

La legitimidad de los bienes culturales producidos por mujeres. Genio, división de espacios y campo artístico.

Cristina Guirao Mirón*
Departamento de Sociología. Universidad de Murcia

Recibido: 06/10/2022 / Aceptado: 09/11/2022

Resumen: Partiendo del modelo de interpretación del campo artístico y cultural como un campo social de acción e influencia entre los agentes que lo componen y los procesos que lo estructuran (Becket, Bourdieu), este artículo analiza varios informes (MAV; CyM) sobre la representatividad y participación de las mujeres en varios ámbitos de las industrias culturales en la actualidad. Entre las causas que puedan estar bloqueando las carreras profesionales de las mujeres se discute la vigencia de dos interpretaciones clásicas de los estudios feministas: el rol del genio creador y la división de espacios. Se argumenta que el déficit histórico de presencia de mujeres en el espacio social del campo cultural, debido a la división tradicional de roles y espacios, sigue siendo causa de la infrarrepresentación de los bienes culturales producidos por mujeres.

Palabras clave: mujeres y campo artístico, roles culturales, división de espacios, desigualdad de género, mujeres y cultura.

The legitimacy of cultural production by women. Genius, separate spheres and artistic field.

Abstract: Starting from the model of interpretation of the artistic and cultural field as a social field of action and influence between the agents that compose it and the processes that structure it (Becket, Bourdieu), this paper analyzes several reports (MAV; CyM) on the representativeness and participation of women in various areas of the cultural industries today. Among the causes that may be blocking the professional careers of women, the validity of two classic interpretations of feminist studies is discussed: the role of the creative genius and the separate spheres. It is argued that the historical deficit of women's presence in the social space of the cultural field, due to the traditional division of roles and spheres, continues to be the cause of the underrepresentation of cultural goods produced by women.

Keywords: women and artistic field, role of culture, separate spheres, gender inequality, women and culture.

Sumario: 1. Introducción 2. Genio, división de espacios y campo artístico 3. Mujeres en las industrias culturales. Las cifras hoy 4. Conclusiones 5. Bibliografía

* cguirao@um.es

1. Introducción

En su escrito *¿Cómo hacer versos?* el poeta ruso Vladimir Mayakovski (2014) se preguntaba qué hay detrás del proceso de producción de un poema. Tras enumerar los elementos que consideraba primarios: el lenguaje, las técnicas de rima, papel, lápiz y bolígrafo; y aquellos que siendo secundarios también eran importantes: el teléfono con el que se puso en contacto con el editor, la bicicleta que cogió para ir a la editorial y hasta el paraguas con el que se resguardó de la lluvia; dejó para el final del escrito dos elementos fundamentales en toda producción cultural: “la presencia de un problema en la sociedad sobre el que pensar y la comprensión del mismo desde un punto de vista diferente”. En el proceso de creación cultural y artística intervienen factores materiales y sociales (Wolff, 1997), además de agentes y formas de relación propios de un sistema de producción industrial. Además, como señala Mayakovski, intervienen también la subjetividad del productor/creador construida en un determinado espacio social. No hay creador al margen de la sociedad ni de las condiciones materiales de producción.

El mito romántico del artista alejado de “los problemas sobre los que hay que pensar”, trabajando solo y aislado, asistido en su genialidad por la inspiración y las musas, es un relato del siglo XVIII que dejará de tener fuerza con la aparición de las nuevas tecnologías de reproducción cultural y artística en la sociedad de masas a comienzos del siglo XX. Las industrias culturales triturarán el aura del genio creativo, inoperante en plena reproducción cultural. Walter Benjamin en un texto breve: *El autor como productor*, escrito en 1934 y anterior al programático *El arte en la época de la reproductibilidad*, escrito en 1936, señalaba que las nuevas técnicas de producción artística determinan al artista y lo acercan más a la imagen de un productor y transformador social comprometido con su tiempo.

El modo en el que una diversidad de personas participa en la producción de un bien cultural, nos lleva a pensar hoy en el campo de la cultura y el mundo del arte más como un sistema que precisa del trabajo colaborativo de todos los agentes implicados en sus procesos, que en el mismo como el resultado de la inspiración aislada de un artista genial. Siguiendo este paradigma de interpretación (Becker, 2008) el arte, como cualquier otra práctica humana, es una actividad colectiva, resultado de la acción cooperativa de un conjunto de personas que interactúan entre sí y precisa de mucho trabajo de mediación y distribución en la cadena de producción cultural. Esta red de interacciones que van desde la creación de la obra al disfrute -desde el lápiz al editor-, constituye el paradigma de la producción social del arte en las industrias culturales.

Hay sectores o ámbitos de las industrias culturales en los que, hoy en día, resulta evidente la comprensión del proceso de creación y producción como un proceso colaborativo. El caso de la industria audiovisual, por ejemplo, precisa de toda una cadena de creativos: guionistas, directores, cámaras, actores, productores, etc... también en sectores culturales como el literario, el proceso de producción no termina en el *cuarto propio*, los/as escritores/as necesitan transitar el espacio social en el que difundir su obra y esto pasa por la bicicleta y el paraguas, es decir: distribuidoras, editores/as, librerías/as, críticos/as, bloggers... y toda la cadena productiva de la industria editorial.

Ya en los años noventa, a raíz de la publicación del libro del sociólogo francés Pierre Bourdieu *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* (1995), cobra especial relevancia el análisis cultural del campo del arte y la literatura, como un sistema social en el que confluyen agentes (artista, crítico/a, galerista, mecenas, comisario/a...), estructuras y normas de relación que configuran las lógicas de funcionamiento del campo artístico. Será en la naturaleza de estas normas y en las formas de relación en lo que

difieran la interpretación de Pierre Bourdieu de la del sociólogo americano Howard S. Becker (2008). Bourdieu analizará el campo de la cultura desde la sociología del conflicto, como un campo de fuerzas que se tensiona por liderar los bienes simbólicos. Becker, en cambio, enfocará el mundo artístico desde la interacción y la colaboración. Sea mediante el conflicto o mediante la colaboración, ambas interpretaciones ponen en valor la importancia de la cadena de producción, del espacio social y de los procesos de interacción en el campo artístico y cultural.

2. Genio, división de espacios y campo artístico

Para comprender del problema de la escasa visibilidad de las mujeres en la historia de la cultura occidental, hay que empezar por cuestionarse el relato que plantea una historia de la cultura privatizada en torno a individualidades geniales. Se trata de un relato que excluye a las mujeres de la historia de la cultura, no porque no haya mujeres geniales, que las habría, sino porque si las hubiera les habría resultado muy difícil llegar a demostrar su genialidad. En primer lugar, por la dificultad de interpretar ese rol tan alejado de la feminidad que es el ser un artista bohemio, mujeriego y sin cargas familiares.

Precisamente este ha sido el punto de partida del análisis de numerosos estudios feministas, que han tratado de identificar las causas de cómo las estructuras patriarcales bloquean la producción cultural de las mujeres (Pollock, 2001; Nochlin, 2022; Chadwick, 2007; Felski, 1995; Wolff, 1990) Todas estas autoras han insistido en que no hay artista al margen de la sociedad ni de las condiciones materiales de producción. La producción artística no es algo distinto a cualquier otro trabajo productivo bajo el sistema capitalista que impone medios, modos y formas de producción dependientes de la racionalidad económica. El mito del artista maldito, mujeriego y bohemio es una construcción social, patriarcal, resultado de la privatización de la figura del artista coincidiendo con el desarrollo del capitalismo industrial, consecuencia de la separación del artista de cualquier forma de mecenazgo. “Pues el antiguo sistema de mecenazgo se sustituyó por el marchante de arte, que dejó al artista en una situación precaria en el mercado” (Wolff, 1997: 25). La creencia de una subjetividad individual y genial cogió fuerza como relato explicativo del canon cultural en el Romanticismo. A partir de aquí la obra de arte es creación de una personalidad arrolladora que está por encima de la tradición, de las estructuras sociales y materiales;

Entre las barreras que bloquean e invisibilizan la producción de las mujeres están los mitos culturales que fundamentan y reproducen los roles de feminidad y masculinidad en el campo artístico. Como afirma Linda Nochlin (2022): “el genio es un don que curiosamente sólo les toca a los hombres”. Cuestionar los modelos culturales del genio creador y de la musa inspiradora, ser sujeto u objeto de la creación cultural, es cuestionarse el modelo de desigualdad que estos roles reproducen y su funcionalidad en la reproducción de la dominación masculina en el campo de los bienes simbólicos.

La división de los espacios en el siglo XIX ha sido un tema de estudio importante en los estudios culturales feministas, especialmente relevante desde la crítica de arte (Pollock, 2001; Felski, 1995). El cómo los territorios de la ciudad burguesa se dividieron conforme a los roles de la feminidad y la masculinidad convirtiéndose en centros de negociación de las identidades de clase y género, con la aparición del capitalismo industrial, y como a partir de esta separación de las dos esferas, espacio privado y espacio público, se asignan roles a cada uno de los géneros: el rol de la feminidad burguesa que sucede espacio privado de la casa y al que se asignan las tareas de la reproducción y el cuidado y el rol de la masculinidad al espacio público del trabajo asalariado. Estos roles marcarán la historia cultural y social de las mujeres, que a partir de entonces se sitúa en la vida cotidiana, sus experiencias se localizan en espacios donde sucede lo “no

importante”: la reproducción, la maternidad, las formas productivas de la casa. Obviamente, el confinamiento de las mujeres al espacio privado obstaculizará su progreso en el campo cultural y artístico. Griselda Pollock, en su artículo *Modernidad y espacios de la feminidad* (2001) investiga la coincidencia entre los espacios privados de la casa junto con las tareas propias del rol de la feminidad y los motivos pictóricos de la obra de las dos pintoras impresionistas Berthe Morisot y Mary Cassatt:

“El espacio puede ser comprendido desde muchas dimensiones. La primera nos remite a él como ubicación. ¿Qué espacio es el que está representado en las pinturas de Mary Cassatt y Berthe Morisot? ¿Cuáles espacios no son representados? Una lista hecha con rapidez incluye: comedores, cuartos de dibujo, recámaras, balcones, jardines privados (...) Reconocemos a la mayoría de éstos como ejemplos de áreas privadas o espacios domésticos. Pero hay pinturas que representan espacios públicos; escenas, por ejemplo, de caminatas, paseos por el parque, en los teatros o a bordo de una embarcación. Ésos eran los espacios recreativos de la burguesía, el despliegado de rituales que constituía la sociedad, o la Sociedad, *Le Monde*. En el caso del trabajo de Mary Cassatt, están incluidas las áreas de labor, especialmente aquellas que involucran el cuidado de los niños. En numerosos ejemplos, se hacen evidentes muchos aspectos de las labores femeninas propias de la clase trabajadora, en el marco de la casa burguesa”. (Pollock, 2001: 256)

En cambio, los motivos pictóricos de la experiencia de la masculinidad en la pintura impresionista plasmados por Manet y sus seguidores: escenas públicas en bares, prostíbulos, locales ese ocio, parques, estanques, prostitutas desnudas posando como mujeres burguesas, bailarinas, meriendas campestres con mujeres desnudas, verbenas... son espacios donde prevalece el *régimen escópico* masculino, la mirada del voyeur hombre. La modernidad concluye Griselda Pollock iniciará un proceso que segmentará los territorios de la ciudad burguesa conforme a la construcción de identidades masculino/femenino, y espacios que el sistema necesita para su reproducción social.

El confinamiento de las mujeres al espacio privado obstaculizará su progreso en el campo cultural y artístico, justo en el momento en el que el campo cultural y artístico comienza a definir sus estructuras sociales, con la aparición de nuevos museos, instituciones y agentes. Tras el crecimiento de las grandes ciudades, debido a la inmigración que produjo la industrialización y la modernización del espacio público, aparece la figura baudeleriana del *flâneur* -clave para entender las transformaciones del mundo moderno-, se trata del paseante burgués de la modernidad, único cronista de la época, un transeúnte que viaja cual Ulises por las recién estrenadas calles de las grandes ciudades, experimentando y protagonizando el relato literario y social de la nueva época. El *flâneur* a la vez que simboliza el privilegio de la libertad de movimientos de los varones en el espacio público, personifica las nuevas formas de la experiencia masculina que construirán el relato cultural canónico. En este sentido, afirma Wolff (1990), la literatura de la modernidad sólo describe la experiencia masculina. ¿Por qué resulta tan interesante para la historia cultural de las mujeres encontrar mujeres *flâneuses*?.. Porque la historia cultural de las mujeres es inseparable de la historia de su invisibilización en el espacio público. Como concluye Janet Wolff en su texto *The invisible flâneuse*, la invisibilidad de las *flâneuses* es un tema importante en la historia cultural pues representa la causa de porqué la mujer no es sujeto del relato en la modernidad y si objeto de este. Fue necesario esperar a la modernidad tardía para reclamar el derecho a la ciudad y la posibilidad de ocupar el espacio público para construir desde él la subjetividad femenina.

Además, el confinamiento al espacio privado impide a las mujeres desarrollar el capital social necesario para progresar en el campo cultural, asistir a tertulias literarias, cafés, reuniones y eventos culturales importantes para la profesionalización, *el cuarto propio* no es suficiente, es necesario abandonar el rol de la feminidad, *la mística del ángel del hogar* para saltar al espacio público y dedicarse a la profesionalización de la vocación literaria:

“Hay que decir también que, en el caso de la literatura, donde no existieron los problemas de formación y aceptación en las academias dominadas y definidas por hombres, el acceso de las mujeres a la profesión no fue un asunto sencillo y, desde luego, nunca en los mismos términos que el hombre. No es casual que las novelistas de más éxito en el siglo XIX (las Brontë, George Eliot y George Sand en Francia) adoptarán seudónimos masculinos para evitar el prejuicio de críticos y editores. Y las restricciones sociales a mujeres redujeron severamente sus posibilidades de participación en la vida literaria, como en los cafés literarios del siglo XVII donde se leían los periódicos y se hablaba sobre literatura, o la simple posibilidad de viajar para participar en el intercambio general de ideas.” (Wolff, 1997: 58)

Hablamos entonces de una cuestión estructural. El caso de la invisibilidad de los bienes culturales producidos por mujeres demuestra cómo la estructura patriarcal del campo cultural ha excluido a las mujeres a lo largo de los siglos. Las duras normas y restricciones sociales fueron una gran barrera para que las mujeres pudieran frecuentar los espacios culturales por los que discurría, en términos habermasianos, la racionalidad cultural y creativa; espacios de influencia que construían las redes necesarias para el ejercicio de la profesión. Y justamente la gran dificultad de las mujeres era cómo hacerse visibles en estos espacios de influencia, cómo visibilizar su capital cultural dentro de estas estructuras sociales profundamente patriarcales. Es decir, ¿cómo transformar el capital creativo y cultural en capital social y profesional?

Bourdieu (1995) se refería al campo artístico, como un espacio social de acción y de influencia en el que confluyen e interaccionan relaciones sociales determinadas y objetivas. En la definición de Bourdieu, el campo artístico, como cualquier campo social, es un espacio de lucha atravesado por los procesos y formas de relación de los agentes que lo conforman en aras de la posesión, visibilidad y legitimación de los bienes simbólicos que producen. La manera como se distribuyen estos agentes, las posiciones sociales que ocupan y los procesos y formas de relación son determinantes en la legitimidad y visibilización de los bienes culturales y artísticos que se producen.

3. Las mujeres en las industrias culturales: las cifras hoy.

Ciertamente, la presencia de las mujeres en el campo cultural no es sólo un problema histórico, si retomamos esta cuestión analizando los datos actuales sobre la visibilidad de las producciones culturales de las mujeres, nos sorprenderá encontrarnos lo poco que hemos avanzado y la perseverancia de contradicciones importantes. La primera contradicción y también la más evidente en concreto en el campo artístico, se encuentra en el número de mujeres que estudian Bellas Artes y el número de artistas programadas en los museos e instituciones de artes.

Sólo en el curso académico 2020-21 el total de matrículas en los veinticinco grados de Bellas Artes que hay en las universidades españolas fue de 9.933 estudiantes (Ministerio de Universidades, 2021). Poniendo el foco en la proporcionalidad por sexo se observa como los estudios de Bellas Artes registran un elevado grado de desequilibrio a favor de las mujeres (60%-40%) en todas las universidades españolas. La presencia

femenina es superior, en más del 60% de la representación. Además, esta situación lejos de reducirse se ha visto incrementada y mientras que en el curso 2016-2015, el 67,1% de los estudiantes eran mujeres, en el curso 2021-20 aumentó al 74,1%. (Ministerio de Universidades, 2021) El hecho de que las mujeres sean mayoría en las facultades de BB.AA., el 70%, y que en el mercado de trabajo en 2020 obtengan un contrato de trabajo sólo un 39,1% de mujeres profesionales creativas plásticas o visuales, frente a un 60% de hombres (SEPE, 2021), indica que las mujeres tienen dificultades para transformar el capital cultural escolar en capital profesional y social (Baudelot y Establet, 1992).

Obviamente, el acceso al reconocimiento de la producción profesional artística en el espacio público requiera algo más que estudio y profesionalización. ¿Cómo transformar el capital escolar y de formación en capital social y de producción?, ¿cómo transformar la capacidad en visibilidad y reconocimiento en el espacio público?... Entre los factores exógenos que pueden estar haciendo de barreras y techos de cristal en el desarrollo de la profesionalización de las mujeres artistas, sin duda, hay que citar los roles de género que lleva asociada la mujer: la maternidad, los cuidados, la conciliación, la mayor precariedad laboral. Estos factores, que hemos llamado exógenos consisten en circunstancias que no tienen que ver con el desarrollo de capacidades y sí con estructuras sociales patriarcales que actúan como verdaderos bloqueadores de las carreras profesionales. Entonces la cuestión no es de genialidad ni de mayor capacidad de un género sobre otro, ni por supuesto de profesionalización, como hemos mencionado, la cuestión es de presencia o en este caso de ausencia de las mujeres en el campo cultural, lo que justificaría en el caso de las políticas culturales la implementación de acciones positivas y la obligatoriedad de la paridad en la representación cultural de instituciones, museos y centros culturales

En el último informe de Mujeres en las Artes Visuales MAV#19 (2020) se analizan las exposiciones temporales individuales programadas en 20 museos/centros de arte de España, ubicados en diez comunidades autónomas: Andalucía, Asturias, Islas Baleares, Castilla y León, Cataluña, Extremadura, Galicia, Madrid, País Vasco y la Comunidad Valenciana; durante el intervalo de tiempo 2014-2019. A partir de los datos extraídos y del análisis de estos se constata la escasa paridad en los museos y centros de arte españoles, con algunas excepciones positivas como el caso de el CAAC (Sevilla), Koldo Mitxelena (San Sebastián), o Laboral (Gijón). Los resultados muestran que el porcentaje total de exposiciones individuales de autoría femenina en el periodo indicado es de un 31%, lo que dista mucho aún de la paridad, que establece la ley Orgánica 3/2007. Sólo se cumpliría en cuatro casos: DA2 (41%), Centre d'art La Panera (44%), CA2M (42%) y CAAC (55%). En ocho espacios la representación de las mujeres está entre el 30 % y el 38 %, son: ARTIUM, CAB, Es Baluard, Koldo Mitxelena, MACBA, MARCO, MNCARS, MUSAC y los otros ocho, entre 7% y 29% son: Sala Tecla, Patio Herreriano, Museo Esteban Vicente, La Laboral, MEIAC, IVAM, Fundación Antoni Tapies y CAC. Sin embargo, resulta algo esperanzador comprobar que desde el primer informe MAV#5 (1999 a 2009), donde el porcentaje total de exposiciones individuales de autoría femenina suponía el 21%; al segundo informe MAV#12 (2010 a 2013) con un 23% , se ha ido evolucionando progresivamente hasta llegar al 31% en la actualidad (2014-2019). Estando pues, más cerca de la paridad que fijó la Ley de Igualdad.

Igualmente, es importante analizar también el mercado privado del arte para contrastar la participación y representación de las mujeres artistas en el ámbito privado. En el último informe del año 2022, realizado por MAV sobre la feria Internacional de Arte Contemporáneo, ARCO; hay que destacar que la participación de mujeres artistas en la feria, en las 70 galerías nacionales analizadas, arroja una cifra de un 31,5%. Participación levemente superior a los datos de años anteriores, caso de la edición de 2019, en el que las galerías españolas sumaron un 22% de mujeres, pero ambos

porcentajes aún muy lejos del artículo 26c de la ley de Igualdad 3/2007 que promueve la presencia equilibrada de mujeres y hombres en la oferta artística y cultural.

Si analizamos otros sectores de las industrias culturales, en este caso, la presencia de mujeres en un género como el ensayo, observamos que la brecha de desigualdad vuelve a ser grande. En el informe *¿Dónde están las mujeres en el ensayo?* (2019) de la asociación Clásicas y Modernas para la igualdad de mujeres y hombre en la cultura (CyM), se analizaron las publicaciones que han tenido lugar en España entre el 1 de enero de 2017 y el 31 de diciembre de 2018, en los libros de ensayo de las editoriales más relevantes¹ (incluidos los considerados mejores libros del año por la prensa² escrita en estas fechas), así como los artículos aparecidos en de las revistas de ensayo³ o que incluyen este género literario entre sus contenidos. Los resultados del estudio revelan una brecha de desigualdad importante: el porcentaje de autoría masculina es de un 80% y las ensayistas españolas apenas llegan al 20%. El caso más sorprendente es el de una editorial muy conocida en la industria cultural española, con un porcentaje de mujeres realmente bajo en su catálogo: sólo el 5%.

Finalmente, vamos a mencionar un último informe *¿dónde están las mujeres en la música sinfónica?* (CyM, 2022). En su segunda edición, realizada la temporada 2018/2019. Se trata de un estudio sobre la presencia de mujeres en la composición, dirección y solistas en las principales orquestas sinfónicas de ciudades, comunidades autónomas y nacionales. Los resultados de este estudio, en la temporada 2018/2019, no muestran un cambio de tendencia respecto a los resultados de la primera edición, realizado sobre la temporada 2016/2017, pues continúan siendo muy bajos, más bajos que los de cualquier otro sector dentro del campo cultural: solo el 1% de las obras programadas fue de compositoras y solo el 5% de los conciertos de las orquestas sinfónicas españolas fue dirigido por una directora. Las solistas representaron el 23% de los conciertos con solista.

4. Conclusión

La cuestión de cómo adquirir visibilidad y legitimidad en el campo cultural es compleja pues obliga a revisar de nuevo el canon cultural, los roles sociales y la forma en la que la cultura funciona como un campo o sistema integrado por una multiplicidad de agentes que pugnan por la visibilidad y legitimidad de los bienes simbólicos que producen.

Hemos analizado cómo el rol de la masculinidad, el relato del genio creativo ha colonizado la historia del arte e invisibilizado a las mujeres, de la misma manera, la separación de espacios a los que son asignados los roles de la feminidad y de la masculinidad, para la división sexual del trabajo, mujeres al mundo reproductivo y de los cuidados y hombres ubicados en el mundo productivo, ha bloqueado el tránsito de las mujeres por el espacio social de influencia en el que se juega la pertenencia a grupos de legitimidad cultural y su visibilidad en los espacios de decisión.

Aunque el mito del genio ha quedado anticuado, persisten brechas de desigualdad en las cifras del campo artístico y cultural que necesitamos explicar. Por ejemplo, hemos visto que en los estudios de Bellas Artes las mujeres son mayoría sin embargo encuentran más dificultades que los hombres en su camino hacia la profesionalización, dificultades que aumentan exponencialmente cuando se trata de legitimar sus bienes culturales. Sin duda, los roles sociales influyen, no ya en términos de individualidades geniales, sino

¹ Las editoriales analizadas fueron: Alianza, Anagrama (Colección Argumentos), Catarata, Debate, Herder, Paidós, Siruela, Taurus.

² Los periódicos analizados: El País, La Vanguardia, El Mundo, el ABC.

³ Revistas de ensayo: Le Monde Diplomatique, Claves de la Razón Práctica, Historia Social, Isegoria, L'Avenç, El viejo Topo, Revista de Occidente y Grial.

referido al rol de la maternidad y los cuidados asociados a la feminidad que, en el mejor caso, sitúan a las mujeres artistas en la difícil tarea de conciliar dos trabajos: el profesional y el familiar, y en el peor de los casos las alejan del mundo laboral. Habría que ver, entonces, en qué intervalos de edad se produce este alejamiento de la profesionalización artística de las mujeres y si coincide con el periodo de la maternidad. Ahora bien, habría que ver también, en el caso de la profesionalización del campo artístico si hay más obstáculos que están bloqueando las carreras. El caso de los grupos de legitimidad cultural (Bourdieu, 2010), como los órganos de decisión de los espacios museísticos, direcciones, patronatos y puestos de responsabilidad, determinan las políticas culturales de gestión, qué se compra, qué se expone, es decir, qué y quién tendrá visibilidad y será legitimado como artista y quién no. Por supuesto, cuanto más emblemático sea el espacio y el prestigio de la institución, mayor capacidad de legitimación y mayor poder tiene para influir sobre la carrera de las/los artistas. En el caso de la composición de la estructura organizativa de las instituciones culturales, espacios tradicionales de legitimación artística, como son las direcciones de museos, instituciones y centros culturales a nivel nacional, encontramos resultados parecidos. Tal y como concluye 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 (2020)*:

“Asimismo, por lo que respecta a la distribución de hombres y mujeres en posiciones de dirección en los museos, se constata esa discriminación vertical. Los hombres, a pesar de ser menos en número, en términos relativos asumen más puestos de dirección. El 3,1% de los hombres ocupan cargos de dirección frente al 1,9% de las mujeres. Sin embargo, en los cuerpos técnicos de museos, las mujeres tienen una proporción levemente más alta que los hombres, tanto en los de mayores retribuciones salariales (facultativos) como en los del grupo A2, no así en los auxiliares. En cuanto al personal dedicado a tareas de gestión, hombres y mujeres presentan una proporción similar” (Anllo, 2020: 328).

El sistema artístico ha adquirido un nivel de autonomía en el que sólo las instituciones más emblemáticas que lo representan son capaces o están legitimadas para decidir que es arte en el siglo XXI y que no lo es (Danto, 2010; Dickie, 2005). En este sentido los grandes museos nacionales actúan como verdaderos agentes de legitimación artística: El Museo Reina Sofía, el museo Thyssen-Bornemisza, el Museo del Prado constituyen el grupo de la élite artística. El hecho es que, en los grandes referentes nacionales, el histórico de las direcciones artísticas presentan cifras del 100% de hombres en las direcciones generales –Museo del Prado y Museo Thyssen-Bornemisza– o del 81% en el caso del Museo Reina Sofía (Anllo, 2020).

Finalmente, en otros ámbitos del campo cultural que hemos mostrado en cifras como el caso de las mujeres en la industria editorial, concretamente en el ensayo, y la representación de las mujeres en las orquestas sifónicas como directoras, compositoras y solistas, observamos la misma tendencia que en otros ámbitos de las industrias culturales, el espacio público sigue siendo el lugar de la desigualdad y las mujeres que han dado los primeros pasos hacia la profesionalización les resulta difícil romper el techo de cristal y llegar a los ámbitos de legitimidad.

Pero, la legitimidad no alude sólo a la función social del prestigio y reconocimiento en el espacio público, alude, fundamentalmente, a la cualidad de conformarse al canon de qué es valioso y qué no lo es para el campo cultural y para la comunidad o grupo social que representa. Entonces, hay que preguntarse lo que significa el hecho de que uno de los sexos detente mayor legitimidad y reconocimiento en los bienes culturales, lo que le

proporciona mayor dominio simbólico sobre lo real, sobre el poder de producir sentido y significado para la comunidad. En términos gramscianos, la hegemonía cultural.

5. Bibliografía

- Anllo, Fátima (2020). *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: Observatorio de Creación y Cultura, Ministerio de Cultura y Deporte. Recuperado de <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:e2da2c11-5e2d-40c7-bbb6-b536f4ba9d88/informe-igualdad-completo.pdf>
- Baudelot, Christian y Establet, Roger (1992). *Allez, les filles!* Editions du Seuil.
- Becker, Howard S. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Benjamin, Walter (2015). *El autor como productor*. Casimiro Libros.
- Benjamin, Walter (1989). *Discursos Interrumpidos I*, “El arte en la época de la reproductibilidad técnica”. Taurus.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (2012). *La Distinción*. Taurus.
- Bourdieu, Pierre (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo XXI.
- Chadwick, Whitney (2007). *Women Art and Society*. Thames and Hudson.
- Clásicas y Modernas (2019). *¿Dónde están las mujeres en el ensayo?. Estudios e informes de las asociaciones del Observatorio de Igualdad de Género en el ámbito de la cultura*. Recuperado <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:7493178f-33da-451f-ae38-73cdce4483bc/mujeres-ensayo.pdf>
- Clásicas y Modernas (2022). *¿Dónde están las mujeres en la música sinfónica?. Estudios e informes de las asociaciones del Observatorio de Igualdad de Género en el ámbito de la cultura*. Recuperado <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:f883a089-1360-42df-bbe4-590fddd467d3/mujeres-musica-sinfonica-2018-2019.pdf>
- Danto, Arthur (2010). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós.
- Dickie, George (2005). *El círculo del arte*. Paidós.
- Felski, Rita (1995). *The gender of modernity*. Harvard University Press.
- Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres. Recuperado de <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-6115>
- MAV (2020b). Informe #19. *Comparativa de autoría de exposiciones individuales en diferentes museos y centros de arte en España (2014-2019)*, respecto a los informes: informe MAV #5 (1999-2009) e informe MAV #12 (2010-2013). Recuperado de <https://mav.org.es/informes-mav-n-19/>
- MAV (2020a). Informe #19. *Ferías/Los datos bajo el prisma de género: ARCO'20*. Recuperado de <https://mav.org.es/ferias-arte-2020-mav/>
- MAV (2022). Informe #20. *Ferías/Los datos bajo el prisma de género: Drawing Room'22, Hybrid'22, JusMad'22, ARCO'22*. Recuperado de <https://mav.org.es/informes-mav-22-ferias-de-madrid-2022-los-datos-bajo-el-prisma-del-genero/>
- Mayakovski, Vladimir (2014). *¿Cómo hacer versos?* Mono Azul Editora.
- Ministerio de Trabajo y Economía Social. SEPE (2021). *Información mensual/anual de mercado de trabajo por ocupación*. [Recuperado de](#)

<https://www.sepe.es/HomeSepe/que-es-el-sepe/observatorio/informes-mercado-trabajo/informacion-mt-por-ocupacion.html>

Ministerio de Universidades (2021). *Estadísticas Estudiantes: Número de estudiantes en las universidades españolas. (2020-21)*. Recuperado de

https://www.universidades.gob.es/wp-content/uploads/2022/11/Datos_y_Cifras_2021_22.pdf

Nochlin, Linda (1971). Why Have There Been No Great Women Artists? ARTnews, Enero, 22-39. Recuperado de <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/>

Nochlin, Linda (1989). *Women, Art and Power*. Westview Press.

Pollock, Griselda (2001). Modernidad y espacios de la feminidad, en K. Cordero Reiman e I. Sáenz (Comp.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana.

Wolff, Janet (1990). *Feminine Sentences. Essays on women and culture*. Polity Press.

Wolff, Janet (1990). The invisible flâneuse en *Feminine Sentences. Essays on women and culture*. Polity Press.

Wolff, Janet (1997). *La producción social del arte*. Ediciones ISTMO.