



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 8

AÑO 2020
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED





ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2020
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

8

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.8.2020>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA



La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2020

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 8 2020

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Carmen Chincoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

DOSSIER

FEMINISMO Y MUSEO. UN IMAGINARIO EN CONSTRUCCIÓN

Editado por Patricia Molins

FEMINISM AND MUSEUM. AN IMAGINARY IN CONSTRUCTION

Edited by Patricia Molins

HACER ESPACIO: MUSEOS Y FEMINISMOS

MAKING SPACE: MUSEUMS AND FEMINISMS

Ana Pol Colmenares y María Rosón Villena¹

Recibido: 05/05/2020 · Aceptado: 24/07/2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.27436>

Resumen

En este artículo desarrollamos una propuesta teórica que expone y se interroga sobre algunas de las prácticas posibles de un museo que se piensa feminista. Bajo nuestra perspectiva, la inclusión de obras de artistas mujeres no solo tiene que ver con la premisa de incorporar a un colectivo invisibilizado sino que su importancia, sobre todo, radica en la transformación de los modelos de hacer historia y su impugnación a la construcción de un relato simplificado, autorreferencial, teleológico-desarrollista, etnocéntrico y patriarcal. Desarrollamos nuestro planteamiento a través de la discusión de cinco conceptos: reunir, proponer, mantener, contar y divagar. En la segunda parte del artículo nos detenemos extensamente en el último concepto, divagar, al ser una propuesta propia que tiene que ver con una aproximación al museo desde la fenomenología feminista. Pensamos que las intersecciones entre espacio, práctica artística y feminismo pueden proporcionar lecturas ricas y renovadoras para los museos. En esta ocasión, trazamos un recorrido a través de dos figuras: la *flâneuse* y la exiliada. Ambas desvelan algunos aspectos de las relaciones históricas entre espacio y mujeres y de forma activa combaten el espacio patriarcal con sus ausencias/presencias.

Palabras clave

Feminismo; museo; espacio; *flâneuse*; exiliada.

Abstract

In this article we develop a theoretical proposal that exposes and questions possible museum practices framed as feminist ones. From our perspective, the inclusion of works by women artists in museum displays certainly has to do with the premise of incorporating an invisible collective. However above all, its importance lies in its ability to transform models for making history and the challenge implicit in the construction of a simplified, self-referential, teleological-developmental, ethnocentric and patriarchal narrative. We develop our approach through the discussion of five actions linked to museum practice: to gather, to

1. Universidad de Salamanca. C. e.: anapol@usal.es y Universidad Complutense de Madrid. C. e.: mroson@uclm.es.

propose, to maintain, to tell and to digress. In the second part of the article, we dwell extensively on the last concept, «to digress», and its importance in our own proposals that outline an approach to the museum that is rooted in feminist phenomenology. We think that the intersections between space, artistic practice and feminism can provide rich and renewing readings of and interactions with museums. On this occasion, we trace a journey through two figures: the flâneuse and the exiled. Both reveal aspects of the historical relationships between women and space and women while also actively combatting patriarchal spaces marked by different absences/presences.

Keywords

Feminism; Museum; Space; *Flâneuse*; Exiled.

.....

INTRODUCCIÓN

Durante el año 2019 escribimos para el Museo Reina Sofía un recorrido por la Colección 2 y 3, titulado *Hacer espacio o cómo deambular desde la desorientación*². Nuestro punto de arranque fue el de reflexionar sobre el espacio desde una perspectiva feminista³. El espacio no es algo neutro, sino que está cargado de las dinámicas de poder sexistas y patriarcales que afectan nuestras vidas. Algunas de las piezas presentes en la Colección 2 y 3 del Museo Reina Sofía⁴ eran muy pertinentes a la hora de entender cómo el espacio está atravesado por las diferencias sociales que se marcan desde el género, y por ello optamos por generar un discurso que pusiera en segundo plano las cuestiones de autoría, canon, representación y mirada,

2. Cuando nombramos así la visita pensamos en los múltiples imaginarios que despliega el término espacio. Desde los más cotidianos que atraviesan el lenguaje popular («la calle también es nuestra») a las evocaciones literarias de las reivindicaciones de cuartos propios o aquellos que se quedan enganchados en la reversibilidad de un concepto que, como nos inspira Lygia Clark en su cinta de Moebius, no tiene dentro ni afuera. Un espacio que, además, y como ya sabemos, no es algo diferenciado de los cuerpos (no funcionan por oposición). En el recorrido hicimos uso de las remisiones, desde las muy distintas formas de experimentarlo y a través tanto de los trabajos de artistas como del museo en sí mismo y los cuerpos de las participantes. El espacio no remite así a una forma o definición concreta sino a una multiplicidad de posibilidades de vivenciarlo con la intención de ensanchar y fractalizar sus posibles alcances.

Así podemos entender que la idea de pensar-percibir el espacio es parte del ejercicio de sensibilización que proponíamos con la visita. Pusimos, claro, una mayor atención a los componentes de género que lo atraviesan y lo impregnan (tratando de desmontar la cadena de relaciones dentro-fuera, arriba-abajo, norte-sur, centro-periferia, orientado-desorientado que determinan nuestra forma de estar en el mundo). Nuestra intención se enfocó en la propuesta de recorrido en ese concepto: «espacio», que desde los imaginarios cotidianos puede haberse entendido muchas veces como neutro, especialmente el museístico, tan insistente en su asepsia. Como también exponemos, una de nuestras fuentes de inspiración más potentes fue el análisis fenomenológico que desde la teoría *queer* ha elaborado Sara Ahmed. En este texto, a la zaga del que elaboramos para el recorrido, iremos desplegando parte de esta forma de abordarlo (poco necesitada de definiciones) a medida que exponamos la propuesta, que más que afirmaciones suscita preguntas.

Apelamos así, como luego repetimos, a la ambigüedad de la pregunta ¿qué significa hacer espacio? E intentamos que parte de ese hacer espacio pueda convocar (como lo convoca en el cuerpo mismo, donde hacer espacio, crear más espacio, es lo que permite liberar el movimiento) las posibilidades de otras ordenaciones, de otras conexiones, de otros movimientos, pueda ampliar la posibilidad de imaginar museos.

3. Desde el 20 de noviembre de 2019 el recorrido se lleva a cabo por el equipo de mediación del Museo. Agradecemos al Departamento de Actividades Públicas y de Educación todo el trabajo realizado para su puesta a punto. Especialmente a Ana Longoni su confianza y todas sus devoluciones, ideas y sugerencias que hizo al texto del recorrido <<https://www.museoreinasofia.es/visita/hacer-espacio-o-como-deambular-desde-desorientacion>> [2 de mayo de 2020]. A pesar de su activación en la fecha indicada, esta experiencia de mediación no ha tenido aún mucho recorrido, pues se ha visto interrumpida por la crisis producida por la pandemia del COVID-19; por este motivo, nos reservamos el análisis de su puesta en práctica para futuras reflexiones, ya que aún no contamos con una devolución sólida de los públicos.

4. Las obras de la Colección que se trabajan con más detenimiento durante el recorrido son las de Lygia Clark: *Bicho desfolhado* (1960-73), *Bicho Máquina-MD* (1962) y *Bicho. Monumento a todas as situações* (1962); Louise Bourgeois: *He disappeared into Complete Silence (Desapareció en un silencio absoluto)* (1947/2005); *Personajes* (1945-55) y *C.O.Y.O.T.E.* (1947-49); la sala de la fotografía humanista española relacionada con el grupo AFAL, especialmente Joan Colom y sus fotografías de *El Carrer* (1958-1950 ca.); Juana Francés: *Sin título* (nº 18) (1959); Marcel Duchamp: *Feuille de vigne femelle (Hoja de parra hembra)* (1950-1961) y *Objet dard (Objeto dardo)* (1950-1961); la sala al completo dedicada a las artistas pop en España, titulada *Fuera del canon* (Eulalia Grau; Ángela García Codoñer; Mari Chórdá; Isabel Oliver o Cecilia Bartolomé); Ree Morton: *To Each Concrete Man (A cada hombre concreto)* (1974); Yvonne Rainer: *Trio A* (1966); Trisha Brown: *Primary Accumulation* (1974); *Roof Piece* (1971) y *Group Accumulation in Central Park* (1973); Simone Forti: *Solo No. 1* (1974); Fina Miralles: *Relaciones. Relación entre el cuerpo y los elementos naturales. El cuerpo cubierto de paja* (1975); Antonio Mercero: *La cabina* (1972); José Pérez Ocaña: *S/T (la una)* (1975) y la sala al completo titulada *Vindicaciones feministas* (Colita, Pilar Aymerich, Mari Chordà así como cartelería, revistas y otros materiales gráficos).

que son las que con más frecuencia se han conceptualizado desde los enfoques y relecturas feministas que se dan en relación con las prácticas artísticas en los discursos museísticos.

En este artículo deseamos recuperar algunas de las cuestiones teóricas fundamentales que presentamos en *Hacer espacio*, pues pensamos que tanto el museo de arte contemporáneo como las obras allí conservadas, así como los discursos generados, permiten una reflexión compleja sobre algunas de las lógicas políticas que a nivel espacial nos afectan colectivamente desde la reconfiguración social que se dio tras el final de la Segunda Guerra Mundial hasta el tiempo presente. Lo haremos a través del desarrollo de un marco teórico en el que nos preguntaremos por las posibilidades del museo como espacio feminista, con una reflexión que se interroga por algunas de las posibilidades de pensar en las prácticas del museo desde el feminismo. Para ello, nos serviremos de cinco conceptos que colaborarán a la hora de desbrozar algunas de las cuestiones que consideramos necesitan ser parte de las prácticas de un museo que se piense y re-piense como feminista. Estos son reunir, proponer, mantener, contar y divagar. En la segunda parte del artículo nos detendremos extensamente en el último concepto, divagar, al ser una propuesta propia que tiene que ver con la intersección de espacio, práctica artística y feminismo, y que es clave del recorrido *Hacer espacio*, anteriormente citado. En esta reflexión teórica emergen dos figuras que, a modo de metáfora, permiten desentrañar algunos de los hilos rojos de cómo históricamente las mujeres hemos estado afectadas por el espacio –desde su vertiente más pragmática hasta la más conceptual; o girando el enfoque, cómo el espacio se ha visto afectado por nuestra ausencia/presencia. Estas dos figuras son la *flâneuse* y la exiliada, ambas impugnan el espacio patriarcal de distintas maneras. Sus prácticas y su devenir nos devuelven una serie de ideas que nos retrotraen a la reflexión inicial. Las posibilidades de articularse como tal para un museo que se piense e interrogue como feminista. Concluiremos tratando de contestar a estos planteamientos a través de una reflexión sobre el espacio desde los feminismos.

Retomamos este trabajo en tiempos de cuarentena, afectadas por la pandemia del virus SARS-COVID-19, confinadas en nuestras casas y encarnando de forma radical experiencias vitales en las que el espacio se muestra atravesado por los ejes de poder y su vivencia está más presente si cabe: la cercanía/distancia entre los cuerpos, la disyuntiva entre lo privado y público, el control social, lo doméstico y sus arquitecturas o la importancia de los cuidados como uno de los ejes centrales de la vida.

1. MUSEO FEMINISTA

Pensar un museo feminista exige poner en práctica otras formas de pensar. No se trata solo de introducir lo que estaba excluido, invisibilizado o reducido. Sumar algunas obras pero seguir empleando las mismas formas de pensamiento no resulta transformador, sino que sigue alimentando esa coletilla que se nos ha insertado en la cabeza y que persevera en la capacidad de fagotización del sistema de cualquier intento de protesta o cambio. Se trataría, entonces, de un cambio

desde otro lugar, en el que, como repite Donna Haraway⁵, importa qué ideas usamos para pensar otras ideas. Habría, por tanto, que repensar la idea de museo feminista a través de ideas-pensamientos-prácticas, que no fueran las provenientes de un saber patriarcal-colonizador-capitalista, conceptos que funcionan entre sí como un sistema de vasos comunicantes. Tal y como han señalado muchas pensadoras, la academización del discurso feminista ha generado también problemas. Era muy necesaria la llegada del feminismo a la academia pero es importante mantener el posicionamiento activista y que ambas prácticas puedan filtrarse y contaminarse. En esta propuesta de repensar el museo desde los feminismos también consideramos necesario introducir el pensamiento artístico, pues su forma de reflexión se produce a través del hacer de la práctica artística. Modos de hacer que pueden establecer una crítica contra los modos de subjetivación dominante. Lucy Lippard insistió ya en ello reivindicando la participación activa y permanente de artistas en los museos. Para ella, deberían de dejar de ser residentes ocasionales de las exposiciones, o simples homenajead+s a través de la adquisición de sus obras. De tal forma que, incluso quienes no han encontrado hueco en el museo, se impliquen en su existencia y definición institucional⁶.

El museo Reina Sofía tiene como una de sus fuentes de inspiración –muchas veces citada– los trabajos de Marcel Broodthaers, quien pensó y cuestionó los dispositivos que se activan en un museo a través de su práctica artística, en especial con su obra *Museo de las águilas*⁷. Su llamada de atención es todavía más certera y afilada que aquella con la que inauguró Duchamp el comienzo de siglo, pues apunta en el centro de la diana de la institución museística –en los engranajes que consolidan muchas de las formas de la subjetivación dominante de las que hablamos. Más certera, en el sentido también, de que afina más al señalar la naturaleza discursiva del museo. Una de sus preocupaciones fue la de que el arte facilite una ideología camuflada. La operación que articula tiene que ver con la problemática de esta separación, con la posibilidad de mostrar en un objeto lo que es arte y lo que es ideológico: «quiero mostrar la ideología tal y como es e impedir, justamente, que el arte sirva para hacer una ideología no aparente, es decir, eficaz»⁸. Esta es una de las propuestas que plantea precisamente a través del propio dispositivo que constituye su museo ficticio. Parafraseando la síntesis que expone Borja-Villel, Broodthaers, que acompaña las piezas con una cartela que reza: «esto no es una obra de arte», yuxtapone dos posturas: la de Magritte, para quien toda obra de arte forma parte de

5. El planteamiento inicial es de Marilyn Strathern: «importa qué ideas usamos para pensar otras ideas». Fue retomado por Donna Haraway que continuó: «importa que pensamientos piensen pensamientos. Importa qué conocimientos conocen conocimientos. Importa qué relaciones relacionan relaciones. Importa qué mundos mundializan mundos. Importa qué historias cuentan historias...». Y siguiendo el hilo de sus reflexiones podríamos añadir: importan porque son prácticas de cuidado y pensamiento, cultivan la *respons-habilidad* (la habilidad de construir respuestas). HARAWAY, Donna J: *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao, Consonni, 2019, pp. 65-66.

6. GRENIER, Catherine: *La fin des musées*. París, Editions du Regard, 2013, p. 134.

7. El 28 de septiembre de 1968, Marcel Broodthaers inauguró en su domicilio de Bruselas un museo, el *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX^{ème} Siècle*. Con diferentes y sucesivas «secciones» y sedes, que van desde la Documenta de Kassel a una playa belga, el Musée permanecería activo hasta 1972.

8. BROODTHAERS, Marcel: «Extracto de entrevista con Georges Adé», en David, Catherine (ed.): *Marcel Broodthaers*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992, p. 214.

un sistema de signos (es por tanto una construcción) y la de Duchamp, para quien la decisión de la designación de un objeto como obra corresponde al artista y por tanto es arbitraria, y por otra parte, el significado es determinado por el discurso en el cual se inscribe; de la conjunción de estos dos conceptos antagónicos –de Magritte y de Duchamp– surge su fórmula, que revela el carácter contextual de la historia cultural. De tal manera, la colección de «águilas» además de no ser integrable en un nuevo sistema estaría denunciando la artificialidad de éste⁹.

Evidentemente, el museo es un recipiente semiótico y fenomenológico complejo, cuyo mayor peligro consiste, quizás, en el intento de enmascaramiento que articula en torno a su neutralidad y asepsia. Hasta ahora, parece que la mayor potencialidad de desactivación de esta aparente neutralidad, homogeneidad y fantasías de unicidad lo constituyen las propias prácticas artísticas. Por tanto, una de las maneras en las que un museo se pueda tornar feminista pasa, obviamente, por la inclusión de estas desactivaciones y rupturas y pasa, además, por extrapolar e incorporar algunas de esas poéticas a las propias prácticas museísticas.

Los museos de hoy están cada vez más cercanos al modelo cultural que instaló el capitalismo –y al que ya se apuntó en los años sesenta, recuperando la terminología de la escuela de Frankfurt– el modelo de la «industria cultural». Estas problemáticas no nos resultan novedosas, han sido de sobra señaladas y analizadas, por pensadoras y artistas durante los últimos cien años. Aunque quizás siga siendo necesario volver sobre ese estado de la cuestión y redundar en cómo esa ideología camuflada, invisibilizada o borrada sigue siendo todavía muy operativa. Y así, engastada en objetos, imágenes, prácticas, relatos, espacios... sigue hábilmente tramada (comunicada a través de esos vasos comunicantes) o instalada entre esa malla: patriarcado-capitalismo-colonialismo. Y no solo sigue, sino que, como señala Suely Rolnik, «el arte se ha convertido en un campo especialmente codiciado por el capitalismo como fuente privilegiada de apropiación de la fuerza creadora, con el fin de instrumentalizarla»¹⁰. En la enumeración de objetivos micropolíticos que tiene esta instrumentalización, además del más obvio que tiene que ver con la desactivación de la fuerza transfiguradora de las prácticas artísticas, Rolnik recalca cómo «hacer turismo en los espacios institucionales a este consagrados (...). Consumir arte contemporáneo, o por lo menos exhibirse en sus salones, distingue a esas élites de las élites tradicionales del capitalismo (...)»¹¹. De forma que ese modelo de consumo y turismo marca el pulso de muchas de las prácticas museísticas y, en su imagen de uróboros, de las formas de acercamiento al arte: plegadas ante un modelo de subjetividad que, como Rolnik repite, está *cafisheado*¹² o *proxenitizado*.

9. BORJA-VILLEL, Manuel: *Campos Magnéticos*. Barcelona, Arcadia, 2020, p. 227.

10. ROLNIK, Suely: *Esfemas de la insurrección: apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2019, p. 83.

11. *Ibidem*.

12. Los términos son usados por la autora como neologismos que construye a partir de «cafetao», cuya traducción del brasileño sería proxeneta, chulo. Una traducción posible sería «chuleado», que aquí tiene un uso más metafórico, que sin embargo en Brasil sí se emplea como forma verbal con su sentido más directo. Hemos dejado así el neologismo, siguiendo también las recientes traducciones que se han hecho de Rolnik.

REUNIR

Hay una idea de Mark Fisher que nos resuena mucho en estos días, marcados por la separación del confinamiento: «basta con que dos o más personas se reúnan para poder comenzar a colectivizar las tensiones que el capitalismo generalmente privatiza»¹³. La idea de reunión, y de reunión en un sentido más amplio, está muy presente en estos días de confinamiento. Este carácter extensivo que ha adquirido es muy necesario a nivel de experiencia, ya que nos devuelve la imagen de muchos lugares de reunión que estábamos obviando como tal o, al menos, no habitando de forma consciente. Durante este período de confinamiento estamos viviendo todos los espacios públicos como lugares de tránsito, donde lo importante es el destino. El camino debe ser lo más corto posible, sin paradas inútiles y, por supuesto, en soledad. Todos los lugares de encuentro y reunión han quedado prohibidos, incluso los privados, con la salvedad del espacio virtual (pero que tiene otro tipo de cualidades fenomenológicas). Su ausencia ha revelado algunos que, pareciendo ya desprovistos de su potencialidad de ser lugares para la reunión, han traslucido esa cualidad borrada por los hábitos que el capitalismo ha instalado (y usamos el término de Fisher). Uno de esos lugares bien podría ser el museo, donde el imaginario que se ha consolidado de artefacto-contenedor para el consumo cultural hace que muchas veces descuidemos la amplia posibilidad de funciones que abraza. Incluso de esa función aparentemente inocua o estéril (como la de los patios de vecinas o los balcones...) que hace de él un lugar para discutir y hablar juntas¹⁴. Algo que, como nos explicaba Ursula K. Le Guin, es una necesidad: «necesitamos hablar juntos, estando el hablante y el oyente aquí y ahora. Lo sabemos. Lo sentimos. Cuando eso no ocurre, sentimos la ausencia. El habla nos conecta de una manera directa y vital porque ante todo es un proceso físico corporal»¹⁵. Un lugar de reunión que actualmente, en tiempos de pandemia, se está re-pensando desde los cuidados y las lógicas que sostienen la vida, como lugar que cura o cuida; como lugar que atiende a su huella ecológica y se sitúa en pos decrecimiento material; como un lugar cercano a la ciudadanía¹⁶. Aunque la mayor parte de estas propuestas no se sean más que eso, una serie de ideas que tienen que ver con un marco de pensamiento

13. FISHER, Mark: *Los Fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires, Caja Negra, 2018, p. 131.

14. Una muestra de cómo el pensamiento relativo a lo artístico puede generar espacio para la reunión sería el programa público de la Documenta 14 (2017), celebrada en Kassel y Atenas, titulado precisamente *El parlamento de los cuerpos* que fue comisariado por Paul B. Preciado.

15. K. LE GUIN, Ursula: *Sobre la escritura, la lectura, la imaginación*. Salamanca, Círculo de Tiza, 2018, pp. 255-56.

16. Durante el confinamiento se publicaron en prensa algunos artículos sobre las posibilidades de los museos después de la Covid-19 que suscitaron bastantes debates. Aquí nosotras los reseñamos sin entrar a un análisis, ya que desborda la amplitud y las pretensiones de este artículo: BORJA-VILLEL, Manolo, & EXPÓSITO, Marcelo (2020): «El museo tendrá que cuidar como un hospital sin dejar de ser crítico», en *ctxt* (14/05/2020) <<https://ctxt.es/es/20200501/Culturas/32247/Marcelo-Exposito-Manuel-Borja-Villel-museo-Reina-Sofia-MNCARS.htm>>; ACASO, María (2020): «Educar para cuidar: hacia una nueva educación en museos», *El País* (12/06/2020) <<https://elpais.com/educacion/2020-06-11/el-nuevo-museo-de-la-educacion-no-turistizado.html>>; MARTÍNEZ, Pablo (2020): «Notas para un museo por venir», en *ctxt* (28/05/2020) <<https://ctxt.es/es/20200501/Culturas/32354/Pablo-Martinez-arte-ministerio-pandemia-covid-19-centros-de-arte-ecologismo-queer.htm>> y VINDEL, Jaime (2020): «Convivencialidad e instituciones culturales», en *ctxt* (24/06/2020) <https://ctxt.es/es/20200601/Culturas/32600/museos-cultura-jaime-vindel-convivencialidad-illich-crisis-coronavirus.htm> [16 de agosto de 2020].

y no tanto de actuación directa, no deja de ser reseñable que sean las políticas del cuidado las que ahora estén en el centro de planteamiento a la hora de pensar críticamente la nueva institucionalidad, pues al fin y al cabo estas parten de la revisión que los feminismos reivindican desde hace décadas. Para nosotras, este giro es una buena noticia.

PROPONER

Un museo que integre una praxis feminista debería situarse bastante alejado de los modos de hacer que reproduce la subjetividad dominante y, sobre todo, desnaturalizarla. En este sentido, es importante tener no sólo en cuenta las experiencias perceptivas y sensoriales que se involucran en las prácticas artísticas sino también en los dispositivos expositivos. Una de las artistas que consideró con ahínco estas interferencias fue Lygia Clark.

Clark, para la que el arte era un ejercicio de sensibilización, otorgó toda la importancia a la relación que se construye entre las obras y el público, o entre la artista y estas últimas. Para ella era importante acabar con la contemplación pasiva, y generar un espacio propositivo: «recusamos la obra de arte como tal y enfatizamos el acto de realizar la propuesta»¹⁷. Lygia Clark deja de emplear la palabra artista para sustituirla por «la que propone». Y a través de esta proposición, la poesía se manifestaría en el hacer mismo. Para Clark aparece la necesidad de prescindir del objeto: «es el acto el que engendra la poesía»¹⁸.

Nosotras entendemos hoy esta imagen de «la que propone» como una invitación a generar una relación más participativa y activa con las prácticas artísticas, en el espacio que las acoge y activa. Generalmente sigue todavía instalado en los espacios museísticos y expositivos un modelo de relación de sujeto-objeto, marcado por la pasividad en las formas de recepción, y la falta de involucración en la experiencia-vivencia. Abrir estas posibilidades generaría otras costumbres relacionales y espaciales. Así lo cuenta Lygia Clark a través de su obra *Caminhando* (1963), en la que emplea una cinta de Moebius, y con la que inicia de manera más rotunda este tipo de prácticas: «si utilizo una cinta de Moebius en esta experiencia es porque rompe nuestras costumbres espaciales: derecha-izquierda, anverso-reverso, etc. Nos hace vivir la experiencia de un tiempo sin límite y de un espacio continuo»¹⁹. En nuestra *propuesta*, nos interesa rescatar esa posibilidad de romper las costumbres espaciales²⁰, la relación construida de recepción pasiva

17. «Recusamos la obra de arte como tal y enfatizamos el acto de realizar la propuesta. Recusamos al artista que pretenda transmitir a través de su objeto una comunicación integral de su mensaje sin la participación del espectador. Proponemos lo precario como nuevo concepto de existencia contra toda cristalización estática en la duración». CLARK, Lygia: «Livro-obra Rio de Janeiro», en Borja-Villel, Manuel, & Enguita, Nuria (eds.): *Lygia Clark*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1998, p. 211.

18. *Idem*, p. 152.

19. *Idem*, p. 151.

20. Para el recorrido del Reina Sofía esta obra nos sirvió para abordar ciertas problemáticas del espacio vinculadas con las teorías de las dos esferas, ya que la propuesta de Lygia consigue generar una experiencia de continuidad,

por parte de la espectadora y también cierta traducción o contagio de las prácticas artísticas al hacer museístico. Con esto nos referimos también a ciertos modos de hacer de artistas, como Clark, que a través de otras materialidades (más frágiles, precarias, más táctiles, también) rompen con la proliferación y réplica de ciertos lenguajes dominantes que son refrendados por las instituciones encargadas de construir relato. Así, muchas de esas producciones y proposiciones, más o menos objetuales, incluyen el rastro de corporalidades, memorias, afectos e imaginarios que permiten romper, desviar las relaciones: voyeurísticas, fijadas, no dialógicas o no conectadas; permitiendo desde ahí el encuentro y la co-afectación.

MANTENER

La propuesta de Mierle Laderman Ukeles, *Arte de mantenimiento*, toma el testigo de aquella pregunta formulada desde la propia práctica artística que atendía a la afectación del espacio expositivo sobre los objetos que alberga. Ésta se estableció, hace ya más de un siglo, descontextualizando un objeto perteneciente al mundo de lo cotidiano para introducirlo en la sala de exposición. El gesto se abría, sin duda, a través de muchos otros guiños, como puede ser el de la elección por parte del artista de un urinario. Por ejemplo, uno de ellos es el hecho de que (aunque señale una elección arbitraria) éste guarda un estrecho vínculo con espacios separados o invisibilizados como son los baños, que tienen la particularidad de recibir aquello que se separa (se excreta –*excernere*–), y como sabemos, las ideas de neutralidad y asepsia se fundamentan justamente en la separación.

Siguiendo esta vía que desentraña los mecanismos que construyen la ficción de neutralidad del cubo blanco, y en realidad de cualquier espacio, Ukeles nos interroga, irónica, sobre ese posible «superpoder», que parece poseer el espacio museístico, de convertir en arte toda acción (¿trabajo?) que ocurra entre sus muros. Trabajando en una frontera, que trataba de dejar de serlo, entre arte y vida, nos interroga de nuevo, desde un conocimiento situado, sobre cuál es ese factor (*coeficiente*²¹) que convierte un trabajo en artístico. Sus acciones limpiando las escaleras del museo, o en su interior las peanas o vitrinas son especialmente pertinentes por señalar, por un lado, un tipo de trabajo invisibilizado en el museo (trabajo de mantenimiento al que no prestamos atención)²². Y por otro, una cualidad muy específica de ese tipo de trabajos como es su feminización. Mordaz, el problema no gira ya sobre quién hace el urinario, sino más bien sobre quién limpia el urinario, quién lo mantiene para su posible uso –ya sea artístico o cotidiano/ utilitario.

como ella subraya.

21. O al más puro estilo duchampiano cómo se consigue que ese coeficiente artístico personal (relación entre lo inexpressado pero intencionado y lo expresado sin intención) sirva de valor entre el colectivo.

22. Por ejemplo, dos acciones significativas son: *Washing/tracks/Maintenance: outside, July 22, 1973* (1973), performance realizada en Wadsworth Atheneum, Hartford Connecticut, y *Washing/tracks/Maintenance: inside, July 22, 1973* (1973), performance realizada en Wadsworth Atheneum, Hartford Connecticut. Para esas dos acciones de cuatro horas usó agua y pañales para lavar las escaleras de entrada al museo y el suelo de mármol. BUTLER, Cornelia, & MARK, Lisa: *WACK!: Art and Feminist Revolution*. Cambridge, MIT Press, 2007, pp. 203-204.

Ukeles inicia esta serie de trabajos a partir de la sensación de disociación que vive con su maternidad. Un periodo en el que su ideal de artista libre entra en colisión con una realidad que muestra a las claras su condición de trabajadora permanente (en trabajos de mantenimiento y cuidados). Este tipo de trabajo persiste todavía invisibilizado o camuflado, y aquello que lo convierte en indistinguible o *inapreciable* es justamente una cuestión ideológica. Y en este sentido, destapararlo es ayudar a que el mecanismo se vuelva ineficaz. Su operación consistirá en tomar un desvío y llamar a todos esos trabajos de mantenimiento «arte»²³. Este ejercicio de nombrar-significar supone un giro irónico de los mecanismos patriarcales, que nombran, clasifican y resignifican imponiendo sus criterios de valor. La plusvalía se adhiere al trabajo en sí (a la propia acción). Así, la acción (trabajo) cambia de valor dentro del mismo espacio en función de quién la realice. Tal y como ella expone en su manifiesto (1969), «la cultura confiere a los trabajos de mantenimiento un salario mínimo, al igual que las mujeres (esposas) sin paga tienen un estatus deplorable»²⁴.

Cuando Ukeles traslada su trabajo cotidiano de la casa al museo, el contexto transforma su carácter, su remuneración y su estatus, de la minúscula «cotidiana» a la mayúscula del Arte²⁵. Al mismo tiempo, ese trabajo se revela también como diferente del mismo cotidiano realizado por el personal de limpieza del museo, desplazado además en el tiempo (siempre acontece en otra franja horaria y a puerta cerrada). Tiene, por tanto, esa curiosa capacidad de lo artístico: de señalar la desnudez del emperador, a través del gesto activador, que aquí apunta necesariamente a la trilogía clase, raza y género. De tal manera, lo que construye Ukeles es un espacio heterotópico, un lugar en el que se dan cita espacios contradictorios.

Hace ver y resignificar las acciones y gestos que pasan desapercibidos forma parte de la serie de cuidados esenciales (personales, sociales y del entorno) que señalaba Ukeles. Pero no sólo: su forma de repensar los espacios y cuestionar los trabajos que en ellos tiene lugar a través de la propia práctica artística contribuye a esa posibilidad de pensar un museo feminista que aquí sugerimos²⁶.

CONTAR

Como bien sabemos, el museo que ahora conocemos, proviene del ideario de la Ilustración, en donde éste se imagina y diseña como lugar de conocimiento.

23. «Me rompo la espalda lavando, limpiando, cocinando, renovando, aguantando, conservando, etc. Además (hasta ahora por separado) 'hago arte'. Ahora lo único que haré son estas tareas de mantenimiento cotidianas y las purgaré en la conciencia pública, las exhibiré como si fueran Arte con Mayúsculas». Cita de Ukeles en RECKITT, Helena, & PHELAN, Peggy: *Arte y feminismo*. Barcelona, Phaidon, 2010, p. 93.

24. Mierle Laderman Ukeles, «Manifiesto for Maintenance Art», 1969 (la traducción es nuestra). Para leer el texto completo véase <<https://gloriagduran.com/los-brillantes-tipos-de-mantenimiento/>> [3 de mayo de 2020].

25. Véase nota 22.

26. Fue en las *Jornades Catalanes de la Dona*, celebradas en Barcelona en mayo de 1976, donde Pilar Aymerich fotografió la acción del colectivo Les Nyaques, llevada a cabo durante una de las sesiones: Cuando estaba a punto comenzar la ponencia «Dona i treball», por el pasillo central aparecieron dos mujeres con delantal, limpiando arrodilladas los suelos, para llamar la atención sobre la situación de explotación de las trabajadoras hogar, poniendo en el centro de los debates la importancia de los cuidados y los trabajos de reproducción.

Es importante reparar en esta imagen de lugar dedicado a guardar o proteger el conocimiento, puesto que va de la mano de una concepción universalista de la cultura que perduró por mucho tiempo. El museo va a ser así un lugar que provea de una construcción de sentido a un relato histórico, que a su vez funcionará como instructor (educador). Cuanto mayor es la necesidad de producir «una Historia», mayor será el peligro de esa herramienta legitimadora que se le concedió como institución. Los modos de ordenar y clasificar para dar forma al relato han tendido a emplear modelos genealógicos y criterios que trataban de reflejar una progresividad, trazada también a través de los cánones. Esta ordenación secuenciada y canónica se revela hoy a todas luces obsoleta, donde la irónica reflexión de Lippard se convierte en pertinente: «la mayor contribución del feminismo al futuro del arte probablemente ha sido precisamente su falta de contribución al modernismo»²⁷.

La inclusión de mujeres en las colecciones debe de hacer su mella, no solo desde la idea de englobar a un colectivo, sino desde la radical transformación de los modelos de hacer historia, basados en muchas ocasiones en la construcción de relato simplificado, autorreferencial, teleológico-desarrollista, etnocéntrico y patriarcal. Esta idea ya formó parte de las ideas de Griselda Pollock en *Differencing the canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*²⁸, en el que evidenciaba que la expansión del canon de la historia del arte no era suficiente al incorporar a las mujeres artistas, sino que había que problematizar la propia estructura de la diferencia, en este caso la propia historia del arte entendida como disciplina discriminadora. Por otro lado, no se trata tanto de «centrar» lo descentrado, de hacer de la periferia el nuevo canon o centro, sino más bien de problematizar y cuestionar los relatos centrales, desorientándolos (crítica de la noción de Museo o colección frente a noción del arte en conexión con la vida, p.e. el ritual).

Una de las cuestiones que Borja-Villel señala como necesaria a la hora de generar nuevas formas institucionales tiene también que ver con el replanteamiento de los relatos oficiales, para ello retoma a Édouard Glissant: un modo «oral» de entender la historia y las colecciones que haga muy difícil su mercantilización²⁹. Citando a Glissant, tratamos también de advertir cómo la necesidad de pensar un museo feminista implica la necesidad de hacerlo desde la teoría decolonial, que se hace imprescindible para dar alcance a las amplias formas en las que el inconsciente patriarcal nos atraviesa. Digamos que este modo oral recuerda bastante a muchas propuestas elaboradas desde el feminismo, entre ellas nos resuenan las de Trinh T. Minh-ha en las que esta apuesta por los saberes y relatos orales está íntimamente conectada con unos modos de hacer que fueron desprestigiados por pertenecer justamente a prácticas asociadas con las mujeres. Así el relato oral se desprestigia con respecto a todo un régimen escriturario que sería el que refrenda el saber-poder del sujeto blanco-masculino-heterosexual-occidental. De ahí que la

27. GRENIER, Catherine (2017): «¿Un mundo al revés?», en: <<http://controversiarte.blogspot.com/2017/10/un-mundo-al-reves-por-catherine-grenier.html>> [1 de mayo de 2020].

28. POLLOCK, Griselda: *Differencing the canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Londres y Nueva York, Routledge, 1999.

29. BORJA-VILLEL, Manuel: *Campos Magnéticos*. Barcelona, Arcadia, 2020, p. 255.

memoria feminista destaque no solo lo que se transmite sino el mismo acto de la transmisión, pues no solo es importante el qué se cuenta sino el cómo se cuenta. Las mujeres, tradicionalmente desvinculadas de la escritura, se han situado en la cultura oral siendo narradoras protagonistas de historias y cuentos. En este tipo de prácticas, la potencialidad más grande de lo transmitido, tal y como señaló Trinh T. Minh-ha, reside en el poder mismo de la transmisión: «What is transmitted from generation to generation is not only the stories, but the very power of transmission»³⁰. La transmisión encarna así un poder un tanto invisible pero políticamente eficaz, a pesar de su aparente nimiedad al estar asociado a lo cotidiano, el espacio de lo íntimo y la autoría.

Volviendo a las colecciones de los museos, dice Catherine Grenier que las instituciones museísticas se deben esforzar por desarrollar no sólo «una» narración, sino «muchas», las cuales puedan transmitir adecuadamente las múltiples facetas de la modernidad. Hay, seguramente, un acuerdo generalizado en señalar el gesto autoritario que supone el pensar que existe «una» historia. La cuestión no radica, bajo nuestra visión, en la inclusión de «muchas» sino en la multiplicidad o espectro de posibilidades de formas de contar. La inclusión de ciertos modos de hacer atraviesa no sólo la forma de hacer relato, algo crucial en cualquier práctica museística –de ahí la necesidad de relatos corales o polifónicos–, sino que también existe la necesidad de la inclusión de modos de hacer que provengan de la propia práctica artística y su forma de repensar las problemáticas que entrañan las políticas museísticas. Las formas de mostrarse son en sí más que formas de mostrarse formas de proponer, para decirlo con Lygia Clark. Las prácticas de ciertas artistas sirven para cuestionar desde la propia obra la institución misma, pero, nuevamente, sigue siendo un problema que no se resuelve sólo permitiendo que el propio museo se abra a las interrogaciones por parte de las productoras, sino que es esencial repensar al propio museo, sus propuestas y prácticas para albergar modos de hacer feministas: su espacio no es neutro y por ello los relatos y narraciones también se construyen a través de sus formas de colocación, de sus posibilidades de tránsito y parada³¹, el museo como espacio puede o no puede abrirse para espacio de reunión o socialización.

Un espacio que dé cabida a diferentes formas de espacios y diferentes agentes en cada espacio se tornará feminista en la medida en la que pueda mantener todas esas descentralizaciones. Será un museo que reúne, que mantiene, que transmite y dispone de un espacio que acoge e invita a que las espectadoras puedan reunirse, contar, mantener, proponer y divagar.

30. MINH-HA, Trinh T: «Grandma's Story», en Wallis, Brian (ed.): *Blasted allegories: An Anthology of Writings by Contemporary Artists*. Cambridge, The New Museum of Contemporary Art/ The MIT Press, 1987, p. 19. Para una mayor profundización sobre este tema véase POL, Ana: *Poéticas desde el trauma y los afectos: articulaciones de otras voces [auto]biográficas «entre»-guerras*, (Tesis doctoral inédita), UCM, 2015, pp. 337 y ss.

31. El mobiliario y la decoración de las salas es, por ejemplo fundamental así como algo históricamente contingente. Diana Fuss aborda cómo el banco de los museos, denostado hoy, nos ofrece una contra-historia a las nociones tradicionales que abordan a los espectadores como «sin cuerpo». Véase FUSS, Diana (2015): «An Aesthetic Headache: Notes from the Museum Bench». En: <<http://joelsandersarchitect.com/an-aesthetic-headache-notes-from-the-museum-bench-with-diana-fuss/>> [1 de mayo de 2020].

La invitación a divagar será parte esencial de nuestra *proposición*, y la expondremos en relación a toda la cuestión espacial que ahora abordaremos. El término ha sido elegido por varios motivos, diremos de momento que nos resulta adecuado porque sus significados alcanzan tanto el desplazamiento espacial como el mental que afecta al relato y también a la capacidad que ambas acciones suman sobre la potencialidad de imaginar e hipotetizar. Esta capacidad de ensoñar y construir imaginarios utópicos no queremos dejarla de lado, pues como señaló Griselda Pollock el término feminista es en sí una poësis de futuro³².

2. ESPACIO, FEMINISMOS, MUSEOS

El pensamiento y la historia del feminismo desarrollado durante la segunda mitad del siglo XX y las primeras décadas del siglo XXI nos aporta claves excepcionales para pensar el espacio desde las prácticas artísticas contemporáneas. A través del lema más importante del feminismo de la segunda ola, «lo personal es político», ya se puso en cuestión esa supuesta naturalidad de las dicotomías establecidas por la modernidad, por la que los espacios público y privado, productivo y reproductivo estructuran la vida económica, social y cultural del capitalismo. Artistas, teóricas e historiadoras se han enfrentado a estas cuestiones de manera frontal a través de su experiencia y obra, apuntando directamente a cuestiones que tienen que ver con las dos esferas y cómo estas lógicas confinaban a las mujeres en el mundo de lo doméstico e impedían su movimiento, señalando como problemas de su vida cotidiana son problemas colectivos y por tanto políticos, siendo el feminismo capaz de elevarlos a categoría social e introducirlos en la agenda política.

Las cuestiones que atañen al espacio se piensan desde su vertiente más pragmática, la importancia de disponer un espacio donde crear, hasta la fenomenológica del mismo: las relaciones sociales y de poder están organizadas de forma espacial; también la idea de los sujetos subalternos y su privación de espacio: un espacio donde trabajar —desde el estudio o cuarto propio; a la incertidumbre de poder circular libremente determinados a lugares, por cuestiones de seguridad. Pero también la ruptura con los modos de hacer relativos al Arte con mayúscula, incorporando otras formas de producción asociadas a prácticas consideradas artesanas, producciones efímeras, implicaciones corporales, otros campos de sensación, o textualidades. También el desplazamiento de lo visual (escópico) a la implicación de la corporalidad, entendiendo que la visión estaba colonizada por la masculinidad y trabajando desde lo táctil (lo háptico y la mirada que toca), así como la orientación hacia los objetos

32. Citamos un texto de Pollock rescatado de su famoso ensayo en relación a feminismos y museo, puesto que apoya la línea que defendemos según la cual un museo feminista no consistiría sólo en añadir unas cuantas mujeres al número de artistas, sino que exige un ejercicio bastante más potente de imaginación transformadora: «Feminista representa algo más que la corrección cosmética de añadir unas cuantas mujeres a nuestros museos medio vacíos, a pesar de que esos sigue siendo necesario a nivel táctico. Es la interrogación crítica del sistema que algunas llamamos patriarcado y otras falocentrismo. Como tal, el término feminista marca lo virtual como un devenir perpetuo de lo que todavía no es real. Es una poësis de futuro, no un simple programa de demandas correctoras». POLLOCK, Griselda: *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid, Cátedra, 2010, p. 53.

con nuestros cuerpos (ampliación del campo sensorial). La introducción de nuevos soportes todavía no colonizados por un lenguaje que contara con una genealogía eminentemente masculina como la performance, vídeo, foto, fanzines.... El uso de otros modos de hacer y la opción de no seguir por la senda del lenguaje dominante nos devuelve una idea esencial: la igualdad no pasa por aprehender o conquistar la lengua del poderoso, sino más bien en una criollización de sus lenguajes, en promover desvíos en la posibilidad y el derecho a la opacidad, que las permitan ser fuera del lenguaje hegemónico patriarcal, de su relato. Lo mismo se sucede a la hora de historiar, de contar, documentar y organizar la colección desde una mirada feminista, donde sería necesario complejizar a través de las yuxtaposiciones, las ordenaciones con el fin de promover lo difractante o lo desorientado. Dicho con palabras de Audre Lorde, «las herramientas del amo no destruirán la casa del amo»³³.

En nuestro enfoque han sido esenciales las teóricas del arte feministas para las que también queremos reivindicar un espacio, como son: Linda Nochlin, Lucy Lippard, Griselda Pollock, Laura Mulvey, Martha Rosler, Susan Best, Paul B. Preciado, Maite Garbayo, Isabel Tejada y un largo etcétera. Pero también, en la línea fenomenológica, fundamental el trabajo de Sara Ahmed, concretamente su libro titulado *Fenomenología queer. Orientaciones, objetos, otros*³⁴. Ahmed va a pensar lo *queer* precisamente a partir del espacio, como hemos dicho, un lugar que difícilmente puede ser considerado neutral. Para ello redefine el concepto a partir de lo espacialmente torcido, lo desviado o que adopta otra trayectoria, lo desorientado. En su trabajo evidencia cómo las relaciones sociales están organizadas de forma espacial. La orientación otorga sentido a los objetos y a los cuerpos; su posición o el espacio que ocupan viene también determinado por el sentido que ocupan en ese estado de las cosas. Ahmed concluye que la operación de la orientación tiene impacto sobre los cuerpos. Es decir, las distintas orientaciones dan forma a nuestros cuerpos, creando y a la vez circunscribiendo nuestro campo de acción.

Desde esta perspectiva podemos pensar que en los espacios museísticos y de exposición, en los que la producción artística masculina es mayoritaria, la inserción de las mujeres se entendiera durante mucho tiempo como fuera de lugar, o desorientada. A su vez, que la mayoría de las representaciones provengan de un tipo de sensibilidad genera que nuestra manera de percibirnos esté atravesada por esta mirada y, sobre todo, que integremos como naturalizada la idea de que la capacidad de representar está en manos del sujeto masculino. Al igual que podemos decir, análogamente, quién tiene el lugar de la enunciación: el espacio de la palabra, evidenciando lo que Foucault señaló como el saber-poder: tanto el saber como forma de poder como el hecho de que aquellos que tiene el poder acaparan e instituyen los modos de saber, los construyen. Esto se revela especialmente visible desde una perspectiva decolonial. Los procesos coloniales se sustentaron en un epistemicidio sistemático de los saberes de los pueblos colonizados. La colonidad del poder se ancla o sustenta así en una colonidad del saber. Los ejemplos son numerosos en este campo de la palabra, como señala también Lucy

33. Título del capítulo del libro de LORDE, Audre: *La hermana, la extranjera*. Madrid, horas y horas, 2002.

34. AHMED, Sara: *Fenomenología queer. Orientaciones, objetos, otros*. Barcelona, Bellaterra, 2019.

Lippard haciéndose eco de la expresión empleada por Michelle Wallace de «hablar fuera de turno»³⁵, que para ella era la única «tradición» disponible para la voz crítica de la mujer negra. Fuera de turno es, claro, fuera del discurso blanco y masculino y se extiende también a la escritura (régimen escriturario) de manera que ese fuera de turno en la palabra oral y escrita se relaciona también con estar «fuera» de la Historia de los grandes relatos y de los regímenes epistémicos dominantes.

Los cuerpos adquieren orientaciones a través de la repetición. Nos orientamos a partir de lo que identificamos como conocido, o lo que se nos transforma en conocido, familiar, por su repetición. Habitar implica, por tanto, involucrar dispositivos para orientarse, formas que dan una continuidad al cuerpo en el espacio. La orientación se relacionará con el hacer de lo extraño algo familiar, mientras que la desorientación se mueve en un terreno de cierto extrañamiento. Desde aquí podemos entender que los modos de hacer de ellas, las mujeres, se enfrenten desde un lugar, de lo desorientado, a elaborar otros modos de configurar el espacio de la representación. De manera que aparecen modelos que visibilizan esa desorientación como parte constituyente de su subjetividad.

Desde el extrañamiento que provoca lo desorientado queremos convocar no sólo a las mujeres artistas o las propuestas creativas que provienen de la subalternidad sino que también pensamos en los públicos de los museos e instituciones artísticas, las visitantes, las espectadoras, las paseadoras, las caminantes como un espectro de los públicos que incomoda a la institución artística y al arte contemporáneo en general: las señoras desorientan el cubo blanco, las bolleras extrañan las exposiciones, las racializadas irritan al museo estatal, las discapacitadas incomodan con su presencia los espacios públicos. A pesar de ello, hoy somos mayoría entre los visitantes³⁶. El divagar de estos públicos en torno al museo nos remite a dos figuras que nos pueden ayudar a trazar una genealogía y a entender algunos de nuestros modos en el presente: *Flâneuses* y exiliadas.

DIVAGAR: FLÂNEUSES Y EXILIADAS

Para indagar en la desorientación y el extrañamiento que ésta suscita, rescatamos dos figuras: la *flâneuse* y la exiliada. Éstas son sintomáticas de unas poéticas que se mueven en torno a la pregunta –lo suficientemente ambigua– de ¿qué significa hacer espacio? La *flâneuse*, que irrumpe donde no se la espera, pugna por el espacio de la calle y crea otros modos de vagar. La exiliada, obligada a salir de su espacio y reconfigurar un nuevo lugar de orientación.

35. LIPPARD, Lucy: «Out of Turn», en *The Pink Glass Swann. Selected Feminist Essays on Art*. Nueva York, The New Press, p. 288.

36. Según los informes del Laboratorio Permanente de Públicos de Museos (Ministerio de Cultura y Deporte) la presencia de mujeres como visitantes de los museos estatales es mayor (52,6 %) y la edad media se sitúa 41 y 42 años, con estudios superiores. Concretamente en el Reina Sofía, la presencia de mujeres es del 53,2 % y la media de edad es de 37,3 años, véase <<http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/laboratorio-museos/que-hacemos/investigacion/perfil-de-publico.html>> [16 de abril de 2020].

Rebecca Solnit, en uno de sus artículos sobre Virginia Woolf, que era una de sus escritoras preferidas, expande el carácter reivindicador del famoso texto *Una habitación propia* más allá de ese espacio propio (que muchos han criticado por su componente burgués), hacia una demanda de libertad del vagabundeo, tanto imaginario, como físico³⁷. Desde ahí rescata la figura de una de las protagonistas más renombrada de Woolf: *Orlando*. Atraviesa los siglos mutando de un género a otro y que para Solnit ilustraría esa libertad de deambular en la consciencia, en la identidad, en el romance y en los lugares³⁸, y rescata también un sugerente texto de Woolf, «Sin rumbo por las calles, una aventura londinense»³⁹.

Siguiendo las huellas de Woolf, Solnit y una larga genealogía de feministas que observaron atentas esta problemática espacial y de movimiento, nos gustaría divagar por varias de las preguntas que se formularon las artistas a través de sus prácticas con respecto tanto a la posición en que se nos ubica, como a lo que esos espacios prefijados y en ocasiones clausurados, suponen a la hora de hacer y a la hora también de generar modelos de representación.

Estas dos figuras nos permiten abordar una serie de problemáticas que generan un entramado complejo que cruza aspectos socioculturales con cuestiones específicas de la práctica y producción artísticas, la museología y las políticas de museificación. Al ser dos figuras en movimiento nos ayudan a pensar el museo también en términos de espacialidad.

LA FLÂNEUSE

El recorrido apela a las *flâneuses*, que sería la manera de llamar a las mujeres *flâneur*. *Flâneur* es un término francés específico para el que vaga por las calles, el callejero. Es un paseante concreto propio de la experiencia de la modernidad, que transita las calles en un vagabundeo específicamente urbano (recogido por Benjamin de la experiencia baudeleriana para encarnar la figura del espectador urbano). Por supuesto, el término está en masculino, algo que señala que tal figura sólo podía existir como figura masculina. Griselda Pollock lo argumenta claramente en su ensayo «Modernidad y espacios de la feminidad», donde dice:

No existe un equivalente femenino de la figura masculina por antonomasia, el *flâneur*; no existe ni podría existir una *flâneuse*. Las mujeres no gozaban de la libertad de estar de incógnito en la multitud. Nunca fueron posicionadas como ocupantes normales del ámbito público. No tenían el derecho de observar, mirar fijamente, escudriñar o contemplar⁴⁰.

37. SOLNIT, Rebecca: *Los hombres me explican cosas*. Madrid, Capitan Swing, 2016, p. 89.

38. *Ibem*, p. 90.

39. WOOLF, Virginia: *Sin rumbo por las calles. Una aventura londinense*. Palma de Mallorca, Olañeta, 2015.

40. POLLOCK, Griselda: *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires, Fiordo, 2015, p. 138.

El *flâneur*⁴¹ estaba asociado a la figura masculina que holgazanea en la ciudad, va de compras y observa la multitud y encarna unas capacidades eminentemente asociadas a la masculinidad, como son la posibilidad de mirar (de escrutar) y de moverse. Pasearse al azar sin objetivos determinados es parte de la esencia de esta figura finisecular. Su versión femenina, la *flâneuse*, es una posibilidad que ha sido muy puesta en entredicho y revisada, en parte, por su carácter utópico con respecto a nuestra movilidad –una capacidad que culturalmente nos ha sido sustraída, y en otro lado, porque la versión femenina pondría en entredicho algunas de las características de su homóloga, aún en el caso de poder practicar la deriva por el entramado urbano.

Así, autoras como Catherine Nesci hablan de las anti-*flâneur*. Nesci las identifica con algunas escritoras, como Flora Tristán, Delphine Girardin o George Sand, ya que para ella «estas escritoras conocen la ciudad como mujeres» y la reivindican desde ahí, son por tanto mujeres que observan y ocupan la ciudad⁴².

Por su parte, Susan Buck-Morss interpreta a la prostituta como la *flâneuse*: «la prostitución era, de hecho, la versión femenina de la *flânerie*». Y sigue: «la diferencia sexual hace visible la posición privilegiada de los hombres dentro del espacio público», mientras que «todas las mujeres que merodeaban se arriesgaban a ser vistas como prostitutas, algo que pone en evidencia términos como ‘callejera’ o ‘vagabunda’ referido a las mujeres»⁴³. La relación que se construye entre callejear y «hacer la calle» (hacer la esquina o estar en su esquina) con la prostitución atraviesa, a través del lenguaje mismo, la mayoría de los idiomas que han construido su jerga en el espacio de la urbe. Y esta asociación que hoy pervive como cierta suerte de eufemismo, para no utilizar la palabra prostituta, sigue alimentando un imaginario que cuela en nuestro inconsciente para alertarnos y aleccionarnos sobre nuestra posición, como mujeres, en el espacio público. En inglés y en castellano «mujer pública» es todavía una expresión popular para referirse a la prostitución⁴⁴, mientras que, como irónicamente señala Rebecca Solnit⁴⁵, nada tiene que ver la estirpe masculina vinculada al par hombre-público, que nunca ha encarnado una conexión socialmente peyorativa.

Este tipo de clasificaciones de mujeres de la calle constituían todo un peligro para las mujeres de finales del XIX y comienzos del XX, en tanto que las leyes y fuerzas del orden se ensañaban especialmente con aquellas que transitaban u ocupaban esos espacios. Los intentos de regulación de nuestro comportamiento se suceden

41. *Flâneur*: la etimología arranca en torno al 1638: *flanner* y tiene que ver con perder el tiempo, holgazanear. Hacia el 1808 pasa a designar una forma de pasearse al azar. De origen dialectal, entra en el francés en el siglo XIX: (*flana*) correr sin pensar (aturdido) o simplemente pasearse, caminar. En cuanto a la cuestión de vagar, vago como adjetivo en su acepción de impreciso e indeterminado comparte raíz con divagar y vagabundo. Sin embargo el significado de ocioso, desocupado o perezoso proviene de otra raíz etimológica: *vacuus*. Es importante observarlo porque ha tendido y tiende a asociarse e incluso confundirse.

42. IGLESIA, Anna María: *La revolución de las Flâneuses*. Wunderkammer, Girona, 2019, p. 21.

43. BUCK-MORSS, Susan: «El flâneur, hombre/sándwich y la puta: las políticas del vagabundeo», en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires, La Marca, 2014, pp. 117-168.

44. De ahí y haciendo uso de la ironía retoma la expresión el grupo de artistas feministas argentinas, *Mujeres Públicas* para poner nombre a su colectivo, véase su web: <<http://www.mujeerespublicas.com.ar/>> [2 de mayo de 2019].

45. SOLNIT, Rebeca: *Wanderlust: una historia del caminar*. Capitán Swing, Madrid, 2015, p. 343.

similares en muchos países⁴⁶. La mujer era vista como una maleante simplemente por la ocupación de este espacio, que no le pertenecía y así los usos del espacio público en las ciudades y la presencia de determinados colectivos en ellos comienzan a estar regulados. De esta forma, a finales del XIX (en torno al 1870) empiezan a aplicarse leyes que ordenan los espacios en función de los tiempos (qué horas) y las personas que pueden transitarlos.

Las opciones estaban para las mujeres entre ser socialmente respetada pero estar confinada en el ámbito del espacio privado o poder gozar de cierta movilidad pero perder cualquier respeto a nivel social. Esto, por supuesto, no ocurre igual en el caso de las personas socializadas y reconocidas como hombres.

La cuestión de mantener su reputación durante este periodo inaugural del sistema socio-político que se posterga hasta hoy se alía con el consumo, de manera que comprar cosas servía para legitimar la presencia en el espacio público (como si ellas dejarán de ser objetos a consumir). En este sentido, y tal y como esclarece Solnit, «uno de los argumentos por qué ellas no pueden ser *flâneurs* era que ellas, sea como bienes de consumo o como consumidoras, eran incapaces de separarse lo suficiente del comercio que parece regir la vida en la ciudad. En cuanto las tiendas cerraban se les acababa buena parte de sus oportunidades para caminar (...)»⁴⁷.

Salir a caminar estaba emparentado con una sexualidad más activa, algo inapropiado para una mujer. Expresiones coloquiales como «poner en su lugar a alguien» (que se emplea ahora sobre todo para cuestiones de jerarquía), dan cuenta de cómo existe una cartografía clara sobre la que se nos socializa en función de espacios por los que podemos movernos y, por tanto, estamos donde nos corresponde, frente a otros en los que determinadas presencias son molestas o distorsionan un diseño que todo el tiempo construye correlatos entre espacios y comportamientos. Desde ahí resulta más sencillo imaginar que, tal y como enunciaba Madeleine Pelletier: «una *flanerie* de las mujeres -una *flâneuserie*- no solo cambia la manera en la que nos movemos entre los espacios, sino que interviene en la organización de los espacios»⁴⁸.

Si pensamos en el espacio museístico, que una obra pertenezca a la colección o sea expuesta en él, conlleva que esa persona goza de la posibilidad de usar el lenguaje artístico y trabajar en ese medio y además que ese trabajo es reconocido socialmente como tal (ya sea en el tiempo de sus contemporáneos/as o posteriormente).

Trabajar en proyectos artísticos significa, como reivindicaba Virginia Woolf, que una goza de un espacio propio, pero también que goza de libertad para moverse. La propia Woolf, tal y como desentraña Solnit, pone el acento sobre ello cuando escribiendo sobre Judith Shakespeare, la ficticia hermana del escritor, nos interroga: «¿podría ella conseguir comida en una taberna o deambular por la calle a media noche?». Así tal y como señalamos, Woolf apunta a cómo la posibilidad de pasear, vagar, derivar en el camino, abre una análoga posibilidad a pensar e imaginar.

46. En España la reglamentación sobre prostitución se inicia en 1847 con la publicación del «Reglamento para la represión de los excesos de la prostitución en Madrid».

47. SOLNIT, Rebeca: *Wanderlust...*, p. 347.

48. IGLESIA, Anna María: *op. cit.* p. 28.

En uno de sus últimos libros, Pascal Quignard⁴⁹ vuelve sobre la expresión que antiguamente designaba lo que hoy entendemos como propiocepción, el «*sensus vaga*», este sentido vago (impreciso, incierto), unifica en torno suyo una existencia sensorial más fina. Sin un orificio particular y sin un medio específico es el sentido que media entre el sujeto y el mundo. Este sentido que vaga, que no es ubicable espacialmente sobre nuestro cuerpo, es el que nos permite en mayor medida desplazarnos, teniendo una percepción de nuestra corporalidad. Quignard sigue repensando esta idea del vagabundeo para conectarlo con lo onírico. En el francés antiguo, *rêver* (soñar), cuya etimología en francés difiere de las demás lenguas latinas, significaba vagabundear –como él dice– de llanura en llanura, bosque en bosque...Y *rêve* (sueño), designó en ese tiempo el impuesto se exigía a los errantes (monjes, vendedores ambulantes, trovadores, juglares, bohemios, peregrinos...) por cruzar la frontera de una provincia. De manera que, el sueño (*rêve*) es la tasa que debe el vagabundo. Quignard en esta deriva inspirada en el étimo, en la raíz, describe un alcance del sueño en mayor consonancia con el espacio. Un espacio más libre, más atemporal, más desorientado, más salvaje: un espacio para divagar. De ahí quizás que los campos connotativos de ambas palabras se toquen, y el que vaga (el *flâneur*) lo haga, de alguna manera, envuelto en la ensoñación (en la *rêverie*). Y quizás por ello también que ese espacio para imaginar y ensoñar tenga que ver con la posibilidad de moverse sin limitaciones. Y ya el que vaga más allá, fuera de los límites, es extravagante, ha sobrepasado en su vagabundeo las fronteras. Y hemos utilizado todo el tiempo el masculino deliberadamente porque la mayoría de estas figuras transeúntes eran masculinas y la extravagancia femenina ha sido bastante peor vista que la masculina, algo que nos retrotrae a la cuestión de cómo ciertas características de la genialidad masculina resultan inadmisibles en su homóloga femenina, a la que simplemente no se le dejó existir.

Esta figura nos sirve, a modo de metáfora, para reivindicarnos en una experiencia que acontece en el espacio exterior urbano y que replantea también esa figura del espectador que fue una y otra vez reformulada hasta hoy, para cuestionar nuestra experiencia, atenta, desatenta, activa o no ante las imágenes y espacios que se nos presentan, tal y como ocurre en el propio museo, y más todavía en un recorrido diseñado a través de sus colecciones. Aquí queremos prestar atención también a cómo se articula este ejercicio. Por tanto, con estas *flâneuses* imaginarias apelamos a otras posibilidades en los movimientos, miradas, toques y maneras de estar el mundo.

Y conectamos este divagar con toda una memoria de activismo y luchas feministas en las que vivir la experiencia de ocupar los espacios ha sido y sigue siendo decisiva: «La calle y noche la también son nuestras», es uno de los lemas del feminismo de los setenta que hoy sigue completamente vigente.

49. QUIGNARD, Pascal: *La vie n'est pas une biographie*. París, Galilée, 2019.

LA EXILIADA

«Como mujer no tengo patria»
Virginia Woolf

«Most serious thought in our time struggles with the feeling of homelessness»
Susan Sontag

Siguiendo con el rastreo etimológico del que hacía uso Quignard, *exsul* tendría que ver con quien es deterrado (sacado de su suelo), pues en un error coloquial, arrastrado desde los romanos, lo relacionaron con el *solum* (suelo), no obstante, parece que la raíz indoeuropea tiene que ver con andar, vagar. En cualquiera de sus usos iniciales se manifestaría de nuevo una conexión con respecto a la posibilidad de transitar-habitar-ocupar espacios.

Reivindicamos a la exiliada como figura en el recorrido, por varias razones. Una, porque forma parte de la problemática autobiográfica de artistas con quienes hemos trabajado (Bourgeois, Clark, Duchamp) y tiene una repercusión en su trabajo artístico. Otra, porque en un sentido más amplio la asociamos a los modos en los que la socialización como mujeres nos expulsa de espacios y territorios o nos los limitan. Estas formas se ponen en práctica tanto a través de experiencias tremendamente encarnadas (dónde nos podemos mover, cómo, con qué ropa, zapatos, transporte, qué nos impide la movilidad), como de aspectos que provienen del campo simbólico (quién representa a quién y en qué espacios, y a su vez qué espacios legitiman las representaciones), como igualmente de cuestiones relativas al lenguaje (inclusión, voz). Y enfocando ya sobre lo que concierne a prácticas artísticas, se producen expulsiones de aquellos lugares desde donde se puede llevar a cabo la acción o la reelaboración de otros imaginarios y cosmogonías (relegando muchas prácticas a un exilio cultural, entendido también como relativo a un lugar que puede ser de orden simbólico).

La figura pretende conectar dentro del recorrido con colectivos que comparten este tipo de problemáticas (exilio, asilo, migración, refugio, desplazamiento). La experiencia de abandonar un espacio o territorio tiende a ir acompañada de procesos de aniquilación cultural, aculturización, censuras, silenciamientos y otras prácticas similares que aíslan a la persona que las sufren y que interrumpen procesos de transmisión (tan necesarios para experimentar la sensación de pertenencia). Los procesos de exilio suman al trastocamiento que implica la distancia física, territorial, una distancia imprecisa cronológica con respecto a las historias y las memorias precedentes, pero también presentes y futuras. Y la mayoría de estas experiencias son descritas por quienes las viven desde ese lugar de pérdida del espacio pero también con respecto al tiempo.

El museo funciona como un extraño pegamento temporal que hace de su espacio un reconciliador de temporalidades: construye memoria del pasado, testimonia el presente, imagina/fabrica futuro. Estas reconciliaciones encierran muchas veces peligro. El peligro de cierta ordenación que a través de la linealidad presume de una

neutralidad también temporal. El tiempo, o nuestra manera de entender el tiempo, es obvio que vertebra muchas formas de ordenar relatos y espacios (y su mezcla). Este entramado espacio-temporal que se presenta a través de ciertas disposiciones espaciales afecta a la forma de nuestra comprensión de «la Historia». Por otro lado, sigue además alimentando un modo de *situar* los trabajos que parecen sólo poder producirse desde un entendimiento del contexto histórico (se convierten así en relato-contexto-dependientes)⁵⁰.

La exiliada se convierte aquí en una figura puente que sostiene experiencias muy diversas y las trata de poner en conexión en un espacio (como el museo) que problematiza también temporalidades. Nos parece ilustrativa la contundente afirmación de Virginia Woolf: «como mujer no tengo patria», en tanto que señala esa imposibilidad de pertenencia tanto a un territorio como a una ideología o cultura debido a la opresión histórica a la que como mujeres se nos ha sometido. De manera que desde esas opresiones se han vivido diferentes formas de epistemicidio, aniquilación cultural, silenciamiento.

La exiliada como figura representativa de los borramientos y obliteraciones que se producen en los archivos y colecciones sirve también para convocar en el recorrido a personas racializadas, *queers*, con diversidad funcional o a todas aquellas que se las «coloque» en un territorio de lo no normativo, que las aísla pero al tiempo también puede empoderarlas en su diferencia. Como verbalizaba el artista Pierre Molinier, «estando fuera de los lugares comunes, yo soy el monstruo», donde de nuevo la cuestión espacial sirve al imaginario que pretendemos visitar. Este imaginario está cargado de personas que habitaron espacios y temporalidades de las que eran borradas o invisibilizadas, anulando sus testimonios y con ello la diversidad. Y nos resuena también aquí el manifiesto de Pedro Lemebel de 1986, que pertenece a la colección del Reina Sofía: «Hablo por mi diferencia». Un texto que Lemebel lee en una reunión de la izquierda en Santiago de Chile, exponiendo el rechazo que sufre dentro de sus afines de partido por su condición de homosexual. Y, como él dice, en su mensaje lo que pide al proyecto revolucionario es que permitan un espacio público que acoja la diversidad sexual: «un pedazo de cielo rojo para que puedan volar»:

Que la revolución no se pudra del todo/ A usted le doy este mensaje/ Y no es por mí/
Yo estoy viejo/ Y su utopía es para las generaciones futuras/ Hay tantos niños que van
a nacer/ Con una alita rota/ Y yo quiero que vuelen compañero/ Que su revolución/
Les dé un pedazo de cielo rojo/ Para que puedan volar.

50. Ante la concepción lineal de la historia del arte basada en una creencia en el progreso, Grenier expone que «teniendo en cuenta una multitud de historias paralelas, de sus cruces, convergencias y divergencias; reconocimiento de hibridación, multiplicidad estética y simultaneidad; una temporalidad discontinua, integrando las diferentes periodizaciones de la adopción de formas modernas en los distintos países del mundo». GRENIER, Catherine: *La fin des musées...*, p. 44.

SIN FIN: DEVENIR UTÓPICAS

Ambas figuras, la *flâneuse* y la exiliada, impugnan el espacio público patriarcal –la calle, o el museo, entre otros–, pues son figuras (reales y metafóricas) que irrumpen donde nadie las esperaba, ocupan un lugar que no está pensado para ellas. Igual que la artista conquista el estudio o la escritora el cuarto propio, la *flâneuse* toma la calle y la galería de arte y gracias a su divagar se transforma en espectadora, con toda la agencia que tiene su capacidad de recepción, tanto individual como colectiva. Pero su contraparte en este relato, la exiliada, nos devuelve la otra cara de esa realidad: la imposibilidad de pertenencia que la define como «transterrada» reivindica un lugar otro. No solo es capaz de ocupar un espacio definido por el patriarcado sino que lo extraña y lo desorienta. Su mera presencia hace que el lugar –en conjunción con su cuerpo– se torne raro, se vuelva incómodo.

El uso del espacio y el tiempo en el museo que la *flâneuse* y la exiliada proponen se diferencia del modelo de museo neoliberal determinado por las industrias culturales. Precisamente no porque busquen una «distinción»⁵¹ elitista rechazando los modos populares, sino porque interfieren en la propuesta hegemónica que el capitalismo ha hecho en torno a uso del espacio y el tiempo, pensados desde la lógica de la producción y el consumo. El vagar, el «*sensus vaga*», este sentido vago (impreciso, incierto) nos devuelve otra manera de entender el museo que es profundamente feminista porque tiene que ver con perderse y con perder el tiempo, con el caminar sin rumbo ni dirección clara, sin objetivos ni directrices de producción o consumo. El perderse como un arte, una elección consciente para volver a estar plenamente presente⁵².

Este museo alejado de las lógicas capitalistas y patriarcales donde es posible divagar conecta con las ideas expuestas por José Muñoz en *Cruising Utopia*⁵³. Para este escritor, el *cruising*⁵⁴ es una utopía por excelencia pues es un medio sin fin, sin destino específico que solamente tiene como objetivo el perderse; un perderse que va más allá del encuentro sexual, pues el escritor cubano también lleva este proceder sin rumbo a la poesía, a los archivos o a la relacionalidad y afectos *queer*. Pensemos desde ahí los museos feministas, espacios donde poder perderse y encontrarse, donde reunirse y poder hablar. Pensemos en esta propuesta sencilla pero radical: el divagar como una nueva manera de relacionarnos con el museo, con la ciudad, con la cultura: improductiva y ajena al consumo, lenta y contemplativa pero que contenga el autocuidado y el esparcimiento. Dejemos las distopías al pensamiento patriarcal-colonialista-capitalista y cultivemos y accionemos los imaginarios que llevamos mucho tiempo (un tiempo en el *continuum*) sembrando.

51. BOURDIEU, Pierre: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 1998.

52. SOLNIT, Rebecca: *El arte de perderse*, Madrid, Capitán Swing, 2020, p. 11.

53. MUÑOZ, Jose Esteban: *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires, Caja Negra, 2020.

54. Este anglicismo, plenamente utilizado en castellano, se refiere a la práctica de «búsqueda de encuentros sexuales anónimos entre hombres en espacios públicos». LANGARITA, José Antonio: «Cruising», en Platero, R. Lucas, Rosón, María, & Ortega, Esther (eds): *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Barcelona, Bellaterra, 2017, p. 125.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHMED, Sara: *Fenomenología queer. Orientaciones, objetos, otros*. Barcelona, Bellaterra, 2019.
- BORJA-VILLEL, Manuel, & ENGUITA, Nuria (eds.): *Lygia Clark*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1998.
- BORJA-VILLEL, Manuel: *Campos Magnéticos*. Barcelona, Arcadia, 2020.
- BOURDIEU, Pierre: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 1998.
- BUCK-MORSS, Susan: «El flaneur, hombre/sandwich y la puta: las políticas del vagabundeo», en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires, La Marca, 2014, pp. 117-168.
- BUTLER, Cornelia, & MARK, Lisa: *WACK!: Art and Feminist Revolution*. Cambridge, MIT Press, 2007.
- DAVID, Catherine (ed.): *Marcel Broodthaers*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992.
- FISHER, Mark: *Los Fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires, Caja Negra, 2018.
- FUSS, Diana (2015): «An Aesthetic Headache: Notes from the Museum Bench», en: <<http://joelsandersarchitect.com/an-aesthetic-headache-notes-from-the-museum-bench-with-diana-fuss/>> [1 de mayo de 2020].
- GRENIER, Catherine: *La fin des musées*. París, Editions du Regard, 2013.
- GRENIER, Catherine (2017): «¿Un mundo al revés?», en: <<http://controversiarte.blogspot.com/2017/10/un-mundo-al-reves-por-catherine-grenier.html>> [1 de mayo de 2020].
- HARAWAY, Donna J: *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao, Consonni, 2019.
- IGLESIA, Anna María: *La revolución de las Flâneuses*. Wunderkammer, Girona, 2019.
- K. LE GUIN, Ursula: *Sobre la escritura, la lectura, la imaginación*. Salamanca, Círculo de Tiza, 2018.
- LANGARITA, José Antonio: «Cruising», en Platero, R. Lucas, Rosón, María, & Ortega, Esther (eds): *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Barcelona, Bellaterra, 2017, pp. 125-131.
- LIPPARD, Lucy: «Out of Turn», en *The Pink Glass Swann. Selected Feminist Essays on Art*. Nueva York, The New Press, pp. 288-295.
- MINH-HA, Trinh T: «Grandma's Story», en Wallis, Brian (ed.): *Blasted allegories: An Anthology of Writings by Contemporary Artists*. Cambridge, The New Museum of Contemporary Art / The MIT Press, 1987.
- MUÑOZ, Jose Esteban: *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires, Caja Negra, 2020.
- POL, Ana: *Poéticas desde el trauma y los afectos: articulaciones de otras voces [auto]biográficas «entre»-guerras*, (Tesis doctoral inédita), UCM, 2015.
- POLLOCK, Griselda: *Differencing the canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Londres y Nueva York, Routledge, 1999.
- POLLOCK, Griselda: *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid, Cátedra, 2010.
- POLLOCK, Griselda: *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires, Fiordo, 2015.
- QUIGNARD, Pascal: *La vie n'est pas une biographie*, París, Galilée, 2019.
- RECKITT, Helena, & PHELAN, Peggy: *Arte y feminismo*. Barcelona, Phaidon, 2010.
- ROLNIK, Suely: *Esfemas de la insurrección: apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2019.

- SOLNIT, Rebeca: *Wanderlust: una historia del caminar*. Capitan Swing, Madrid, 2015.
- SOLNIT, Rebecca: *Los hombres me explican cosas*. Madrid, Capitan Swing, 2016.
- SOLNIT, Rebecca: *El arte de perderse*, Madrid, Capitán Swing, 2020.
- WOOLF, Virginia: *Sin rumbo por las calles. Una aventura londinense*. Palma de Mallorca, Olañeta, 2015.



AÑO 2020
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

8

ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Dossier por Patricia Molins: *Feminismo y museo. Un imaginario en construcción* · *Feminism and museum. An imaginary in construction*

- 15 PATRICIA MOLINS (EDITORIA INVITADA)
Introducción: museos y feminismo. Dentro y fuera · Introduction: Museums and Feminism. In and Out
- 29 ISABEL TEJEDA MARTÍN (AUTORA INVITADA)
Exposiciones de mujeres y exposiciones feministas en España. Un recorrido por algunos proyectos realizados desde la II República hasta hoy, con acentos puestos en lo autobiográfico · Women's Exhibitions and Feminist Exhibitions In Spain: A Journey Through some Projects Carried out since the 2nd Republic until the Present, with some Biographical Highlights
- 47 MAITE GARBAYO-MAEZTU
Tergiversar, citar, tropezar: el comisariado como práctica feminista · Shifting, citing, stumbling: curating as a feminist practice
- 75 ANA POL COLMENARES Y MARÍA ROSÓN VILLENA
Hacer Espacio: museos y feminismos · Making Space: Museums and Feminisms
- 99 JESÚS CARRILLO Y MIGUEL VEGA MANRIQUE
«¿Qué es un museo feminista?» Desacuerdos, negociación y mediación cultural en el Museo Reina Sofía · «What Is a Feminist Museum?» Disagreements, Negotiation and Cultural Mediation at the Reina Sofía Museum
- 129 ELENA BLESÁ CÁBEZ, SARA BURAYA BONED, MARIA MALLÓ Y MABEL TAPIA
Haciendo con otras y nosotras, por una institucionalidad en devenir. Museo en red y las prácticas del afecto en el Museo Reina Sofía · Doing with Others and Ourselves, for an Institutional-in-becoming. *Museo en red* and the Care Practices in Museo Reina Sofía
- 147 GLORIA G. DURÁN
El peligro de ablandarse. Igualdad, hermandad, solidaridad · The Perils of Tenderice. Equality Sisterhood Solidarity
- 171 RAFAEL SÁNCHEZ-MATEOS PANIAGUA
Los destinos cruzados de la imposibilidad. Perspectivas de género en torno al Museo del Pueblo Español en compañía de Carmen Baroja y Nessi · The Crossed Destinies of Impossibility. Gendered Perspectives on the Museum of the Spanish People in the Company of Carmen Baroja y Nessi
- 203 INMACULADA REAL LÓPEZ
La reconstrucción de la identidad femenina en los museos: la recuperación de las olvidadas · The Reconstruction of Female Identity in the Museums: The Recovery of the Forgotten
- 221 GIULIANA MOYANO-CHIANG
«Indias Huanacas» de Julia Codesido · «Indias Huanacas» by Julia Codesido

- 251 ESTER ALBA PAGÁN Y ANETA VASILEVA IVANOVA
Intersecciones críticas. Experiencias y estrategias desde la museología y el feminismo gitano, bajo el prisma del covid-19 · Critical Intersections. Experiences and Strategies from Museology and Roma Feminism, under the Prism of Covid-19
- 271 CLARA SOLBES BORJA Y MARÍA ROCA CABRERA
Redes museales en clave feminista. El caso de «Relecturas» · Museum Networks from a Feminist Perspective. The case of «Relecturas»
- 285 DOLORES VILLAVARDE SOLAR
La presencia del arte feminista en el CGAC. Selección de exposiciones y artistas · The Presence of Feminist Art in the CGAC. Selection of Exhibitions and Artists
- 301 ANE LEKUONA MARISCAL
El papel de las exposiciones en la escritura de la (androcéntrica) historia del arte del País Vasco · The Role of Exhibitions in the Writing of the (Androcentric) History of Art of the Basque Country
- 319 CELIA MARTÍN LARUMBE Y ROBERTO PEÑA LEÓN
Política cultural institucional como medio de transformación. La experiencia en la Comunidad Foral de Navarra · Institutional Cultural Politics as a Means of transformation. An experience in the Comunidad Foral de Navarra

Miscelánea · Miscellany

- 343 RODRIGO ANTOLÍN MINAYA
La portada de la navidad en la iglesia románica de Santo Domingo de Silos (Burgos): análisis de un programa iconográfico románico inspirado por la liturgia hispana · The Christmas Portal in the Romanic Church of Santo Domingo de Silos (Burgos): Analysis of a Romanesque Iconographic Program Inspired by the Hispanic Liturgy
- 369 IGNACIO GONZÁLEZ CAVERO
Referencias sobre el patrimonio arquitectónico en *Išbiliya* a través de los autores y fuentes documentales árabes entre las épocas emiral y almorávide · References on the Architectural Heritage in *Išbiliya* through the Arab Authors and Documentary Sources between the Emiral and Almoravid Periods
- 397 MERCEDES GÓMEZ-FERRER
El sepulcro del Venerable Domingo Anadón en el convento de Santo Domingo de Valencia (1609), obra genovesa encargo del Conde de Benavente · The Tomb of the Venerable Domingo Anadon in the Dominican Convent of Valencia (1609), A Genoese Work Commissioned by the Count of Benavente
- 417 MANUEL ANTONIO DÍAZ GITO
Escrito en el lienzo: Ovidio y el Billete de Amor en *La Enferma de Amor* de Jan Steen, pintor holandés del Siglo de Oro · Written on the Canvas: Ovid and the Billet-Doux in *The Lovesick Maiden* by Jan Steen, Golden Age Dutch Painter





ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

441 GEMMA COBO
«Un ángel más»: prensa, imágenes y prácticas emocionales y políticas por el malogrado príncipe de Asturias · «One More Angel»: Press, Images and Emotional and Political Practices about the Deceased Prince of Asturias

465 EDUARDO GALAK
Distancias. Hacia un régimen estético-político de la imagen-movimiento · Distances. Towards an Aesthetic and Political Image-Movement Regime

485 DIEGO RENART GONZÁLEZ
Teoría del arte, abstracción y protesta en las artes plásticas dominicanas durante las dos primeras décadas de la dictadura de Trujillo (1930-1952) · Theory of Art, Abstraction and Protest in the Dominican Plastic Arts during the First Two Decades of the Trujillo's Dictatorship (1930-1952)

511 JOSÉ LUIS DE LA NUEZ SANTANA
Alfons Roig y Manolo Millares en diálogo: los documentos del archivo Alfons Roig (MUVIM, Valencia) · Dialogue between Alfons Roig and Manolo Millares: The Documents of the Alfons Roig Archive (MUVIM, Valencia)

533 FÉLIX DELGADO LÓPEZ y CARMELO VEGA DE LA ROSA
Nuevas visiones fotográficas de Lanzarote: una isla más allá del turismo · New Photographic Visions of Lanzarote: An Island beyond Tourism

557 JOSÉ LUIS PANEA
Del descanso forzado a la cama interconectada como espacio de creación. Escenarios posibles desde las prácticas artísticas contemporáneas · From Forced Rest to the Interconnected Bed as a Space for Creation. Possible Stages in Contemporary Art Practices

Reseñas · Book Reviews

583 ENCARNA MONTERO TORTAJADA
FERRER DEL RÍO, Estefania, *Rodrigo de Mendoza. Noble y coleccionista del Renacimiento*. Madrid, Sílex Ediciones, 2020.

585 CONSUELO GÓMEZ LÓPEZ
JULIANA COLOMER, Desirée, *Fiesta y Urbanismo en Valencia en los siglos XVI y XVII*, Valencia, Universitat de València, 2019.

589 ÁLVARO MOLINA
SAZATORNIL RUIZ, Luis & MADRID ÁLVAREZ, Vidal de la (coords.), *Imago Urbis. Las ciudades españolas vistas por los viajeros (siglos XVI-XIX)*. Gijón, Ediciones Trea, 2019.

593 BORJA FRANCO LLOPIS
LÓPEZ TERRADA, María José, *Efímeras y eternas: pintura de flores en Valencia (1870-1930)*. Casa Museo Benlliure, del 21 de febrero al 7 de julio de 2019. Valencia, Ajuntament de València, Regidoria de Patrimoni i Recursos Culturals, 2018.

595 JULIO GRACIA LANA
MASOTTA, Oscar, *La historieta en el mundo moderno*. Alcalá de Henares, Ediciones Marmotilla, 2018.