Creo que a las mujeres se nos exige constantemente demostrar nuestras capacidades y aptitudes, cosa que en los hombres se da por sentado.»); Daniel Cuevas («Creo que para las mujeres es también difícil llegar a puestos importantes en el mundo del arte. Tener una galería es un proyecto personal, por lo que no necesitas subir "escalafones masculinos" para abrir una galería. Pero otra cosa es llegar a puesto de importancia en instituciones, museos, etcétera.»); o Goyo Villasevil, de Swinton Gallery («El techo de cristal existe en todos los ámbitos, quizá en gestión es más alto, pero existe igualmente.»).

Asimismo, están quienes afirman que no existe esa diferencia de género en las profesiones, como indica Concha de Santa Pau («Creo que en el mundo del arte son muchas las mujeres con un gran protagonismo.»); Fernando Cordero, de La Caja Negra («En ese punto, tenemos que separar entre el mundo de las galerías y el mundo empresarial/institucional. En cuanto a galerías, sí que podemos decir que las mujeres siempre han ocupado un puesto importante, y en eso me remito a las grandes galeristas de los años 80. Por otro lado, en el plan institucional, sí que es posible que haya discriminaciones.»); Manuel

Ojeda («Actualmente las mujeres y los hombres tienen una presencia similar en las galerías, e incluso se puede decir que las mujeres tienen hoy más presencia que los hombres, como es el caso de mi galería. Afortunadamente, ese desequilibrio forma ya parte del pasado. Por otra parte, y en lo que se refiere a las galerías, siempre han estado mayoritariamente dirigidas por mujeres.»); Juana de Aizpuru («Por suerte, creo que en el mundo del arte se han conseguido prácticamente todas las reivindicaciones feministas. De hecho, en España el mundo del arte contemporáneo ha estado generalmente en manos de mujeres, tanto galeristas como críticas de arte, art dealers, etcétera. A nivel personal debo decirle que siempre he sido tratada con gran respeto y consideración y que jamás me he sentido amenazada por el machismo. JAMÁS… desde que abrí mi galería en 1970.»); o Rafael Pérez Hernando («En general hay mujeres muy influyentes y respetadas en el mundo del arte, desde galeristas hasta coleccionistas, e incluso con puestos de gran responsabilidad en las principales instituciones culturales. Afortunadamente trabajamos en un sector donde la mujer tiene mucha presencia.»).

Justamente esto que apunta Pérez Hernando lo señalan varias respuestas, es decir, que como ellas han sido históricamente en el caso español las galeristas más reconocidas, eso supone que no exista esa desigualdad de género. Así lo señala también Ramón García Alcaraz: «La mujer en el mundo del arte se le permite llegar al top, y quien rompió esa lanza, y un recuerdo a su memoria, fue Carmen Alborch. El arte es femenino para la España machista, es femenino, por eso la mujer se encuentra bien, es una profesión como la de peluquera, se siente bien, como la de bailarina, pueden llegar a cotas altísimas, no hay una medida para la mujer en el mundo de la cultura… Hay directoras de cine, actrices (mira Hollywood, el Hollywood más machista y las mujeres tenían una presencia casi felina). Aunque ha habido acosos sexuales y todo ese rollo, que está ahí y que son las que más lo han padecido (aunque también los hombres), han padecido un acoso brutal en el mundo del cine, del teatro… no hay acoso en el mundo del arte, no hay acoso brutal… o sea, una ministra como Carmen Alborch rompió todas las medidas, pero ya en los años 80, entró al Parlamento de Madrid, gris y granítico, vestida de Francis Montesinos, y a partir de ahí rompió con toda la norma; ese camino ya está hecho. No

hay, en mi caso y en lo que he visto, he visto más machismo en mujeres galeristas… mira el repertorio de artistas de los 80, 90 y 2000 de las galerías importantes dirigidas por mujeres importantes con poder en el mundo del arte y verás como no encuentras mujeres, hay más mujeres en My Name's Lolita y dirigida por un hombre…». Esto contrasta con la opinión de una histórica galerista, Pilar Serra, cuando afirma que «el que haya muchas directoras de galerías se debe en parte a que ha sido una profesión que hace unos años parecía más apropiada para las mujeres; era algo no demasiado bien valorado por los hombres».

Cotización e impulso de las carreras a través de las exposiciones

Una de las primeras cuestiones que se planteaba a las artistas, y que se cuestionaba también a los y las profesionales, es la importancia de las exposiciones monográficas o individuales (distinguiendo las primeras como exposiciones en instituciones y museos y las segundas en galerías de arte) y cómo estas han impulsado su trabajo o han ayudado a aumentar su cotización. Al igual que con los profesionales, se ha añadido la pregunta sobre el giro de los premios nacionales de los últimos años.

En el caso de las galerías, las respuestas se dividen entre quienes ven positivo este cambio de tendencia y que eso ayudará a las carreras de las artistas, como señala Graciela Devincenzi D'Amico, de Alba Cabrera («Sí, existe un pequeño impulso en la carrera de esas artistas, pero creo que es una gota en un océano. Resulta imperceptible. En cuanto a los premios otorgados en 2019, me congratula que hayan sido para mujeres, que sin duda lo merecen. A pesar de todo hay grandes artistas mujeres.») o Ramón García Alcaraz, de My Name's Lolita («En eso sí que veo que ha habido un cambio y estoy muy contento, porque a la mujer se le permite determinado poder, pero después la guinda del pastel siempre es para el hombre. En eso sí que es verdad. Los premios nacionales están reconociendo muchísimo más la labor de las mujeres que, aunque tenían poder, sin embargo, no conseguían realmente…y hay premios nacionales a hombres que realmente estaban muy por debajo de las mujeres. En eso sí que es verdad que a la mujer no se le ha considerado premiándola, no se le ha considerado en cierta medida como un valor justo.»); y quienes consideran que los premios y reconocimientos tienen que

estar más allá del género, como Juliana Sorondo, de Alzueta Gallery («La importancia de las exposiciones individuales es vital para cualquier artista, sin importar el género. Y sí que se ve un impulso en su obra, y si en realidad hay una diferencia en los valores de mercado, pero no mirando el género sino la trayectoria.»); Rafael Pérez Hernando («Desde nuestra experiencia, la celebración de exposiciones monográficas en instituciones culturales es uno de los factores que más ayudan a potenciar las carreras de los artistas. Sin duda influyen en mayor o menor medida en la cotización de sus obras. En los últimos die o quince años son cada vez más mujeres artistas las que han sido galardonadas con premios nacionales. Sin duda este reconocimiento tampoco debería entender de género.»); o Manuel Ojeda («El valor de un artista aumenta con el aumento de sus exposiciones. Los reconocimientos nacionales toman mucho tiempo en llegar y, evidentemente, las mujeres han estado discriminadas en épocas anteriores, pero creo que, actualmente, se está equilibrando.»).

Por su parte, Nerea Fernandéz apunta a las desigualdades en espacios institucionales: «Cuando se concede un premio nacional, o se dedica una exposición monográfica a un artista, se llama la atención sobre él, ella, aunque esto no necesariamente conlleva que mejore la situación del artista en cuestión, a nivel representación, o ventas, aunque evidentemente ayuda. Aparte de los premios, algunas instituciones (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por ejemplo) tienen una representación ridícula de mujeres».

Respecto a la subida de las cotizaciones después de este tipo de exposiciones, individuales o monográficas, la galerista Pilar Serra afirma que «las diferencias se van paliando gracias a exposiciones monográficas, premios y, en general, en una mayor presencia de mujeres en el mundo del arte, la tendencia es a que los precios estén en relación a la calidad de las obras, al currículo, a la demanda, y la tendencia es ir equiparando a ambos géneros, lentamente. No creo que los precios varíen justo después de una exposición, sino que lo hacen con el tiempo».

Asimismo, es interesante la respuesta de la galerista Sabrina Amrani sobre estos cambios, que relaciona más a una cuestión de mercado que de género: «Sí, pero no es algo relacionado con el género, pasa con todos los artistas y es parte de los mecanismos del mercado».

El coleccionismo y la elección de género

Al igual que se les había preguntado a coleccionistas en el apartado de profesionales por su elección de obras y si tenían en cuenta el género, en esta ocasión se les ha planteado a las galerías para conocer, de primera mano, su opinión sobre esta cuestión y si, respecto de sus clientes, consideran que tienen en consideración el género del artista a la hora de adquirir una obra.

Una abrumadora mayoría considera que no, como señalan, entre otros, Concha de Santa Pau («Por supuesto que no.»); Juan Lara Hierro («No lo creo.»); Juan González de Riancho, de Siboney («Sinceramente creo que no. Los clientes actuales cada vez están menos preparados culturalmente, y por otra parte cada vez son más miméticos…»); o Clío Giner y María Rodríguez de Galería Yusto/Giner («En nuestra experiencia no hemos percibido que nuestros clientes tengan esa consideración. Principalmente se interesan por el trabajo y la proyección del artista en cuestión.»).

Aunque son minoría, seis galerías sí perciben ciertos matices en la apreciación del género a la hora de adquirir una obra, como señala Bea Villamarín («Desgraciadamente, en alguna ocasión he percibido que se valora más el trabajo de un hombre, o mejor dicho, que se cuestiona menos.»); Pilar Serra («Algunos clientes, aunque no lo dicen, creo que sí prefieren obras de artistas hombres, hay una idea de que las mujeres pueden desaparecer más fácilmente del mercado. Otros, en cambio, solo tienen en cuenta la obra, si les gusta o no.»); Goyo Villasevil («Sí, creo que ocurre. Quizá en sentido negativo de una forma no consciente por parte de aquellxs que mayoritariamente compran hombres, pero también de una forma consciente y activa de aquellxs que buscan a mujeres.»); o Ignacio Múgica («En algunos casos sí. Hay quien solo colecciona obra de mujeres. Pero, en general, no creo que sea un condicionante a la hora de la adquisición de un coleccionista.»).

Queda en un punto intermedio Manuel Fernández Braso cuando afirma: «Actualmente diría que no, aunque seguimos arrastrando una concepción machista del mercado, la creación y las obras».

Las consecuencias de la crisis del 2008

Finalmente, a las galerías se les terminaba preguntando, como a los y las profesionales, sobre su percepción de si la crisis del 2008 afectó de igual manera a la producción artística de mujeres y hombres.

Por un lado, están quienes creen que sí, que de forma similar afectó a hombres y mujeres artistas (una mayoría) frente a quienes afirman que, dada la situación de precariedad de la que provenían las mujeres, a ellas les afectó especialmente.

Entre los primeros se encuentran, entre otros, las consideraciones de Rosa Santos o Miguel Ángel Sánchez, de ADN Galería («Sí, el sector es precario, un ejemplo es la crítica que vemos en la obra de Nuria Güell. Los artistas emergentes fueron afectados por igual y el sector artístico ha sufrido igual que los otros sectores.»); Rodrigo Juarranz («Creemos que nos afectó a todos por igual. La capacidad individual de cada persona para adaptarse a la situación, o no, es la que hace que te afecte más o menos.»); Juana de Aizpuru («Por supuesto que les ha afectado de igual manera, como no podía ser de otra manera.»); Manuel Ojeda («Las crisis afectan por igual a ambos géneros.»); o Marifé Núñez, de Es Arte Gallery, aunque matiza que las mujeres partían con desventaja («Todas las crisis afectan en igual grado. Aunque el hombre tiene una más fácil remontada ya que se le permite más capacidad de producción. Sin embargo, en época de crisis, si alguien tiene que ceder es la mujer, a diferencia del hombre que se le permite crear sin interrupciones. El respeto por la mujer artista debe empezar desde el propio núcleo familiar.»).

Por su parte, Andrea Luño se sitúa entre quienes sí ven una desventaja para las artistas en la crisis de 2008 («Las crisis afectan más a la población que padece algún tipo de opresión. Y por lo tanto cuantas más opresiones sufra un individuo más le afectará. Considero que es importante pensar de manera interseccional y no únicamente con relación al género; no obstante, está claro que el género es una identidad de opresión en términos económicos, sociales y de oportunidades con lo cual en una mujer y un hombre de una misma clase y de una misma etnia, afectará más a la mujer.»). En la misma línea se sitúan Sabrina Amrani («No sé

decirte, hemos abierto la galería después de la crisis. No obstante, sí que se nota que muchas mujeres tuvieron que volver a casa para cuidar de sus hijos, pero eso es un peso social que no tiene relación con el arte y puede pasar a mujeres profesionales de muchas áreas. Creo que la razón es social y política: hay que apoyar a las mujeres para que ellas tengan más libertad, es decir, son necesarias subvenciones que "compran su tiempo libre", le descarguen de los deberes que la sociedad le achaca. También es necesario educar a los hombres, sobre todo cuanto al cuidado de los niños.»), Begoña M. Deltell, de la Galería Aural («Sí, pero dada la falta de visibilidad de las artistas mujeres, está claro que ha afectado más a las creadoras.»), Graciela Devincenzi D'Amico, Nuria Blanco Santiago o Sara Joudi quien considera de la misma manera que «la crisis siempre afecta a la parte más desfavorecida. Sin embargo, es importante que la mujer siga luchando de forma persistente por sus proyectos y su calidad artística, que sin duda tarde o temprano tendrá el lugar que merece».

* Coda: Algunos apuntes a partir de las entrevistas

Las páginas que preceden a este intento de recapitulación están basadas en respuestas que más de 90 profesionales del sector del arte contemporáneo español han dado a las distintas preguntas. Se han analizado cuestiones como crisis económicas, cotización, visibilidad, ley de igualdad… y se ha querido hacer un recorrido por el panorama del sistema del arte especialmente en los últimos años. Sus respuestas hablan por cada uno/a y nos permiten conocer qué perspectiva existe sobre la igualdad de género en el Estado español.

En mi opinión sí que resulta interesante no perder de vista que, a la hora de analizar cualquier cifra, dato o respuesta, el género sí tiene una dimensión real. Como historiadora del arte, comisaria y feminista, es inconcebible pensar que no se tiene en cuenta el género a la hora de abordar cualquier aspecto de la vida porque eso que normalmente pensamos que es neutro es, realmente, una percepción mediada por la hegemonía androcéntrica del pensamiento. No miramos sin géneros, no miramos sin razas ni colores,

no miramos sin clases, miramos con toda la carga de una cultura que hemos adquirido inconscientemente desde que nacemos y nos educamos. Como señala Nerea Pérez de las Heras en su libro *Feminismo para torpes* (Martínez Roca, 2019) no nos ponemos las gafas moradas, nos quitamos las que tenemos puestas de siempre cuando somos conscientes de que en nuestra selección el género siempre está presente: el género masculino.

Por otro lado, ese «espejismo de la igualdad» que definía Amelia Valcárcel y que planea sobre algunas respuestas no puede sino ser discutido a base de ver los datos, que pese a haber mejorado en los últimos años siguen siendo muy desiguales. También ocurre que hay quien plantea que la responsabilidad es de las mujeres galeristas porque al ser mujeres deberían ser más responsables con el feminismo. Nada más curioso y desacertado. Como dicen las autoras Marta Madruga Bajo y Verónica Perales Blanco en *Ser feministas. Pensamiento y acción* (Puleo, 2020): «Las mujeres, socializadas en culturas patriarcales, interiorizamos el discurso androcéntrico como universal e interpretamos el mundo, a nosotras mismas y las relaciones interpersonales desde sus parámetros».

El feminismo es una filosofía política y una práctica cuyo sujeto son las mujeres. Afirmar sin datos que, en el caso artístico, ellas son las «culpables» de la desigualdad es no entender absolutamente nada. Como dice Alicia H. Puleo «Ser feministas implica pensamiento y acción». En el *Informe CS 3000 Género: La recompensa para el Cambio del Instituto de Investigación* de Credit Suisse (Dawson, Natella y Kersley, 2016), se analiza el impacto de la representación femenina en los consejos y en la alta dirección de las empresas. En uno de los apartados aborda eso que se llama «el síndrome de la abeja reina», es decir, la idea de que las mujeres en altos cargos no impulsan a otras en el resto de los equipos de alta dirección. Pues bien, los datos de la CSG 3000 rechazan esta idea: los resultados muestran que las altas directivas en todo el mundo son significativamente más propensas a rodearse de otras mujeres en puestos de alto rango. Las CEO mujeres son 50% más propensas a esto que en el caso de los hombres y hay hasta un 55% más de probabilidades de tener mujeres que dirigen las unidades de negocio. El informe también rechaza firmemente la idea de un síndrome de la «abeja reina» en los sectores de microfinanzas de capital y de riesgo. De hecho, entre el 25% y el30% de directivas de microfinanzas son mujeres

y alrededor de 50% de las oficiales en préstamo también. Siendo un sector totalmente distinto al del arte, y sin haber profundizado en la historia del arte español reciente con cifras concretas sobre esto, está claro que resulta que la rumorología se extiende con más facilidad que los datos. En cualquier caso, más allá de culpar a las mujeres de los problemas que denuncia el feminismo, quienes lo hacen podrían empezar a reflexionar sobre el papel que juegan para frenar la desigualdad, es decir, actuar en conciencia.

Me ha gustado especialmente este acercamiento panorámico a cómo se vive la situación de las mujeres artistas en el sistema en el que trabajamos, el del arte, y descubrir cómo algunos comisarios y comisarias, artistas, galeristas y coleccionistas incorporan una mirada interseccional a lo que está ocurriendo en nuestro presente. Han aparecido referencias al género, como es evidente, pero también a cuestiones raciales, de diversidad funcional, de clase social, de tareas de cuidados, maternidades… Lo importante de entender que todos estos condicionantes crean sujetos atravesados por múltiples discriminaciones y que esto es un elemento fundamental para estudiar nuestro sistema de manera profunda y rigurosa.

La poca relevancia que parece tener, en general, la Ley de Igualdad ha sido también contrarrestada por una mayor presencia de la paridad gracias al activismo, como se ha señalado en algunas respuestas. Precisamente en esto tienen una importancia especial asociaciones como la que hace posible este estudio, MAV, que apoya que se siga investigando en torno a la igualdad de género en el sistema del arte español y que ha conseguido, en la última década, convertir la paridad en una cuestión ineludible en el debate público del arte en nuestro país.

Pese a que es necesario, como se dice también en muchas respuestas, un cambio generacional y el paso del tiempo, no quiero dejar de señalar que la igualdad no ocurrirá por casualidad sino que su causa es la del feminismo y que será siempre el activismo y la lucha de todos y todas por una igualdad real entre hombres y mujeres lo que consiga que el cambio sea fáctico realmente. Ojalá estas páginas ayuden a que muchos se repiensen y a que, entre todos y todas, avancemos hacia un futuro en igualdad de género.

>>>BIBLIOGRAFÍA

Adams, R. Kraeussl, R., Navone, M., and Verwijmeren, P. (2017). Is Gender in the Eye of the Beholder? Identifying Cultural Attitudes with Art Auction Prices. *Social Science Research Network (SSRN).* http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3083500

Abbing, H. (2002). *Why are artists poor?* Amsterdam: Amsterdam University Press.

Anheier, H.K. (agosto de 2017). Gender Equality Policy in the Arts, Culture, and Media. Comparative Perspectives. Hertie School of Governance. https://www.hertie-school.org/fileadmin/2_Research/2_Research_directory/Research_projects/Women_in_media_culture/FINAL_Report_Women_in_arts_and_culture.pdf

Anllo Vento, F. (2020). Avance de la publicación: *I Informe sobre la aplicación de la Ley de Igualdad en el ámbito de la Cultura dentro del marco competencial del Ministerio de Cultura y Deporte.* Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.

Apostolos-Cappadona, D., and Ebersole, L. (eds.) (1995). *Women, Creativity, and the Arts: Critical and Autobiographical Perspectives.* Nueva York: Continuum.

Aramburu, N., Solans, P. y de la Villa, R. (eds.) (2012). *Mujeres en el sistema del arte en España.* Madrid: Mujeres en las Artes Visuales MAV y EXIT Publicaciones.

Armstrong, A. (1 de agosto de 2019). At Auction. Returns for Works by Women Artists Are Outmatching Those of Men: Report. *ARTNews*. https://www.artnews.com/art-news/market/female-artists-resales-survey-13070/

Artium (2018). *El arte y el sistema (del arte). Colección Artium.* Vitoria: Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo.

Bain, A.L. (2004). Female Artistic Identity in Place: The Studio. *Social and Cultural Geography,* 5, pp. 171-93.

Bain, A.L. (2005). Constructing an artistic identity. *Work, Employment, and Society,* 19 (1), pp. 25-46.

Ballestero, E. (noviembre de 2012). *Mujeres y Hombres en las Artes Visuales. Informe de la Comisión Interministerial de Ciencia y Tecnología (CICYT) del Ministerio de Ciencia e Innovación.* Plan Nacional I+D+i. Acción Estratégica para el fomento de la igualdad de oportunidades entre mujeres y hombres.

Barcenilla, H. (2014). «Incluir o replantear: cómo exponer e historizar a las mujeres artistas», en *Boletín de Arte,* n.º 35, pp. 117-129. Universidad de Málaga.

Barrios, O. (2010). *La mujer en las artes visuales y escénicas. Transgresión, pluralidad y compromiso social.* Madrid: Fundamentos.

Berástegui-Sampedro, M.J. y Miranda, V. (2017). *Informe ARCO 2017,* en *Mujeres en las Artes Visuales MAV [en línea], Madrid, MAV, 2017*. http://mav.org.es/documentacion/informes/informe-mav-16-presencia-de-mujeres-artistas-en-arco-madrid-art-madrid-hybrid-y-justmad-2017/

Bille, T. (2012). Creative Labor: Who Are They? What Do They Do? Where Do They Work? A Discussion Based on a Quantitative Study from Denmark en *Careers in creative industries,* pp. 36-65. Routledge.

Bocart, F., Gertsberg, M. y Pownall, R.A. (2017). Glass ceilings in the art market. *SSRN.* https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3079017

Borja, M. (2011) «La Ley de Igualdad, un horizonte de expectativas en la cultura de nuestro tiempo» en *Mujeres y Cultura. Políticas de Igualdad,* pp. 19-24. Madrid: Ministerio de Cultura.

Boroff, P. (16 de septiembre de 2014). «Art World Bias by the Numbers» en *Artnet.* https://news.artnet.com/art-world/art-world-bias-by-the-numbers-94829

Brown, K. (9 de enero de 2018). «8 Women Become Leaders of Top Institutions in Germany This Year, Yet Significant Gender Inequality Remains» en *Artnet.* https://news.artnet.com/art-world/women-directors-germanys-gender-pay-gap-1191419

Burke, K. (11 de noviembre de 2020). «Australian female artists are paid 30% less than men, new study reveals» en *The Guardian.* https://www.theguardian.com/culture/2020/nov/12/australian-female-artists-are-paid-30-less-than-men-new-study-reveals

Callegaro, M., Manfreda, K.L. and Vehovar, V. (2015). *Web survey methodology.* Thousand Oaks, California: Sage Publications.

Dawson, J., Natella, S. and Kersley, R. (2016). *The CS Gender 3000: The Reward for Change.* Zurich: Credit Suisse AG. https://evolveetfs.com/wp-content/uploads/2017/08/Credit-Suisse-Reward-for-Change_1495660293279_2.pdf

Dekel, T. (2014). At (art) work value: gendered aspects of income and livelihood, the case of women artists in Israel. *Hagar,* 11 (2), 83.

Demas Moreno, S. (2000). *A la igualdad por la desigualdad: la acción positiva como estrategia para combatir la discriminación de las mujeres.* Oviedo: KRK ediciones.

Díaz González-Blanco, L. (coord.) (2020). *Informe MAV n.º 19. Autoría de exposiciones individuales en diferentes museos y centros de arte en España (2014-2019).* Mujeres en las Artes Visuales MAV [artículo en web]. https://mav.org.es/wp-content/uploads/2019/12/INFORME-MAV-19.pdf

Díaz-Guardiola, J. (15 de enero de 2019). Alicia Framis («Pabellón de género». Sala Alcalá 31). Siete de un golpe. https://sietedeungolpe.es/alicia-framis-pabellon-de-genero-sala-alcala-31/

De Diego, E. (2020). En torno al concepto de calidad y otras falsedades del discurso impuesto en Navarro, C.G. (ed). *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas (1833-1931),* pp. 25-40. Madrid: Museo Nacional del Prado.

De Diego, E. (2018). La mascarada como construcción de las identidades. Sobre algunas artistas en América Latina en *Mujeres en las artes,* pp. 160-173. Madrid: Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid.

Europa Press (4 de diciembre de 2016). «Seis comunidades autónomas rompen la tendencia de los dos últimos años y pierden autónomos» en *Europa Press Mercado Financiero.* http://www.europapress.es/economia/noticia-seis-comunidades-autonomas-rompen-tendencia-dos-ultimos-anos-pierden-autonomos-20161204124722.html

Fisher, W.A., Arkin, H., y Colton, R. (1995). *Introducción a la Estadística.* México D.F.: Ateneo.

Fleck, R. (2014). El sistema del arte en el siglo XX: Museos, artistas, coleccionistas, galerías. Buenos Aires: Mardulce.

Garbayo-Maeztu, M. (2018). Maternidad, arte y precariedad. Estrategias desde la vulnerabilidad. *Arte y políticas de identidad,* 19, pp. 67-82. https://revistas.um.es/reapi/article/view/359781/256731

Glasser, B., and Strauss, A. (1967). *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research.* Nueva York: Aldine.

Goebel, L. (octubre de 2012). «Why Sarah Thornton Will Stop Writing About the Art Market.» *Abode Air Stream.* http://adobeairstream.com/art/why-sarah-thornton-will-stop-writing-about-the-art-market/

Grinell, R.M. (1997). *Social work research & evaluation. Quantitative and qualitative approaches.* Itasca, Illinois: Peacock Publishers.

Halperin, J. and Burns, C. (19 de septiembre de 2019). «Female Artists Represent Just 2 Percent of the Market. Here's Why—and How That Can Change.» *ArtNet.* https://bit.ly/38GYvBG

INE (2017). «Mujeres y hombres en España» [artículo en web]. http://www.ine.es/ss/Satellite?L=es_ES&c=INEPublicacion_C&cid=1259924822888&p=1254735110672&pagename=ProductosYServicios%2FPYSLayout&param1=PYSDetalleGratuitas

Jiménez-Blanco, M.D. (2020). Artistas pioneras en el tránsito a la Modernidad en Navarro, C.G. (ed). *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas (1833-1931),* pp. 364-383. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Hart, K. y Sussman, A.L. (5 de diciembre de 2017). «Do Women Dealers Represent More Women Artists?» Artsy. https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-women-dealers-represent-women-artists-crunched-numbers

Hernández Sampieri, R. (2004). *Metodología de la investigación.* México D.F.: McGraw Hill/Interamericana de Editores.

Hustvedt, S. (2017). *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres. Ensayo sobre feminismo, arte y ciencia.* Barcelona: Seix Barral.

Klein, M. (1 de agosto de 2019). «The Market for Female Artists. Where do they outperform men?» *Art agency, partners.* https://www.artagencypartners.com/is-there-demand-for-female-artists-at-auction/

Kuhn, T. (1971). *La estructura de las revoluciones científicas.* México: Fondo de Cultura Económica.

Lena, J.C., and Lindemann, D.J. (2014). Who is an artist? New data for an old question. *Poetics,* 43, pp. 70-85.

López F. Cao, M. (2001). *Geografías de la mirada. Género, creación artística y representación.* Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid.

López Puig, A. (2015). Por qué las mujeres dejan su trabajo: causas y consecuencias del *opting out* en *La mujer incansable. Barreras y retos laborales*, pp. 119-138. Madrid: Síntesis.

Martínez Tejedor, M.C. (2012). «La profesión del conservador de museos desde una perspectiva feminista» en *Mujeres en el sistema del arte en España*, pp.154-163. Madrid: Exit Publicaciones.

MAV (12 de marzo de 2013). «Síntesis Gráfica de la situación de la mujer en el Sistema del Arte en España» en Mujeres en las Artes Visuales MAV. https://mav.org.es/documentacion/informes/sintesis-grafica-de-la-situacion-de-la-mujer-en-el-sistema-del-arte-en-espana

MAV. *Informe ARCO 2017*, Mujeres en las Artes Visuales MAV [artículo en web] https://mav.org.es/informe-mav-16/

MAV. *Informe ARTMADRID 2017*, Mujeres en las Artes Visuales MAV [artículo en web] https://mav.org.es/informe-mav-16/

MAV. *Informe JUSTMAD 2017*, Mujeres en las Artes Visuales MAV [artículo en web] https://mav.org.es/informe-mav-16/

MAV. *Informe HYBRID 2017*, Mujeres en las Artes Visuales MAV [artículo en web] https://mav.org.es/informe-mav-16/

MAV. *Informe ARCO 2018*, Mujeres en las Artes Visuales MAV [artículo en web]. https://mav.org.es/informes-mav-ferias-18/

MAV. *Informe ARTMADRID 2018*, Mujeres en las Artes Visuales MAV [artículo en web]. https://mav.org.es/informes-mav-ferias-18/

MAV. *Informe JUSTMAD 2018*, Mujeres en las Artes Visuales MAV [artículo en web]. https://mav.org.es/informes-mav-ferias-18/

MAV. *Informe HYBRID 2018*, Mujeres en las Artes Visuales MAV [artículo en web]. https://mav.org.es/informes-mav-ferias-18/

MAV. *Informe ARCO 2019*, Mujeres en las Artes Visuales MAV [artículo en web]. https://mav.org.es/informes-mav-ferias-18/

MAV. *Informe HYBRID 2019*, Mujeres en las Artes Visuales MAV [artículo en web]. https://mav.org.es/informes-mav-ferias-18/

MAV. *Informe JUSTMAD 2019*, Mujeres en las Artes Visuales MAV [artículo en web]. https://mav.org.es/informes-mav-ferias-18/

MAV. *Informe HYBRID 2019*, Mujeres en las Artes Visuales MAV [artículo en web]. https://mav.org.es/informes-mav-ferias-18/

MAV. *Datos Previos: Informe MAV20 ARCO y Ferias Madrid 2020*, Mujeres en las Artes Visuales MAV [artículo en web] https://mav.org.es/ferias-arte-2020-mav/datos-previos-informe-mav-20-arco-y-ferias-madrid-2020/

Mayayo, P. (2013). «Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes» en *Investigaciones Feministas*, vol. 4, pp. 25-37. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
Mayayo, P. (2012). «El Imperio de "las señoras". Orígenes de un mito fundacional o el acceso de las mujeres a la institución arte» en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, cuaderno 7, pp. 146-159. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

McAndrew, C. (2020). *The art market 2020*. Basel: ArtBasel & UBS.

McAndrew, C. (2017). *El mercado español del arte en 2017*. Barcelona: Fundación Arte y Mecenazgo.

McAndrew, C. (2012). *El mercado español del arte en 2012. Barcelona: Fundación Arte y Mecenazgo*. https://coleccion.caixaforum.com/documents/10180/2956113/El-mercado-espa--ol-del-arte-en-2012.pdf/1fd50ea3-264c-af0e-3b7c-0a34e12b368a

McMillan, K. (2018). *Representation of Female Artists in Britain During 2018.* Londres: Freedlands Foundation.

Madruga Bajo, M. y Perales Blanco, V. (2020). «¡Somos la mitad!» en Puleo, A.H. *Ser feministas: Pensamiento y acción,* pp. 15-19. Madrid: Cátedra.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (ed.), (noviembre de2017). *Anuario de Estadísticas Culturales 2017,* en Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:a8c481ba-e9d6-498c-ab97-4e199e3f1197/Anuario_de_Estadisticas_Culturales_2017.pdf

Mitchell, R., and Karttunen, S. (1992). Why and how to define an artist. *Cultural economics,* pp. 175-185. Berlin: Springer.

Morini, C. (2014). *Por amor o a la fuerza. Feminización del trabajo y biopolítica del cuerpo.* Madrid: Traficantes de sueños.

Muñoz, L.L. (11 de julio de 2016). Los sindicatos en España: baja afiliación, poca representatividad. *Los Replicantes.* https://www.losreplicantes.com/articulos/sindicatos-baja-afiliacion-poca-representatividad/

Neuendorf, H. (1 de diciembre de 2017). «Mind the Pay Gap? Tate Denies Reports That It's Paying Female Directors Less.» *Artnet.* https://news.artnet.com/art-world/tate-denies-gender-pay-inequality-1165010

Nochlin, L. (enero de 1971). «Why have there been no great women artists?» *ArtNews.* https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/

Parker, R., and Pollock, G. (2013). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology.* Londres: I.B. Tauris.

Pérez de las Heras, N. (2019). *Feminismo para torpes.* Barcelona: Martínez Roca.

Pérez Ibáñez, M. (2018). *El contexto profesional y económico del artista en España: resiliencia ante nuevos paradigmas en el mercado del arte.* Granada: Editorial Universidad de Granada.

Pérez Ibáñez, M. y López-Aparicio, I. (2019). «Mujeres artistas y precariedad laboral en España. Análisis y comparativa a partir de un estudio global» en *Arte, Individuo y Sociedad,* 31 (4), pp. 897-915. https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/62314

Pérez Ibáñez, M. y López-Aparicio, I. (2018). *La actividad económica de los/las artistas en España. Estudio y análisis. Edición revisada y ampliada.* Granada: Editorial Universidad de Granada.

Pérez Ibáñez, M. y López-Aparicio, I. (2017). *La actividad económica de los/las artistas en España.* Estudio y análisis. Madrid: Fundación Antonio de Nebrija.

Ramírez, J.A. (ed.) (2010). *El sistema del arte en España.* Madrid: Cátedra.
Rea, N. (6 de abril de 2018). «The Gender Pay Gap in the UK's Art Industry Is Even Worse Than Other Businesses. See How Each Sector Breaks Down» en *Artnet.* https://news.artnet.com/art-world/gender-pay-gap-uk-art-organizations-1260317

Reason, P., and Rowan, J. (eds.) (1981). *Human inquiry: a sourcebook of new paradigm research.* London: John Wiley and Sons.

Rodovalho, C. (2018). *El precio del arte en femenino. La situación de las artistas en el mercado español del arte.* Trabajo de fin de máster (inédito). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid y Universidad Complutense de Madrid.

Sainz Borgo, K. (6 de marzo de 2018). «Las mujeres ocupan menos de la mitad del empleo cultural en España» en *Voz Populi.* https://www.vozpopuli.com/altavoz/cultura/mujeres-ocupan-empleo-cultural-Espana_0_1114989149.html

Steiner, L., and Schneider, L. (2013). The happy artist: an empirical application of the work-preference model. *Journal of Cultural Economics,* 37 (2), pp. 225-246.

Tesorería General de la Seguridad Social. *Informe estadístico 2016.* Madrid: Ministerio de Empleo y Seguridad Social. https://bit.ly/2Kitj1G

Throsby, D., Petetskaya, K., and Shin, S.Y. (2020). *The gender pay gap among Australian artists: some preliminary findings.* Sydney: Australia Council for the Arts. https://bit.ly/3nPpuiQ

Treviño, V., Giraud Voss, Z., Anagnos, C., and Wade, A. (2014). The Ongoing Gender Gap in Art Museum Directorships en *Association of Art Museum Directors* (ed.). https://www.aamd.org/our-members/from-the-field/gender-gap-report

Velthuis, O. (2005). *Talking Prices.* New Jersey: Princeton University Press.
Walter, C. (2015). *Arts Management: An Entrepreneurial Approach.* Nueva York: Routledge.

Yapu, M. *et al.* (2006). *Pautas metodológicas para investigaciones cualitativas y cuantitativas en ciencias sociales y humanas.* La Paz: Fundación para la Investigación Estratégica en Bolivia.

Zafra, R. (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital.* Barcelona: Anagrama.

Zorloni, A. (2013). *The Economics of Contemporary Art.* Markets, *Strategies, and Stardom.* Nueva York: Springer.

PARTICIPANTES EN EL ESTUDIO

Artistas

Agnes Essonti Luque
Angélica Dass
Arancha Goyeneche
Chus Gutiérrez
Clara Carvajal
Concha Ros
Costa Badía
Cristina Lucas
Cristina Toledo Bravo de Laguna
Diana Larrea
Dora García
Estefanía Martín Sáenz
Esther Ferrer
Esther Pizarro Juanas
Françoise Vanneraud
Gabriela Bettini
Ira Lombardía
María Gimeno
María María Acha-Kutscher
Marina Núñez
Marina Vargas
Montserrat Soto
Olalla Gómez
Paula Anta
Pilar Albarracín
Rosa Brun
Rosana Antolí
Rosell Meseguer
Sandra Paula Fernández
Valeria Maculan
Yolanda Domínguez

Profesionales

Alfonso de la Torre
(Comisario)

Andrés Senra
(Artista)

Antonio Lobo
(Auditor y coleccionista)

Avelino Sala
(Artista)

Bea Espejo
(Comisaria y crítica de arte)

Blanca de la Torre
(Comisaria)

Candela Soldevilla
(Coleccionista)

Carlos Delgado Mayordomo
(Docente, comisario, crítico de arte)

César Jiménez
(Empresario y coleccionista)

Luisa Espino
(Crítica de arte y jefa de sección en El Cultural)

Manuel Borja-Villel
(Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)

Manuel Segade
(Director del Centro de Arte Dos de Mayo)

María José Magaña Clemente
(Gestora cultural)

Miguel Mallol
(Comisario independiente)

Nekane Aramburu
(Museóloga, gestora cultural y ensayista teórica)

Nerea Ubieto
(Comisaria)

Orlando Britto Jinorio
(Director artístico del Centro Atlántico de Arte Moderno)

Óscar Alonso Molina
(Crítico de arte y comisario independiente)

Christian Fernández Mirón
(Mediador, comisario y artista)

David Trullo
(Artista visual y gestor cultural)

Eugenio Merino
(Artista)

Fernando Castro Flórez
(Profesor universitario, crítico de arte y comisario de exposiciones)

Fernando Panizo
(Economista y coleccionista)

Iván Igual Palero
(Administrativo y coleccionista)

Jaime Sordo González
(Ingeniero industrial y coleccionista)

Juan Antonio Álvarez Reyes
(Director del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo)

Juan Guardiola Román
(Director Del Centro de Arte y Naturaleza)

Karin Ohlenschläger
(Directora de LABoral Centro de Arte)

Rafael Doctor
(Gestor cultural)

Rosina Gómez-Baeza
(Gestora cultural)

Rubén H. Bermúdez
(Artista)

Santi Olmo
(Director Centro Galego de Arte Contemporánea)

Tania Pardo
(Subdirectora del Centro de Arte Dos de Mayo y asesora de artes plásticas de la Comunidad de Madrid)

Vanesa Cejudo Mejías
(Mediadora cultural e investigadora)

Yadira de Armas Rodríguez (Historiadora del arte, gestora cultural y comisaria independiente)

Yolanda Romero
(Historiadora del arte, conservadora jefa de la Colección Banco de España)

Galeristas

Álvaro Talarewitz
(Galería Ponce + Robles)

Andrea Luño
(Chiquita Room)

Arancha Osoro
(Galería Arancha Osoro)

Beatriz Villamarín
(Galería Bea Villamarín)

Begoña M. Deltell
(Galería Aural)

Clío Giner y María Rodríguez
(Galería Yusto/Giner)

Concha de Santa Pau
(Galería Casado Santapau)

Daniel Cuevas
(Galería Daniel Cuevas)

Fernando Cordero
(Galería La Caja Negra)

Goyo Villasevil
(Swinton Gallery)

Graciela Devincenzi D'Amico
(Galería Alba Cabrera)

Mariam Alcaraz
(Galería BAT Alberto Cornejo)

Marifé Núñez
(Es arte Gallery)

Marisa Aldeguer
(MA Arte Contemporáneo)

Miguel Ángel Sánchez
(ADN Galería)

Miguel de las Heras
(Proyecto H, Galería de Arte)

Nerea Fernández
(Galería NF/ NIEVES FERNÁNDEZ)

Nuria Blanco Santiago
(Moret Art)

Pablo Flórez
(Galería Heinrich Ehrhardt)

Paloma González Dotor
(Galería F2)

Patricia Rodrigo
(Galería Antonia Puyó)

Pilar Serra
(Galería Pilar Serra)

Ignacio Múgica
(Carreras Múgica)

Juan González de Riancho
(Galería Siboney)

Juan Lara Hierro
(Ogami Press)

Juan Matos Capote
(Galería ATC)

Juana de Aizpuru
(Galería Juana de Aizpuru)

Juliana Sorondo
(Alzueta Gallery)

Manuel Fernández-Braso
(Galería Fernández-Braso)

Manuel Ojeda
(Galería Manuel Ojeda)

Rafael Pérez Hernando
(Galería Rafael Pérez Hernando)

Ramón García Alcaraz
(My Name's Lolita Art)

Rodrigo Juarranz
(Galería Rodrigo Juarranz)

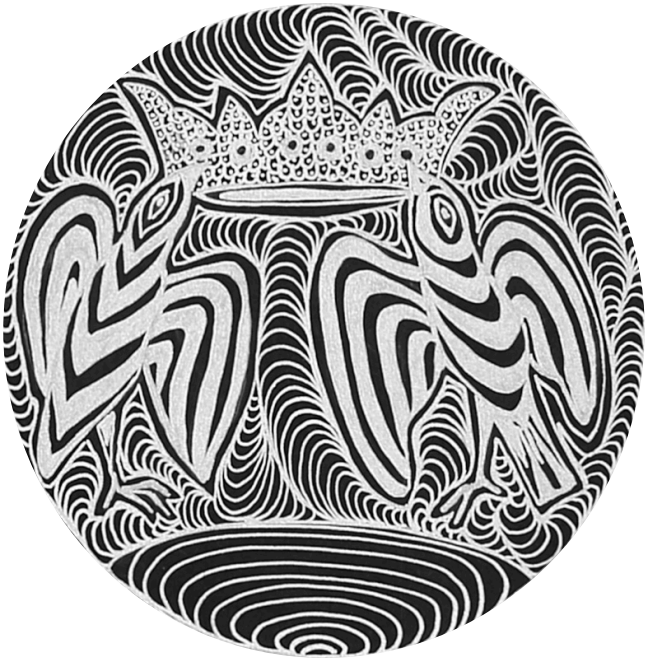
Rosa Santos
(Galería Rosa Santos)

Sara Joudi
(Shiras Galería)

Sabrina Amrani
(Galería Sabrina Amrani)

Vanessa H. Sánchez
(Galería Silvestre)

Víctor Lope
(Víctor Lope Arte Contemporáneo)



>>>ÍNDICE DE GRÁFICOS

Fig. 1. Artistas y género. Relación entre género y rangos de edad
Fig. 2. Formación artística, relación entre géneros
Fig. 3. Participación en colectivos artísticos
Fig. 4. Vinculación con asociaciones profesionales
Fig. 5. Vinculación con entidades de gestión de derechos
Fig. 6. Fórmulas de residencia
Fig. 7. Porcentaje de gastos comunes soportados
Fig. 8. Nivel de ingresos anuales totales
Fig. 9. Porcentaje de ingresos por actividades artísticas
Fig. 10. Número de años dedicados a la actividad artística
Fig. 11. Número de años cotizados a la Seguridad Social
Fig. 12. Situación fiscal
Fig. 13. Artistas que pueden asumir la cuota de la Seguridad Social con sus ingresos
Fig. 14. Artistas que han expuesto en los dos últimos años
Fig. 15. Precio medio de venta
Fig. 16. Artistas que mantienen relación estable con galería