



# ESPAZIO, 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.

# MISCELÁNEA · MISCELLANY



# **DEL DESCANSO FORZADO A LA CAMA INTERCONECTADA COMO ESPAZIO 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**

José Luis Panea<sup>1</sup>

Recibido: 06/05/2020 · Aceptado: 29/06/2020

DOL: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.27451>

### **Resumen**

El reposo al que la enfermedad conduce para mitigar el dolor encuentra –cultural e históricamente– como escenario paradigmático el lecho, la cama. Este mueble, en tanto metáfora corporal, suele ser testigo de acontecimientos como el nacimiento, la enfermedad, la sexualidad y el erotismo o la muerte. En el arte, ha devenido tropo frecuente al exponer dichas cuestiones, conduciendo a una re-experimentación creativa del espacio doméstico. Analizaremos una genealogía de artistas que aportan otra mirada a este ensen por el que el cuerpo *pasa*, y que, debido a la experiencia del dolor y el trauma, se resignifica, llevando al autor a replantar su propio habitat e incluso su práctica artística. Partiremos de la Estética y la Historia del Arte para localizar las principales exposiciones sobre el tema y pondremos en relación a los artistas que han tratado la cama como repositorio de dicho padecer.

### **Palabras clave**

Cama; reposo; arte contemporáneo; dolor; creación.

### **Abstract**

The repose to which the disease leads to mitigate the pain, finds –culturally and historically– as a paradigmatic scenario the bed. This piece of furniture, as a body

---

1. Universidad de Castilla-La Mancha. C. e.: [josel.panea@uclm.es](mailto:josel.panea@uclm.es)

ORCID: <<http://orcid.org/0000-0002-8989-9547>>

Este artículo ha sido posible gracias a la obtención de un Contrato Post-doctoral del Plan Propio –bajo la modalidad «Investigador en Formación 4º año»– de la UCLM (Ref.: 2016/14100) por parte del investigador en el marco del Proyecto MICIU de I+D+i «[EShID] Estéticas híbridas de la imagen en movimiento. Videoarte español y dinámicas identitarias en el mapa global» (2019-2021). (Ref: PGC2018-095875-B-I00).

metaphor, is usually witness of events such as birth, disease, sexuality and eroticism or death. In art, the bed has become a frequent trope especially to expose the illness as a moment of forced rest in which it is possible to creatively re-experience the domestic. We propose a genealogy of artists who bring another look to this belonging that, due to the experience of pain, trauma or disease, is re-signified, leading the author to reconsider his own habitat. We will start from Aesthetics and History of Art to analyse the main exhibitions on the subject and we will put in relation the artists who have treated the bed as a repository of said suffering.<sup>2</sup>

**Keywords**

Bed; repose; contemporary art; pain; creation.

.....

---

2. Todas las traducciones presentes en este artículo forman parte del autor.

## 1. LA CAMA COMO METÁFORA EXISTENCIAL

Los espacios domésticos, aquellos que rodean y aportan sentido a nuestra cotidianidad, han tenido un particular devenir en el ámbito representacional, en concreto en el arte<sup>3</sup> al cuestionar cómo las prácticas simbólicas permiten también habitarlos visibilizando las complejidades de la dualidad *casa-hogar* y re-significando dichos espacios. Así, la casa, en tanto residencia física, se contrapone al hogar pues se construye en tiempos concretos y delimitados –los que *toma* la obra o la remodelación–, mientras que el hogar ha de construirse diariamente –tanto con uno mismo como con otros (el proceso dialógico que la idea de familia implica)–. A pesar de ambas velocidades, identificamos un término, aquí principalmente heideggeriano, que resulta común a ambos: el *construir*<sup>4</sup>.

Esta divergencia nos lleva a pensar que, aunque todo hogar precisa de unos límites, un marco, esto es, una casa; no toda casa es un hogar. Hogar proviene del latín *focus*, fuego, y el fuego exige del constante cuidado, escribe el Bachelard de *Psicoanálisis del fuego*<sup>5</sup>. Habitar requiere un esfuerzo continuado que se realiza en la interacción, es por ello que contamos con expresiones tan comunes en tantos idiomas como «sentirse como en casa», «no hay como estar en casa», «mi casa es tu casa», «hogar, dulce hogar»<sup>6</sup>. Y dado que la mente humana es proposicional, el ser humano, con Heidegger, *es en la medida que construye*, en la medida que habita –por limitado que sea su desplazamiento físico<sup>7</sup>–, por eso estamos, entonces, *condenados* a un «habitar» inevitablemente «poético»<sup>8</sup>.

Dicho esto, en las elecciones que realizamos en el curso vital «estilizamos nuestra existencia», le damos «forma»: el vivir resulta así inevitablemente estético<sup>9</sup>. De ese modo, habitar implica transformar, crear, y la existencia deviene artística: todos en cierta medida *vamos dejando* nuestra impronta, *poetizamos* el mundo. Por tanto, el arte debe tener mucho que decir acerca de la domesticidad, más allá de la mera residencia física: es una cuestión «existencial» que «se ha convertido en un motivo recurrente en el arte contemporáneo», escribe el arquitecto Juhani Pallasmaa<sup>10</sup>. Además, se trata de una necesidad: el ser humano *precisa* de la madriguera, entonces «la autenticidad del Dasein –el ser en el mundo– consiste en saber y aceptar que

3. Véase ALPERS, Svetlana: *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid, Hermann Blume, 1987; TODOROV, Tzvetan: *Elogio de lo cotidiano. Ensayo sobre la pintura holandesa del siglo XVII*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013; y BORZELLO, Frances: *En casa. El interior doméstico en el arte*. Barcelona, Electa, 2006.

4. HEIDEGGER, Martin: *Construir Habitar Pensar / Bauen Wohnen Denken*. Madrid, La Oficina, 2015.

5. BACHELARD, Gaston: *Psicoanálisis del fuego*. Madrid, Alianza, 1966, p. 18.

6. MAHON, Alyce: «Gender Politics at the Home: A Place of Intimacy», en *No Place Like Home* (cat. exp., comisaria Amina Kamien-Kazhdan). Jersualén, The Israel Museum, 2017, p. 27.

7. VICENTE, Pedro: «Asuntos domésticos», en *Asuntos domésticos* (cat. exp., comisarios Pedro Vicente y Alexandra Laudo). Huesca, VISIONA y Diputación Provincial de Huesca, 2014, p. 12.

8. HAAPALA, Arto: «On the Aesthetics of the Everyday: Familiarity, Strangeness, and the Meaning of Place», en LIGHT, Andrew & SMITH, Jonathan M. (eds): *The Aesthetics of Everyday Life*. Nueva York, Columbia University Press, 2005, p. 40.

9. JIMÉNEZ, José: *Teoría del arte*. Madrid, Tecnos, 2002, p. 181.

10. PALLASMAA, Juhani: *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016, p. 36.

no tiene un sitio donde reclinar la cabeza»<sup>11</sup>. Ya solo el vivir queda atravesado por cierta condición convaleciente, como decía Baudelaire: «el convaleciente disfruta en el más alto grado, como el niño, de la facultad de interesarse por las cosas». Así «nuestras impresiones más jóvenes» poseen «un singular parentesco con aquellas que recibimos [...] tras una enfermedad física. La inspiración tiene [por tanto] alguna relación con la congestión»<sup>12</sup>.

De este modo, afirmarnos en dicha convalecencia, precisamente la condición de posibilidad de todo acto creativo, relaja pretensiones metafísicas o historicistas para una *entrega presente* y creativa. Asumir la precariedad y disagregación<sup>13</sup> humana ante el discurrir temporal nos hace pensar que si la casa es un refugio, ¿cuál podría ser su más significativo *reducto* o dimensión mínima e incluso, con la expresión de Barthes, su «grado cero»? Llegamos hastiados del afuera, del trabajo, necesitamos la horizontalidad, necesitamos un *echarnos*. El hogar permite ese *echarse*, un *echarse* protegido, pues el reposar fuera es peligro e incertidumbre, afirma Bachelard en *La tierra y las ensueños del reposo*<sup>14</sup>.

Además, a propósito del echar, «lecho», procede del griego *légein* –poner–, «la porción de algunas cosas que están o se ponen extendidas horizontalmente sobre otras»<sup>15</sup>. Y del latín *lectus* –leer– de donde deriva en *légamo*, «cieno, lodo», procedente «del celta \*lēga-, \*līga- ‘sedimento’» y del «galés llai ‘suciedad’»<sup>16</sup>. El lecho, entonces, supone una posición, una horizontalidad y una sedimentación (e incluso suciedad), a la par que procede de leer. Por tanto, lectura y cama permanecen ya desde su origen *unidas*. El reposo asociado a la cama y la potencialidad poética y *divagadora* de la lectura *radican* en un mismo *lugar*. Como sostiene el filósofo David Pérez, la cuestión del lecho nos permite «abdicar de lo que nos mantiene erguidos» y reivindicar «una horizontalidad» a través de la cual cuestionar «el autoestablecido privilegio de la verticalidad»<sup>17</sup>, el fundamento, que se revela en el *falogocentrismo* que Derrida acuñó<sup>18</sup>. Por consiguiente, el retiro al lecho supone un paréntesis postulándose como productivo en sí mismo más que mero derroche, pero es *temporal*: queda bajo la condición de *volver luego*, volver recuperado. Promete un *alta médica*<sup>19</sup>.

Entonces, la cama ante todo sugiere protección, recuperación, salida, y que en el ámbito de las artes despliega un rico abanico representacional. Cuando los artistas

11. CHILLÓN, José Manuel: «Ser en el mundo sin ser del mundo. Serenidad y direcciones del cuidado en Heidegger», *Pensamiento: Revista de investigación e información filosófica*, 74, 281 (2018), p. 673.

12. BAUDELAIRE, Charles: *El pintor de la vida moderna*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2004, p. 84.

13. ESQUIROL, Josep Maria: *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*. Barcelona, Acantilado, 2015, p. 10.

14. BACHELARD, Gaston: *La tierra y las ensueños del reposo*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 31.

15. BÁRCIA, Roque: *Primer diccionario general etimológico de la lengua española*. Madrid, s. n., 1883, 5 tomos, T. 3, p. 335.

16. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*. 23<sup>a</sup> edición, 2014. En: <<https://dle.rae.es/lecho>> [fecha de consulta: 5 de mayo de 2020].

17. PÉREZ, David: «Elogio y nula refutación del lecho frente al hecho de lo humano», en *A piel de cama: miradas sobre un espacio cotidiano* (cat. exp., comisaria Maite Ibáñez). Valencia, Sala Parpalló, 2010, p. 21.

18. DERRIDA, Jaques: *El factor de la verdad*. Sevilla, Mármol Izquierdo editores, 2019.

19. ESQUIROL, Josep Maria: *Op. cit.*, pp. 39-40.

han asistido a la cama la han: a) recreado como un espacio ambiguo entre el descanso y el trabajo debatiendo los límites de las esferas de la producción y el ocio; b) tratado como el espacio emblemático para el amor y el sexo, de vital presencia en los medios de masas; o c) empleado para reflejar el sufrimiento asociado a la convalecencia hasta la recuperación<sup>20</sup>. Acudimos a este tercer enunciado dada la carga simbólica que la cama guarda al respecto, pues a nivel experiencial el dolor conduce una toma de conciencia espacio-temporal que modifica nuestro espectro perceptivo<sup>21</sup>, permitiendo experimentar el espacio confinado en que la cama se convierte, posibilitando la creación: «mientras que la cama es un refugio temporal para la mente y el cuerpo, también es el lugar de la enfermedad [...] sobre el cual la cura y la consolación, el confinamiento y el abandono tienen lugar», escribe el crítico de arte Mario Codognato<sup>22</sup>.

Además, dicho mueble en tanto repositorio emocional, receptáculo del descanso, requiere de un «lugar» o «residencia» (la habitación), pero a la vez una «custodia», unos «guardianes» (la familia, los allegados)<sup>23</sup>. De ahí que la figura del centinela, en clara alusión a la obra del pintor Carel Fabritius, *El centinela* (1654), revele un evocador punto de partida desde el que iniciar nuestra genealogía.

## 2. LA CAMA DESDE LA PINTURA DE GÉNERO AL ARTE MODERNO

Si bien la obra mencionada no representa un interior directamente, pone de manifiesto una escisión a nivel sexual inapelable en el ámbito doméstico: en la pintura de Fabritius la figura del guerrero está en reposo. Pasamos de la mujer como reposo de ese guerrero en el Zarathustra de Nietzsche a un guerrero que ni siquiera ha vuelto a casa, y ha *caído rendido* en plena calle<sup>24</sup> aun con su uniforme y sosteniendo su arma mientras un perro, motivo frecuente para aludir a la sexualidad en la pintura de género holandesa<sup>25</sup>, le observa. Esta pintura presagiaría un cambio crucial en los roles de los personajes representados. Fue, de hecho, la pintura de género la primera que lo hizo.

En la Historia del Arte, los interiores domésticos –escribe Frances Borzello en *En casa: el interior doméstico en el arte*– han estado muy presentes pues reflejan la cotidianidad y el entorno inmediato de la vida<sup>26</sup>. En este movimiento, coincidente con el siglo de oro holandés, la vida cotidiana alcanzó una importancia inusitada

20. COLOMINA, Beatriz: «The Century of the Bed», en COLOMINA, Beatriz: «The Century of the Bed», en COLOMINA, Beatriz, RUMPFHUBER, Andreas & RUHS, August (eds.): *The Century of the Bed*. Viena, Museum Moderner Kunst, 2014, p. 22 y CODOGNATO, Mario: *Schlaflos / Sleepless. The bed in history and contemporary art*. (cat. exp., comisario Mario Codognato). Viena, Belvedere, 2015, p. 23.

21. SONTAG, Susan: *Ante el dolor de los demás*. Madrid, Alfaguara, 2003.

22. CODOGNATO, Mario: *Op. cit.*, p. 35.

23. DERRIDA, Jaques: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta, 1997, pp. 10-11.

24. TODOROV, Tzvetan: *Op. cit.*, p. 48.

25. *Idem*, p. 89.

26. BORZELLO, Frances: *Op. cit.*, pp. 18-19.

sin precisar recubrimientos metafísicos o dogmas legitimadores<sup>27</sup>. Como asegura Svetlana Alpers, fue este el arte de la descripción y la búsqueda de la «autoconsciencia»<sup>28</sup>: «las imágenes [...] no son prescriptivas, sino descriptivas. Se percibe un constante afán por establecer distinciones, por retratar cada cosa [...] para darla a conocer», dejando los juicios<sup>29</sup> al espectador. En *Elogio de lo cotidiano* Tzvetan Todorov introducirá la importancia de que dichos interiores adquirieran dignidad por sí mismos como hasta entonces lo habían hecho los temas religiosos, presentando «a los individuos sumidos en la existencia» doméstica<sup>30</sup> en detrimento de los exteriores<sup>31</sup>. Pero este movimiento, tras su apogeo en el XVII, el siglo siguiente fue relegado por la institucionalización de las artes plásticas a través de las Academias y la pintura de historia, la más digna de todas las artes, considerando los interiores como un mero «fondo»<sup>32</sup>.

Hasta mucho más tarde los interiores no volvieron a tener cabida, será en el arte modernista. En dicha esfera privada la cuestión del dolor o el padecimiento permanece como un motivo frecuente. Como explica el historiador Christopher Brown en *Scenes of Everyday Life* (1984), la figura del médico en la iconografía de la pintura del XVII en los Países Bajos sobresalía por su aspecto incluso cómico en contraposición al famoso cuadro de Rembrandt, *La lección de anatomía del doctor Tulp*<sup>33</sup>. En estos cuadros a menudo la mujer es la paciente, lo vemos en Samuel van Hoogstraten, *La visita médica* o *La dama anémica* (hacia 1600), donde el curandero, «una de las más figuras populares en la pintura de género holandesa»<sup>34</sup>, trata de diagnosticar «el tormento del amor –el embarazo– en un vaso de orina»<sup>35</sup>. El célebre pintor Jan Steen fue otro de los autores que más escenas dedicó al tema de la visita médica, retratando satíricamente las ambigüedades de las exploraciones médicas del momento<sup>36</sup>.

Un punto de inflexión respecto a la figura del doctor tendrá lugar en la pintura de Lucke Fildes, *El doctor* (1891) donde se «muestra a un médico cuidando de una niña enferma» y la precariedad de la familia se revela en una cama que consta de «dos sillas colocadas una frente a la otra»<sup>37</sup>, emergiendo así el doctor como un héroe<sup>38</sup>. En efecto, a finales del siglo XIX, el gran proyecto moderno de la ciencia alcanzó un desarrollo inusitado, y esta hizo del «médico su máximo representante»<sup>39</sup>. No obstante, aun en la mayoría de las casas esta labor era desempeñada por las monjas, quienes «asistían a los enfermos, movidas por la idea de servicio y asistencia

27. RYBCZYNSKI, Wytold: *La casa: historia de una idea*. Madrid, Nerea, 1989, p. 61.

28. ALPERS, Svetlana: *Op. cit.*, p. 28.

29. *Idem*, p. 30.

30. TODOROV, Tzvetan: *Op. cit.*, p. 17.

31. *Idem*, p. 28.

32. BORZELLO, Frances: *Op. cit.*, pp. 18-19.

33. BROWN, Christopher: *The world of work. En Scenes of Everyday Life: Dutch Genre Painting of the Seventeenth Century*. Londres, Faber & Faber, 1984, p. 94.

34. *Ibidem*.

35. TODOROV, Tzvetan: *Op. cit.*, p. 45.

36. BROWN, Christopher: *Op. cit.*, p. 98.

37. BORZELLO, Frances: *Op. cit.*, p. 118.

38. *Idem*, p. 119.

39. VIGUÉ, Joan & RICKETTS, Melissa: *La medicina en la pintura. El arte médico*. Barcelona, Ars Medica, 2007, p. 199.

desinteresada a los desvalidos»<sup>40</sup>. Así tenemos dos figuras diferenciadas, la del hombre y la ciencia, y la de la mujer y la espiritualidad, como vemos en la pintura de Picasso, *Ciencia y caridad* (1895), donde, al hilo de lo apuntado, «el médico encarna la Ciencia y la monja, un personaje habitual en los hospitales, la Caridad»<sup>41</sup>. Otros ejemplos en la pintura de final del XIX serían los de Edgar Degas, Felix Vallotton, o Stanhope Forbes<sup>42</sup>.

Si en su icónica y «turbadora»<sup>43</sup> *Cama deshecha* (1828) Delacroix representará las sutilezas del paso por ella de unos cuerpos ausentes priorizando así su materialidad<sup>44</sup>, ya en la historia de la pintura moderna destacamos algunas obras de Frida Kahlo o Edvard Munch que apuntan al carácter trágico que ésta es susceptible de presenciar<sup>45</sup>. En ellas representan escenas de visitas médicas, de asistencia y compañía, e incluso funerales, visibilizando la *custodia* anteriormente señalada. En cuanto al contexto histórico, a partir de los avances médicos del siglo XIX nuestro mueble sería objeto de profundas negociaciones, fundamental en el desarrollo de los hospitales modernos, apunta la historiadora Michelle Perrot: «la familia hizo retroceder al vecindario, el médico sustituyó al cura y la figura del moribundo se convirtió en la de una persona que rechaza partir de este mundo»<sup>46</sup>. Tanto es así que la invención de la fotografía fijaría dicho sentimiento, como en la multitud de retratos de niños muertos en sus cunas que proliferaron entonces<sup>47</sup>. Además «la tuberculosis fue, durante el siglo XIX, la gran proveedora de las habitaciones», no solo incentivando el hábito de la escritura sino que incluso «engendró la novela del siglo XIX»<sup>48</sup>.

Dicha enfermedad diezmó a varios miembros de la familia de Munch y constantemente en sus escenas representó adultos y niños guardando el dormitorio en poses inquietantes<sup>49</sup>. En *The Dead Mother and Child* (1897-1899) la pintura empleada «proporciona a la imagen una apariencia transparente y onírica»<sup>50</sup>, reforzada con la horizontalidad del lienzo<sup>51</sup>. El escenario consiste en una habitación desangelada en la que llama la atención la ausencia de muebles. Las figuras adultas poseen una «ingravidez» fantasmagórica, dando paso al protagonismo de la niña en primer plano, cuyo vestido rojo contrasta con el atuendo oscuro de los adultos<sup>52</sup>. Con tantas desgracias familiares, el artista incluso llamaba a «la casa de su infancia, satulada de tuberculosos, [...] la casa de las almohadas», la cual por esta razón «costaba

40. *Ibidem*.

41. *Ibidem*.

42. BORZELLO, Frances: *Op. cit.*, pp. 118-127.

43. PERROT, Michelle: *Historia de las alcobas*. Madrid, Siruela, 2009, p. 107.

44. LESMES, Daniel: *Aburrimiento y capitalismo*. Madrid, Pre-textos, 2018.

45. PÉREZ GIL, María: *Tras la carne otra carne se pudre: mujer, enfermedad, feminidad y arte contemporáneo*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid, 2016, p. 273.

46. PERROT, Michelle: *Op. cit.*, p. 327.

47. *Idem*, pp. 362-364.

48. *Idem*, p. 341.

49. *Idem*, p. 363.

50. LANDE, Marit: «The Dead Mother and Child», en *Edvard Munch. The Frieze of Life* (cat. exp., comisarios Arne Eggum y Mara-Hellen Wood). Londres, National Gallery Publication, 1992, p. 111.

51. *Idem*, pp. 111-112.

52. *Idem*, p. 111.

mucho tiempo arreglar y poner en orden»<sup>53</sup>. La enfermedad, por tanto, requiere de actuaciones y rutinas que en su cotidianidad recuerdan constantemente dicha condición *posta*da. También en esta época, la joven Frida Kahlo convalecía, enferma de poliomielitis (coincide con Proust, quien escribía en su cama las últimas páginas de *En busca del tiempo perdido*). Esto la llevaría a pasar *largas periodos* encamada, lo que la condujo a desarrollar una obra como la pintura *El sueño (cama)* de 1940<sup>54</sup>. En este sentido, «el acto de dormir» ha sido representado «como un gesto subversivo» en las pinturas de muchos otros surrealistas, como es el caso de Dalí y su *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar* (1944)<sup>55</sup>.

### 3. LA CAMA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Si la exploración de los traumas y el inconsciente fue uno de los rasgos más característicos del Surrealismo, otro de los momentos más críticos y fascinantes desde el punto de vista filosófico, vendrá a partir del arte al albor de los debates posmodernos<sup>56</sup> al emerger un tema central al hablar de la relación entre individuo y su contexto o espacio-tiempo: la identidad<sup>57</sup>.

Con el advenimiento de las prácticas autobiográficas, especialmente a partir de los años noventa del siglo pasado, así como los debates acerca de los estudios culturales o los feminismos, muchos artistas recurrieron a lo doméstico para deconstruir simbólicamente sus imaginarios<sup>58</sup>. Siguiendo a José Luis Pardo, esta recurrencia puede entenderse como un repliegue o «inclinación» en tanto profundización acerca de nuestra existencia: «la capacidad de inclinarse o la metainclinación, es la intimidad»<sup>59</sup> y el espacio doméstico es el lugar por excelencia de la intimidad. Como mantiene Gill Perry en *Playing at Home: The House in Contemporary Art*: «muchos artistas contemporáneos han regresado a la vida cotidiana ya que es un territorio en el cual determinadas actividades ingeniosas y subversivas pueden efectivamente ser representadas»<sup>60</sup>. Si «el habla humana se caracteriza por un doblez (sentido/significado, animalidad/racionalidad) irreductible, y es esta arruga la que constituye la morada de la intimidad»<sup>61</sup>, elaborando este límite, entendemos que lo doméstico también es un espacio de construcción y transformación colectiva. Pensemos en la

53. PERROT, Michelle : *Op. cit.*, p. 343.

54. BONITO OLIVA, Achille: *Frida Kahlo* (cat. exp. comisarios Bonito Achille Oliva y Vicenzo Sanfo). Milán, Silvana, 2003.

55. DE LA TORRE, Blanca: «De-escribir una corriente de aire», en *Eugenio Ampudia: una corriente de aire* (cat. exp., comisaria Blanca de la Torre). La Coruña, MAC, Museo Gas Natural Unión Fenosa, 2015.

56. ARDENNE, Paul: «L'art 'micropolitique', genealogie d'un genre», en *Micropolitiques* (cat. exp. comisarios Paul Ardenne y Catherine Macel). Grenoble, Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, 2000, pp. 9-14.

57. JIMÉNEZ, José: *Op. cit.*, p. 191.

58. SEROTA, Nicolas & ROSS, David A.: *Quotidiana. The Continuity of the Everyday in 20th Century Art* (cat. exp., comisarios David A. Ross, Nicholas Serota, Ida Gianelli, Giorgio Verzotti y Jonathan Watkins). Milán, Charta, 2000, p. 25.

59. PARDO, José Luis: *La intimidad*. Madrid, Pre-Textos, 1996, p. 42.

60. PERRY, Gill: *Playing at Home: The House in Contemporary Art*. Londres, Reaktion Books, 2013, p. 24.

61. PARDO, José Luis: *Op. cit.*, p. 37.

expresión «hacer la cama». Hacer la cama diariamente implica un acto de constante *recoleque*. Como apunta la historiadora Jennifer Johung en *Replacing Home*: la casa abarca «procesos de reemplazo» que aluden a un impulso primigenio constructivo, «de modo que el hogar se activa como un evento continuo»<sup>62</sup>.

Otro rasgo crucial de estas décadas es la emergencia de las exposiciones como dispositivos generadores de ideas estéticas, siendo asumidas como proyectos de investigación más allá de meras recopilaciones de piezas, escribe Hans Ulrich Obrist en *Breve historia del comisariado* (2010). Estas, en lo sucesivo se consolidarán dando paso a muestras que abordan la casa en una de las modalidades artísticas más influyentes del momento: la instalación en tanto punto de encuentro multimedial y multiprocesual<sup>63</sup>. Como ya teorizara Rosalind Krauss<sup>64</sup>, esta conciencia «expandida» será relevante para debatir la relación entre obra de arte, espacio expositivo y recepción. Esto ocurre no solo debido a las condiciones de este tipo de práctica artística, sino al tema, al hablar del hogar, de lo doméstico, hablamos de su cariz inmersivo. Además surge de una necesidad de contacto –la obra se expande y el visitante forma parte de ella–, como expone el crítico de arte Michael Archer<sup>65</sup>. Según él, la cuestión del cuerpo en su relación espacial con el entorno fue común en la instalación y de la performance de cara a un acercamiento a lo real<sup>66</sup>. Emblemática en este sentido resulta la cama de Robert Rauschenberg, *Bed* (1955): su propio colchón es llevado al espacio expositivo en tanto lienzo que prioriza así la mirada a lo cotidiano<sup>67</sup>. La obra expandida se presenta como un espacio que habitar pero a la vez al tratar el hogar nos lleva de nuevo a lo doméstico, apunta la historiadora Imogen Racz<sup>68</sup>. Descentrando el objeto, cuestionando la noción de disciplina artística y dando paso al contexto, la obra estimula una toma de conciencia acerca de nuestra realidad matérica haciéndonos parte de ella<sup>69</sup>. Y este sería el precepto clave de los debates posmodernos retomados por las prácticas micropolíticas, como señaló Paul Ardenne, quien diferencia así entre un arte de herencia moderna, estetizador de la política, y un arte crítico, calificado no sólo por «sus objetivos más medidos sino por la ausencia de una visión predictiva, que [...] busca una serie de acciones de alcance inmediato»<sup>70</sup>.

En la última década, muestras como *A piel de cama. Miradas sobre un espacio cotidiano*, comisariada por Maite Ibáñez (Sala Parpalló, Valencia, 2010); *Homebodies*, por Naomi Beckwith (MOCA, Chicago, 2013); *The Century of the Bed*, proyecto

62. JOHUNG, Jennifer: *Replacing home. From primordial hut to digital network in contemporary art*. Minneapolis y Londres, University Minnesota Press, 2012, p. 21.

63. REBENTISCH, Juliane: *Estética de la Instalación*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2018, p. 10.

64. KRAUSS, Rosalind: «La escultura en el campo expandido», en FOSTER, Hal (ed.): *La Posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 2002, p. 60.

65. ARCHER, Michael: «Towards Installation», en DE OLIVEIRA, Nicolas, OXLEY, Nicola & PETRY, Michael (eds.): *Installation Art*. Londres, Thames & Hudson, 1994, p. 29.

66. *Idem*, p. 30.

67. CROW, Thomas E.: *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid, Akal, 2002.

68. RACZ, Imogen: *Art and the Home. Comfort, Alienation and the Everyday*. Londres, I. B. Tauris, 2015, p. 13.

69. PANEÀ, José Luis: «Sin salir de casa: un recorrido por el espacio doméstico a través de obras audiovisuales del proyecto de investigación y archivo de videoarte ARES», *La Tercera Orilla*, 19 (2017), pp. 20-31.

70. ARDENNE, Paul: *Op. cit.*, p. 9.

coordinado por la arquitecta Beatriz Colomina (Museum Moderner Kunst, Viena, 2014); *Schlaflos/Sleepless. The Bed in History and Art* comisariado por Mario Codognato (Belvedere21, Viena, 2015); o *No Place Like Home*, por Adina Kamien-Kazhdan (The Israel Museum, Jerusalén, 2017), ofrecen un marco interpretativo ejemplar al exhibir las problemáticas categorías de lo público y lo privado –«Todo lo que se hace en la cama se ha convertido en trabajo»<sup>71</sup>–, explicitando un simbolismo paradójico y a la vez haciendo de los espacios domésticos testimonios de las transformaciones de la intimidad de nuestra era globalizada. En ellas se dan cita algunos artistas que ahora trataremos en cuatro estadios posibles de análisis.

### 3.1. HABITACIONES EN CUARENTENA: VERSIONES DESDE EL SITE SPECIFIC

El trabajo de Louise Bourgeois, Rebecca Horn y Gregor Schneider es pionero en cuanto a la recontextualización de los espacios domésticos desde la instalación y el *site specific*. En concreto, analizaremos aquellas obras donde aparece la cama y la habitación como escenario del dolor y el aislamiento.

La figura de Louise Bourgeois, dada su prolífica producción y longevidad, nos permite conectar una obra de Vanguardia, asociada en sus inicios al Surrealismo, con posicionamientos posmodernos en sus esculturas e instalaciones, desplegadas en lo que denominó «celdas», en concreto acerca de la histeria. La cuestión de género es ineludible ya que la masculinidad en tanto propensión vital niega sistemáticamente *lo enfermizo*, simbólicamente asociado a lo femenino<sup>72</sup>. Bourgeois recrearía el tema de la histeria en la escultura en bronce de un cuerpo femenino titulada *Arched Figure*, expuesta dentro del conjunto *Cell (Arch of Hysteria)* –formado por un biombo, una rueca y una cama médica– en, entre otras muchas muestras, *Micropolíticas. Arte y cotidianidad: 2001-1968* (2003), y *No Place Like Home* (The Israel Museum, 2017). Este cuerpo, sin cabeza, se muestra arqueado, aludiendo a la violencia de una sesión médica para tratar la enfermedad<sup>73</sup>, que contrasta con la frase bordada repetidamente en rojo sobre la sábana: «Je t'aime». La histeria se definió como una *enfermedad* mental «causada por un útero errante», apoyada desde el discurso médico hasta finales del XIX que contribuía a una misoginia generalizada hacia el cuerpo de la mujer<sup>74</sup>. Mientras que a finales del XIX el movimiento higienista delimitaba la distribución de las habitaciones de hospital, en el caso de la histeria, su «tratamiento moral» requería además «sustituir la sala común por celdas o, al menos, nichos»<sup>75</sup>, de ahí el concepto de Bourgeois para el título de la obra. Esta

71. COLOMINA, Beatriz: *Op. cit.*, p. 19.

72. BUTLER, Judith: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2007, p. 259.

73. PÉREZ GIL, María: *Op. cit.*, pp. 329-332.

74. PERROT, Michelle: *Op. cit.*, p. 337.

75. *Ibidem*.

pieza elabora así la noción de trauma, tanto físico como psicológico, tan presente en su obra<sup>76</sup>.

La misma ausencia es revisitada por Rebecca Horn, a partir de un arte más próximo a lo interactivo, empleando el cuerpo como metáfora<sup>77</sup>. Tras enfermar luego de un accidente trabajando con fibras tóxicas utilizadas para sus esculturas<sup>78</sup>, abandonó la escultura por materiales más seguros<sup>79</sup>. Abordó la ambigüedad de un tropo sintomático de nuestra fluida cultura contemporánea, un espacio para el descanso momentáneo como es el hotel. Pasamos de la celda o la prisión al hotel, que ya había sido tratado en obras de los ochenta y noventa de Sophie Calle, o más antiguas, como *Hotel Louisiana* (1979) de Jannis Kounellis. Horn ideó así el proyecto *El río de la luna* (1992) para el hotel Península de Barcelona, en colaboración con la Fundació Espai Poble Nou. Consistía en una red de tubos que transportaban mercurio, conectando dos puntos de la ciudad: el primero «una vieja fábrica de sombreros del barrio del Poblenou» y el segundo el hotel Peninsular, en el Raval<sup>80</sup>. Estos salían «de una bomba fijada a la pared [...] con embudos ascendentes y descendentes» e iban serpenteando «la nave de la fábrica» hacia «la ventana de la pared exterior» saliendo finalmente del edificio<sup>81</sup>.

El mercurio, en su estado líquido, no solo llamaba a la toxicidad, también plásticamente a la sangre, al fluido, al continuo discurrir vital. La asociación con la *luna* se encuentra con el plateado recorrido que envolvía esta gran instalación, como podemos ver en uno de los documentales sobre la pieza<sup>82</sup>. Se creó así un laberinto a través de las calles que hacía «de cordón umbilical entre estas válvulas propulsoras que introducían y extraían el mercurio de siete cajones metálicos depositados en el suelo [...] y el lugar de los hechos»<sup>83</sup>, un viejo hotel rehabilitado «como casa de citas y que a comienzos de siglo todavía era un convento»<sup>84</sup>. En él, la artista intervino siete habitaciones, en cada una de las cuales «la figura humana era cuidadosamente sustituida por unos dispositivos que se accionaban de inmediato al abrirse la puerta repitiendo los gestos humanos propios de una actividad u otra», señala Menene Gras Balaguer<sup>85</sup>. La «fascinación» hacia esta autonomía se muestra en la *Habitación de los amantes*, donde unos violines son instalados por todo el cuarto y, automatizados, tocan una melodía ensordecedora una vez es abierta la puerta.

76. MAHON, Alyce: *Op. cit.*, p. 34.

77. OLIVARES, Rosa: «El río de la vida», *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, 87 (1992), p. 38.

78. *Idem*, pp. 38-39.

79. HAENLEIN, Carl: «El tiempo pasa», en *Rebecca Horn* (cat. exp., comisario Carl Haenlein). Santiago de Compostela: CGAC, 2000, p. 13.

80. VON DRATHEN, Doris: «En el punto cero de las turbulencias», en *Rebecca Horn* (cat. exp., comisario Carl Haenlein). Santiago de Compostela, CGAC, 2000, p. 126.

81. *Idem*, p. 127.

82. ALTERVIDEO: *Rebecca Horn. El riu de la lluna*. España, Altervideo y Fundació Espai Poblenou, 1992, 19' 48". En: <<https://vimeo.com/915282>> [fecha de consulta: 5 de mayo de 2020].

83. GRAS BALAGUER, Menene: «Escenarios domésticos o instrucciones para construir la soledad», en *Escenarios domésticos / Etxe arteak* (cat. exp., comisaria Menene Gras Balaguer). San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, 2001, 13.

84. VON DRATHEN, Doris: *Op. cit.*, p. 126.

85. GRAS BALAGUER, Menene: «Escenarios domésticos...», *Op. cit.*, p. 13.

Vemos así una enorme insistencia en el construir o más bien, reconstruir, volver a dar vida a un espacio antes habitado. Más recientes serían las crípticas intervenciones de Gregor Schneider, donde remodela habitaciones para mostrar al visitante la cara violenta e inquietante del hogar. El artista, «obsesionado [...] en construir y reconstruir de una manera perturbadora e insistente su propia casa»<sup>86</sup> explora también el aislamiento llevado a la habitación o el dormitorio, en su proyecto *Totes haus u r*. Este «enigmático monograma», *u r*, resulta sugerente. De hecho, «si se invierte el orden de las palabras en la obra» nos quedaría «Urhaus [casa primigenia]»<sup>87</sup>. El comisario Veit Loers define a sus estancias como «ready-mades espaciales»<sup>88</sup>, donde remodela constantemente casas y cada una de sus estancias conduce a distintos espacios, a su vez espacios expositivos. «Lo característico de la *Casa u r* era que ningún espacio estaba acabado, ya que se le podían añadir piezas o eliminarlas»<sup>89</sup>, y en él, «tanto el observador como el propio artista son más prisioneros que protegidos»<sup>90</sup>.

Prisioneros que se ven acorralados en geometrías que constantemente remiten a la celda, pero también al resguardo «primigenio» al actuar como segunda piel y procurar cobijo<sup>91</sup>. Es el caso de *u r 12 -Total isoliertes- Gaestezimmer* (Habitación de invitados completamente aislada), de 1995<sup>92</sup>. La instalación constaba de una estrecha cama, una mesita vacía y un radiador. En el techo un enorme tubo de luz blanca dominaba la escena, al igual que «los enchufes, interruptores y rendijas de ventilación», que adquieren un protagonismo inusitado, «similar al caso de los primeros lavabos de Robert Gober»<sup>93</sup>, artista que veremos después. No hay ventanas, solo una puerta, lo cual refuerza el sentimiento claustrofóbico en una intervención, finalmente documentada en vídeo, que además presenta la misma toma durante los cinco minutos de su duración. El hecho de que *no ocurra nada* en ella, acrecienta el carácter amenazante, pues simplemente se presenta dando espacio al visitante para que lo experimente como deseé. No obstante, con las continuas modificaciones de espacios que a menudo creemos conocidos, su trabajo supone «una prueba para la credulidad del espectador que se ha habituado a unos procedimientos y dispositivos de edificación que hacen legible el espacio y le confieren un orden y una magnitud precisos»<sup>94</sup>. Schneider juega así de la misma manera con el temor del espectador a quedar atrapado, como en *Liebeslaube* (Nido de amor) (FIGURA 1) intervención desarrollada por vez primera en 1995 y que amplió en 2014<sup>95</sup>.

86. MORIENTE, David: «Claustrofilias», en *Punto muerto. Gregor Schneider* (cat. exp., comisario Veit Loers). Móstoles, CA2M, 2012, p. 159.

87. *Ibidem*.

88. LOERS, Veit: «It's all Rheydt», en *Punto muerto. Gregor Schneider* (cat. exp., comisario Veit Loers). Móstoles, CA2M, 2012, p. 78.

89. *Ibidem*, p. 73.

90. *Ibidem*, p. 74.

91. *Ibidem*, pp. 74-75.

92. MORIENTE, David: *Op. cit.*, pp. 160-161.

93. LOERS, Veit: *Op. cit.*, p. 76.

94. MORIENTE, David: *Op. cit.*, p. 160.

95. *Ibidem*, p. 162.



FIGURA 1. GREGOR SCHNEIDER, *LIEBESLAUBE*, 2014.  
Fuente: <<https://www.gregor-schneider.de/places/2014berlin2/index.htm#7>>

### 3.2. LA CAMA COMO MONUMENTO A LA PÉRDIDA: LA AUSENCIA MATERIALIZADA

Desde la interacción con medios más plásticos, atenderemos a algunas piezas de Antoni Tàpies, Anselm Kiefer, Guillermo Kuitca y Mona Hatoum.

Antoni Tàpies en *Rinzen – Despertar súbito* (1993), utilizó la cama pública o comunitaria –la de hospital– como monumento. Interesado en «la espiritualidad del mundo material», el «infinito» y «el misterio de lo banal», aquí nuestro mueble es usado y presentado «no solo como un arquetipo del comienzo y del final de la vida sino también como el lugar para el confinamiento potencial y la escena de sufrimiento»<sup>96</sup> o la cuarentena, como hemos apuntado antes. Se trata de una «enorme instalación permanente» en el MACBA de Barcelona donde el artista colocó una gigantesca cama de hospital en la pared «en posición vertical», así como «cinco somieres, mantas de lana y almohadas las cuales precariamente quedan colgadas hacia el suelo»<sup>97</sup>. Fue expuesta por primera vez «en la Bienal de Venecia en 1993, mientras que solo unos cientos de kilómetros más allá la guerra estaba comenzando en Bosnia», y según la intención del artista, esta «compleja instalación constituyó

96. CODOGNATO, Mario: *Op. cit.*, p. 37.

97. *Idem*, pp. 37-38.

una clara condena de aquel conflicto»<sup>98</sup>. En esta línea podemos destacar también a Anselm Kiefer en *Heaven's cliff* (2011) –obra expuesta en *Schlaflos / Sleepless*– pieza escultórica formada por una serie de camas de militares encontradas en los escombros de guerra. Critica, según Codognato, el belicismo ya que todas ellas componen una forma totémica para atestiguar, señalar la tragedia humana y contribuir a la memoria de aquellos espacios una vez habitados y desalojados violentamente<sup>99</sup>.

Por otro lado, Guillermo Kuitca, que ha recurrido a la cama constantemente en su obra, también apela a la memoria en *Sin título* (1992), expuesta en muestras como *Especies de Espacios* (MACBA, Barcelona, 2016). La cuestión de la memoria se une al título, además, basado en la iniciativa del artista de los noventa Félix González-Torres: el empleo del *Sin título* en sus trabajos para abrir la obra a la interpretación del espectador<sup>100</sup>. En colchones de escala reducida pinta mapas en los que evoca recorridos por distintos países, siendo fiel a las carreteras pero cambiando sistemáticamente el nombre de las localidades, generando una confusión que niega el propósito de todo mapa<sup>101</sup>. En otras ocasiones «un mismo nombre de ciudad se repite una y otra vez»<sup>102</sup>, «dejando de ser puntos de posición referenciales»<sup>103</sup>. Una «cartografía errante»<sup>104</sup> que critica la sociedad del momento, recurriendo a su posición «periférica» como artista argentino para hablar del deseo de pertenencia y permanencia. Que el soporte sea el colchón «nos invita a compartir una fantasía privada» que la soledad de estos mismos colchones propone, ya que no hay nadie tumbado sobre ellos<sup>105</sup>. Estos están salpicados de botones que el artista ha clavado a su superficie, generando alrededor una hendidura a modo de accidente geográfico inserto en la cartografía<sup>106</sup>. Las carreteras aportan un toque fantasmagórico al hacer referencia a los sueños y las pesadillas<sup>107</sup>. Y una vez en el espacio, las camas se distribuyen de forma diversa combinándose en función del lugar donde se expone<sup>108</sup>.

Al igual que Kuitca, Mona Hatoum ha trabajado a menudo acerca de su origen, pues aunque instalada en Londres desde su juventud, forma parte de la minoría palestina de Beirut. En *Interior Landscape* (2008) (FIGURA 2) recrea una habitación precaria, al estilo de las estancias de Schneider, sucia y desordenada, como en Tàpies, Kiefer y Kuitca. El reducido espacio de estas habitaciones genera un sentimiento de claustrofobia unido a los somieres desnudos de las camas, apenas provistas de una almohada bordada con pelo humano –que representa el itinerario de vuelo entre Beirut y Nueva York–, una mesilla o un perchero del que cuelga un mapa también

98. *Idem*, p. 38.

99. *Idem*, pp. 28-29.

100. PACHECO, Marcelo E.: «Guillermo Kuitca: inventario de un pintor», en ALBORCH, Carmen et alii (eds.): *Un libro sobre Guillermo Kuitca*. Valencia, IVAM, 1993, p. 196.

101. SALTZ, Jerry: «El toque humano de Guillermo Kuitca», en ALBORCH, Carmen et alii (eds.): *Op. cit.*, p. 138.

102. *Ibidem*.

103. PACHECO, Marcelo E.: *Op. cit.*, p. 194.

104. BRUNO, Giuliana: *Public Intimacy. Architecture and the visual arts*. Cambridge y Londres, The Mit Press, 2006, p. 178.

105. *Idem*, 180.

106. *Ibidem*.

107. *Idem*, p. 189.

108. PACHECO, Marcelo E.: *Op. cit.*, p. 194.



FIGURA 2. MONA HATOUM, *INTERIOR LANDSCAPE*, 2008.  
Fuente: <<https://universes.art/en/nafas/articles/2009/mona-hatoum/images/05>>

raido, de Palestina<sup>109</sup>. En sus descarnadas piezas –principalmente escultóricas–, en las cuales lo familiar se vuelve extraño, pone de manifiesto cómo el hogar es también un estado mental que en la medida en que es proyectado permanece latente<sup>110</sup>, a pesar de su ausencia física.

### 3.3. EL ESCENARIO DE ESPERA, TRABAJO Y CUIDADO: CRÍTICA FEMINISTA Y DESMATERIALIZACIÓN DEL OBJETO

Otro escenario posible es el bosquejado por artistas feministas críticas con la idea de objeto artístico como Paloma Navares, Janine Antoni y Anne Lindberg. Sus obras eluden la catalogación inmediata de acción, escultura o video para erigirse como prácticas desmaterializadas que supeditan el medio a la idea<sup>111</sup> en una poética más intimista y procesual, dirigiéndose a sus vivencias personales en cuanto al tema del género.

Paloma Navares –que estuvo presente en la influyente *La casa, il corpo, il cuore Konstruktion der Identitäten*<sup>112</sup>, entre otras muchas muestras– tras sufrir un problema de visión que le condujo a un «forzoso distanciamiento», desde su inmovilidad temporal elaboró un imaginario de figuras en las que empleaba imágenes fotográficas de cuerpos fragmentados, imposibles de reunir, insertadas en utensilios de cocina, urnas o botes de conserva. Separaba así las imágenes de su entorno<sup>113</sup>, recurriendo a veces a la cuna como en *Cunas de ensueño* (1996), esto es, a los emplazamientos a los que el cuerpo se ve obligado a estar durante un tiempo para, así, formarse, en este caso en una suerte de incubadora sobre una estantería. Y en otras a la cama, como en *Unidad de reposo* (2002), una vídeo instalación de planos cenitales que muestran al cuerpo de una mujer yaciendo sobre la cama del hospital cuyos accesorios «sustituyen al mundo», y donde la cuidada atención de la cámara al detalle hace de «los propios pliegues de edredones y sábanas [...] una red de caminos, un mapa»<sup>114</sup>. La obra permite a la artista «comprender el valor de la imaginación o de la exclusión, [...] y que el objeto de nuestra visión puede ser una mera ilusión»<sup>115</sup>. Rescatando el concepto de «ensueño» de la pieza de Navares, al fin y al cabo, la casa alberga ese «ensueño», como afirma Bachelard, pues nos cobija<sup>116</sup>. Pero esa protección de súbito se puede quebrar.

Parece que las preocupaciones, ya en la cama, en tanto «contrauniverso»<sup>117</sup>, se hacen más grandes al despojarnos de la mirada. Y uno de los males característicos

109. VAN ASSCHE, Christine: *Mona Hatoum* (cat. exp., comisaria Christine Van Assche). París, Centre Pompidou, 2015, p. 25.

110. Ørskou, Gitte: «The Psychology of the Home», *Home sweet home* (cat. exp., comisaria Gitte Ørskou). Aarhus, Aarhus Kunstmuseum, 2003, p. 18.

111. ARDENNE, Paul: *Op. cit.*, p. 10.

112. HEGYI, Lórand: «La casa, il corpo, il cuore», en *La casa, il corpo, il cuore: Konstruktion der Identitäten* (cat. exp., comisario Lóránd Hegyi). Viena, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1999, pp. 11-53.

113. GRAS BALAGUER, Menene: «En el abismo interior», en *Paloma Navares. Luces de hibernación* (cat. exp., comisaria Menene Gras Balaguer). Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997, p. 14.

114. SOLANS, Piedad: *Paloma Navares. Espacios fronterizos* (cat. exp., comisaria Piedad Solans). Palma de Mallorca, Fundació Pilar i Joan Miró, 2003.

115. GRAS BALAGUER, Menene: «En el abismo interior», *Op. cit.*, p. 18.

116. BACHELARD, Gaston: *La tierra y las ensueñaciones del reposo*, *Op. cit.*, p. 130.

117. *Idem*, p. 131.



FIGURA 3. JANINE ANTONI, *SLUMBER*, 1994, Y PALOMA NAVARES, *CUNAS DE ENSUEÑO*, 1996. Fuentes: <<http://www.janineantoni.net/#/slumber/>> y <[https://www.palomnavares.com/Catalogo\\_Travesia.pdf](https://www.palomnavares.com/Catalogo_Travesia.pdf)>

de nuestro tiempo es el insomnio. Janine Antoni ya en 1994 con *Slumber* (*Dormitar*) realizó una acción en la que tejía sus sueños para reflexionar sobre ellos (FIGURA 3). Comenzaba con la propia artista «durmiendo en el espacio de la exposición, mientras sus sueños eran 'registrados' por un sismógrafo»<sup>118</sup>. Posteriormente, «al despertar, Antoni utilizó un telar y trescientos dieciséis carretes de estambre para tejer poco a poco el dibujo del sueño en una manta que se va alargando con cada versión de la pieza»<sup>119</sup>. Es esta una manera de redimirse del trauma a través de la práctica artística, y por otro lado está resignificando la labor *tradicionalmente* considerada femenina de la costura. Siguiendo esta línea, y expuesta en el ciclo de exposiciones *The Century of the Bed*, Anne Lindberg presenta *Sleep* (2005), una serie de almohadas en tanto «lugares de inscripción», donde unos versos del texto *The Walking* de Theodore Roethke (1953) son bordados a mano sobre la funda de las mismas: «Me despierto para dormir, y tomo mi despertar despacio», aludiendo, según Solomon-Godeau, a «un espacio liminal entre pensamiento y sentimiento, conciencia e inconsciencia»<sup>120</sup>. Esta obra –al igual que las de Antoni– alude al momento de suspense que la propia horizontalidad del tumbarse suscita. La almohada, que también aparecía en

118. CAMERON, Dan: «Cocido y crudo», en *Cocido y crudo* (cat. exp., comisario Dan Cameron). Madrid, MNCARS, 1995, p. 55.

119. *Ibidem*.

120. SOLOMON-GODEAU, Abigail: *Sleepless Nights* (cat. exp., comisaria Abigail Solomon-Godeau). Viena, Galerie Hubert Winter, 2014.

Hatoum, conecta así la cabeza, el rasgo más «sagrado» del cuerpo<sup>121</sup>, el *logos*, con la inconsciencia, con el mundo de los sueños, y las artistas lo representan a través de sutiles y poéticas intervenciones que tratan de *trastocarlo*. Pensemos por ejemplo en la expresión «consultar la almohada» en tanto abandono a la inconsciencia necesaria para un regreso mejor al mundo de los despiertos.

### 3.4. UN MUEBLE PARA EL REFUGIO: INTERVENCIONES DESDE LA ESCULTURA

Por último, desde una obra eminentemente mimética o figurativa, también enfocados en el proceso manual escultórico, tenemos a Robert Gober, Chen Zhen, Michael Elmgreen & Ingar Dragset y David Escalona.

¿Qué comparten la cama y la escultura? Al fin y al cabo, la cama es un mueble, y el mueble en cierta medida tiene un carácter escultórico que los principales escultores –sobre todo en madera– no han dejado de explorar<sup>122</sup>. Después de una serie de esculturas que representaban camas y cunas, Robert Gober se vio obligado a cambiar la escala por causa de un accidente en su mano al ultimar una de sus obras con forma de cuna<sup>123</sup>. La rehabilitación pasaba por la terapia de fabricación de cestas para recobrar *su uso* aportando un poderoso «sentido simbólico que en consecuencia cobró el objeto»<sup>124</sup>, llevándole por un tiempo a reducir sus esculturas.

El hogar concentra así este tipo de experiencias dada la asiduidad de su definición, y lo que hasta un determinado momento ha permanecido callado, lo ominoso o siniestro, emerge. Siguiendo a Imogen Racz, «más que tratarse de algo que puede ser representado artísticamente, lo ominoso es experimentado a través de la inestabilidad del sí mismo, la perdida de un punto fijo de referencia de manera que sea la imaginación la que rellene huecos»<sup>125</sup>. Esta paradoja se plantea en Gober desde *Untitled (Bed)*, 1986; *Tilted Playpen*, 1987; a *Dog Bed*, 1987. En este sentido, queda ilustrado un significativo paso de la cama a la cuna, y de esta a la cama de perro<sup>126</sup>. Uno de los puntos de inflexión en su trabajo reside en ese *paso en falso* que ha llevado a una parada y ha replanteado ciertos hábitos. De la cuna del bebé a la cama del perro nos encontramos con que los «usuarios» de dichas estructuras viven fuera del tiempo medible de Cronos. Y es ahí precisamente, «al poner atención en los instintos, en el sentido freudiano del término» donde «podemos dejar al descubierto los mecanismos de la represión social»<sup>127</sup>. Los animales están muy

121. PÉREZ, David: *Op. cit.*, pp. 21-22.

122. PAS, Johan: «Art on legs. On the integration of furniture objects in modern sculpture», en *Beyond the Everyday Object* (cat. exp., comisarios Florent Bex, Jan Foncé, Johan Pas). Amberes, Museum Van Hedendaagse Kunst Antwerpen, 1989, pp. 73-75.

123. SIMON, Joan: «Robert Gober y lo Extra Ordinario», en *Robert Gober* (cat. exp., comisaria Catherine David). Madrid: MNCARS, 1992, p. 21.

124. *Idem*, p. 22.

125. RACZ, Imogen: *Op. cit.*, p. 85.

126. SIMON, Joan: *Op. cit.*, pp. 22-23.

127. GIDDENS, Anthony: *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las relaciones modernas*. Madrid, Cátedra, 1992, p. 151.

presentes en este artista, ya que forman un contrapunto significativo al concepto más estricto de «domesticidad». Gober recurrió así a «fuentes impresas tanto para la técnica de la cestería (uno de esos manuales con referencias a la infancia) como para la tela con dibujos de animales salvajes que encontró en una revista de caza»<sup>128</sup> en *Dog bed* (1986-1987). Asimismo, modificó la escala de la obra, haciéndola más pequeña, de ahí que concibiera la cama de perro y empleara algunos medios artesanales, como la costura del cojín, y la apropiación de «los dibujos de patos y [...] ciervos laboriosamente pintados» tomadas de revistas<sup>129</sup>. Estos trabajos han estado presentes en exposiciones como *Homebodies*<sup>130</sup> o *PERFECT LOVERS. Arte en tiempos del sida* (2014).

También desde este punto de vista conceptual y formal tenemos las camas y cunas de Chen Zhen. En *Lumière innocente* (1998) expone la estructura de varias cunas rellenas de una malla metálica ovalada que está iluminada, simulando una suerte de organismo vivo. Además cuelgan del techo, posición que le otorga un carácter más etéreo y frágil. Escribe Zhen: «Una cama de niño colgando en el espacio... una forma orgánica transparente... una vida silenciosa atada al hilo en el vacío, naciente y evanescente. Un capullo de luz...»<sup>131</sup>. Esta aparecerá después como parte del conjunto *Field of Synergy* (2000) (FIGURA 4). Si Gober apuesta por la artesanía, «las artes menores» o la apropiación, en cuanto a la obra de Zhen, el curador Hou Hanru afirma que la presencia de desperdicios «reciclados» en su obra en tanto «signos de la sociedad de consumo» pretenden una re-examinación de las lógicas de nuestro mundo globalizado, para proponer «recetas redentoras» que constituyan un contrapunto simbólico a los imaginarios producidos por los medios de masas, estetizadores de las diferencias culturales<sup>132</sup>. Además, al introducir Zhen elementos vernáculos de la cultura china, trata de señalar la potencialidad multicultural del arte<sup>133</sup>: con sus obras con forma de cama, juntas e interconectadas, pretende que la noción de nuestra radical interdependencia logre *habitar* en el espectador.

Al igual que Gober y Zhen, el colectivo Elmgreen & Dragset, presente en *No Place Like Home*, y en *Schlaflos / Sleepless*, en su obra, trata esta fragilidad a través de lo que podemos denominar una instalación escultórica. *Temporarily Placed* (2002) expone la figura de un hombre postrado en la cama de hospital, situado en una esquina de la sala de exposición y en dirección a la ventana, desde la cual recibe la claridad. Tras él se encuentra un telón separador para confiar intimidad al enfermo, y su posición reta al espectador a decidir si entrar o no en este espacio, al dejar el suficiente margen y *visitar al enfermo*. Al igual que otros artistas como Alexander Broksky y Jean Michel Bruyère, los cuales «desprenden un halo de misterio con evocaciones infantiles»<sup>134</sup> en este tipo de espacio, la cama deviene

128. SIMON, Joan: *Op. cit.*, p. 22.

129. *Ibidem*.

130. KATRIB, Ruba: *Better Homes* (cat. exp., comisaria Ruba Katrib). Nueva York, Sculpture Center, 2013.

131. ROSENBERG, David: *Chen Zhen: Invocation of Washing Fire*. Prato, Gli ori, 2003, p. 403.

132. *Idem*, p. 24.

133. *Idem*, pp. 24-25.

134. PÉREZ GIL, María: *Op. cit.*, p. 362.

el lugar de la «constante inspección»<sup>135</sup>, ese cuarto cableado, conectado<sup>136</sup>. A propósito, David Escalona emplea dicho recurso siempre a través de una estética aséptica donde recrea pulcras habitaciones de hospital sutilmente intervenidas que nos revelan la precariedad del cuerpo humano, pero nuevamente por su ausencia. El artista, que pasó también largas temporadas en el hospital, investiga sobre sus límites dando paso a la fantasía e interviniendo estos espacios con esculturas que remiten a otros seres –frecuentemente pájaros, cuya libertad de movimientos se contrapone estrechamente a la condición postrada señalada– como en *Donde mueren los pájaros* (2014) o *Y si enemigo no hubiese* (2017)<sup>137</sup>.



FIGURA 4. CHEN ZHEN, *FIELD OF SYNERGY*, 2000.  
Fuente: <<https://www.artribune.com/report/2011/10/ricordando-chen-zen/>>

#### 4. CONCLUSIONES

El lecho, la cama, está presente en los momentos o fases vitales más importantes de la vida humana. Hemos asistido a su función básica, la de guarida, cobijo y protección frente al dolor y la enfermedad, demostrando la presencia que ha tenido en la historia del arte y su eco en artistas contemporáneos, proponiendo varias vías

135. CODOGNATO, Mario: *Op. cit.*, p. 23.

136. ZAFRA, Remedios: *Un cuarto propio conectado: (ciber)espacio y (auto)gestión del yo*. Madrid: Fórcola, 2010.

137. ESCALONA, David: *Cold Fever. A project by David Escalona*. Künstlerhaus Bethanien, Berlín, 2018.

de acción desde diversos posicionamientos, incluso en ocasiones muy alejados entre sí: desde las celdas y las habitaciones en cuarentena que a través de la instalación han realizado Bourgeois, Horn o Schneider a obras en tanto monumentos a la pérdida, más formalistas y con menor vocación interactiva como las de Tàpies, Kiefer, Kuitca o Hatoum. Atendimos a la crítica feminista desde la revitalización de la labor doméstica como arma empoderadora en Lindberg y Antoni, así como la cuestión de la infancia y la maternidad en Navares, y contemplamos la capital presencia del mueble-cama en la escultura de Gober, Zhen, Elmgreen & Dragset y Escalona para aludir, por su ausencia, a la fragilidad del cuerpo infantil o enfermo. Al acudir directamente a un determinado espacio-tiempo, la idea de reposo que el dolor y la enfermedad fuerzan apela a nuestro comportamiento a nivel corporal, a una estética de la horizontalidad y a la posibilidad de habitar *mejor* ese espacio postrado a través del arte. Hemos visto cómo los artistas señalados tratan de plasmar esta redención en sus piezas, pues parten de vivencias personales. De este modo, el reposo como *descanso forzado* se convierte en una herramienta clave para la *interconexión*, en lugar de sugerir inactividad, fomentar la experiencia polisensorial, afirmar la comunión en la precariedad corporal sin nostalgias, y para producir conocimiento acerca del tema activando la reflexión crítica.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALPERS, Svetlana: *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid, Hermann Blume, 1987.
- ALTERVIDEO: *Rebecca Horn. El riu de la lluna*. España, Altervideo y Fundació Espai Poblenou, 1992, 19' 48". En: <<https://vimeo.com/9152824>> [fecha de consulta: 5 de mayo de 2020].
- ARCHER, Michael: «Towards Installation», en DE OLIVEIRA, Nicolas, OXLEY, Nicola y PETRY, Michael (eds.): *Installation Art*. Londres, Thames & Hudson, 1994, pp. 11-31.
- ARDENNE, Paul: «L'art 'micropolitique', genealogie d'un genre», en *Micropolitiques* (cat. exp. comisarios Paul Ardenne y Catherine Macel). Grenoble, Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, 2000, pp. 9-14.
- BACHELARD, Gaston: *Psicoanálisis del fuego*. Madrid, Alianza, 1966.
- BACHELARD, Gaston: *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2006.
- BÁRCIA, Roque: *Primer diccionario general etimológico de la lengua española*. Madrid, s. n., 1883, 5 tomos.
- BAUDELAIRE, Charles: *El pintor de la vida moderna*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2004.
- BONITO OLIVA, Achille: *Frida Kahlo* (cat. exp., comisarios Bonito Achille Oliva y Vicenzo Sanfo). Milán, Silvana, 2003.
- BORZELLO, Frances: *En casa. El interior doméstico en el arte*. Barcelona, Electa, 2006.
- BROWN, Christopher: *The world of work. En Scenes of Everyday Life: Dutch Genre Painting of the Seventeenth Century*. Londres, Faber & Faber, 1984.
- BRUNO, Giuliana: *Public Intimacy. Architecture and the visual arts*. Cambridge y Londres, The Mit Press, 2006.
- BUTLER, Judith: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2007.
- CAMERON, Dan: «Cocido y crudo», en *Cocido y crudo* (cat. exp., comisario Dan Cameron). Madrid, MNCARS, pp. 44-59.
- CHILLÓN, José Manuel: «Ser en el mundo sin ser del mundo. Serenidad y direcciones del cuidado en Heidegger», *Pensamiento: Revista de investigación e información filosófica*, 74, 281 (2018), pp. 661-680. En: <<https://doi.org/10.14422/pen.v74.i281.y2018.007>> [fecha de consulta: 5 de mayo de 2020].
- CODOGNATO, Mario: *Schlaflos / Sleepless. The bed in history and contemporary art*. (cat. exp., comisario Mario Codognato). Viena, Belvedere, 2015.
- COLOMINA, Beatriz: «The Century of the Bed», en COLOMINA, Beatriz, RUMPFHUBER, Andreas & RUHS, August (eds.): *The Century of the Bed*. Viena, Museum Moderner Kunst, 2014, pp. 19-23.
- CROW, Thomas E.: *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid, Akal, 2002.
- DERRIDA, Jaques: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta, 1997.
- DERRIDA, Jaques: *El factor de la verdad*. Sevilla, Mármol Izquierdo editores, 2019.
- DE LA TORRE, Blanca: «De-escribir una corriente de aire», en *Eugenio Ampudia: una corriente de aire* (cat. exp., comisaria Blanca de la Torre). La Coruña, MAC, Museo Gas Natural Unión Fenosa, 2015.
- ESCALONA, David: *Cold Fever. A project by David Escalona*. Künstlerhaus Bethanien, Berlín, 2018.

- ESQUIROL, Josep Maria: *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*. Barcelona, Acantilado, 2015.
- GIDDENS, Anthony: *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las relaciones modernas*. Madrid, Cátedra, 1992.
- GRAS BALAGUER, Menene: «En el abismo interior», en *Paloma Navares. Luces de hibernación* (cat. exp., comisaria Menene Gras Balaguer). Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997, pp. 15-25.
- GRAS BALAGUER, Menene: «Escenarios domésticos o instrucciones para construir la soledad», en *Escenarios domésticos / Etxe arteak* (cat. exp., comisaria Menene Gras Balaguer). San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, 2001, pp. 6-22.
- HAAPALA, Arto: «On the Aesthetics of the Everyday: Familiarity, Strangeness, and the Meaning of Place», en LIGHT, Andrew & SMITH, Jonathan M. (eds): *The Aesthetics of Everyday Life*. Nueva York, Columbia University Press, 2005, pp. 38-55.
- HAENLEIN, Carl: «El tiempo pasa», en *Rebecca Horn* (cat. exp., comisario Carl Haenlein). Santiago de Compostela: CGAC, 2000, pp. 12-18.
- HEIDEGGER, Martin: *Construir Habitar Pensar / Bauen Wohnen Denken*. Madrid, La Oficina, 2015.
- HEGYI, Lóránd: «La casa, il corpo, il cuore», en *La casa, il corpo, il cuore: Konstruktion der Identitäten* (cat. exp., comisario Lóránd Hegyi). Viena, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1999, pp. 11-53.
- JIMÉNEZ, José: *Teoría del arte*. Madrid, Tecnos, 2002.
- JOHUNG, Jennifer: *Replacing home. From primordial hut to digital network in contemporary art*. Minneapolis y Londres, University Minnesota Press, 2012.
- KATRIB, Ruba: *Better Homes* (cat. exp., comisaria Ruba Katrib). Nueva York, Sculpture Center, 2013.
- KRAUSS, Rosalind: «La escultura en el campo expandido», en FOSTER, Hal (ed.): *La Posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 2002, pp. 59-74.
- LANDE, Marit: «The Dead Mother and Child», en *Edvard Munch. The Frieze of Life* (cat. exp., comisarios Arne Eggum y Mara-Hellen Wood). Londres, National Gallery Publication, 1992.
- LESMES, Daniel: *Aburrimiento y capitalismo*. Madrid, Pre-textos, 2018.
- LOERS, Veit: «It's all Rheydt», en *Punto muerto. Gregor Schneider* (cat. exp., comisario Veit Loers). Móstoles, CA2M, 2012, pp. 71-80.
- MAHON, Alyce: «Gender Politics at the Home: A Place of Intimacy», en *No Place Like Home* (cat. exp., comisaria Amina Kamien-Kazhdan). Jersualén, The Israel Museum, 2017, pp. 24-36.
- MORIENTE, David: «Claustroflias», en *Punto muerto. Gregor Schneider* (cat. exp., comisario Veit Loers). Móstoles, CA2M, 2012, pp. 159-166.
- OLIVARES, Rosa: «El río de la vida», *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, 87 (1992), 36-43.
- ØRSKOU, Gitte: «The Psychology of the Home», en *Home sweet home* (cat. exp., comisaria Gitte Ørskou). Aarhus, Aarhus Kunstmuseum, 2003, pp. 16-54.
- PACHECO, Marcelo E.: «Guillermo Kuitca: inventario de un pintor», en ALBORCH, Carmen et alii (eds.): *Un libro sobre Guillermo Kuitca*. Valencia, IVAM, 1993, pp. 161-203.
- PALLASMAA, Juhani: *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.
- PANEA, José Luis: «Sin salir de casa: un recorrido por el espacio doméstico a través de obras audiovisuales del proyecto de investigación y archivo de videoarte ARES», *La Tercera Orilla*, 19 (2017), pp. 20-31. En: <<https://doi.org/10.29375/21457190.2887>> [fecha de consulta: 5 de mayo de 2020].
- PARDO, José Luis: *La intimidad*. Madrid, Pre-Textos, 1996.

- PAS, Johan: «Art on legs. On the integration of furniture objects in modern sculpture», en *Beyond the Everyday Object* (cat. exp., comisarios Florent Bex, Jan Foncé, Johan Pas). Amberes, Museum Van Hedendaagse Kunst Antwerpen, 1989, pp. 66-75.
- PÉREZ, David: «Elogio y nula refutación del lecho frente al hecho de lo humano», en *A piel de cama: miradas sobre un espacio cotidiano* (cat. exp., comisaria Maite Ibáñez). Valencia, Sala Parpalló, 2010, pp. 15-25.
- PÉREZ GIL, María: *Tras la carne otra carne se pudre: mujer, enfermedad, feminidad y arte contemporáneo*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid, 2016. En: <<https://eprints.ucm.es/39151/>> [fecha de consulta: 5 de mayo de 2020].
- PERROT, Michelle: *Historia de las alcobas*. Madrid, Siruela, 2009.
- PERRY, Gill: *Playing at Home: The House in Contemporary Art*. Londres, Reaktion Books, 2013.
- RACZ, Imogen: *Art and the Home. Comfort, Alienation and the Everyday*. Londres, I. B. Tauris, 2015.
- REBENTISCH, Juliane: *Estética de la Instalación*. Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2018.
- RYBCZYNSKI, Wytold: *La casa: historia de una idea*. Madrid, Nerea, 1989.
- ROSENBERG, David: *Chen Zhen: Invocation of Washing Fire*. Prato, Gli ori, 2003.
- SALTZ, Jerry: «El toque humano de Guillermo Kuitca», en ALBORCH, Carmen et alii (eds.): *Un libro sobre Guillermo Kuitca*. Valencia, IVAM, 1993, pp. 121-160.
- SEROTA, Nicolas & ROSS, David A.: *Quotidiana. The Continuity of the Everyday in 20<sup>th</sup> Century Art* (cat. exp., comisarios David A. Ross, Nicholas Serota, Ida Gianelli, Giorgio Verzotti y Jonathan Watkins). Milán, Charta, 2000.
- SIMON, Joan: «Robert Gober y lo Extra Ordinario», en *Robert Gober* (cat. exp., comisaria Catherine David). Madrid: MNCARS, 1992, pp. 10-31.
- SOLANS, Piedad: *Paloma Navares. Espacios fronterizos* (cat. exp., comisaria Piedad Solans). Palma de Mallorca, Fundació Pilar i Joan Miró, 2003.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail: *Sleepless Nights* (cat. exp., comisaria Abigail Solomon-Godeau). Viena, Galerie Hubert Winter, 2014. En: <[https://www.galeriewinter.at/site/assets/files/2278/abigailsolomon-godeau\\_sleeplessnights.pdf](https://www.galeriewinter.at/site/assets/files/2278/abigailsolomon-godeau_sleeplessnights.pdf)> [fecha de consulta: 5 de mayo de 2020].
- SONTAG, Susan: *Ante el dolor de los demás*. Madrid, Alfaguara, 2003.
- TODOROV, Tzvetan: *Elogio de lo cotidiano. Essay sobre la pintura holandesa del siglo XVII*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013.
- VAN ASSCHE, Christine: *Mona Hatoum* (cat. exp., comisaria Christine Van Assche). París, Centre Pompidou, 2015.
- VICENTE, Pedro: «Asuntos domésticos», en *Asuntos domésticos* (cat. exp., comisarios Pedro Vicente y Alexandra Laudo). Huesca, VISIONA y Diputación Provincial de Huesca, 2014, pp. 7-18.
- VIGUÉ, Joan & RICKETTS, Melissa: *La medicina en la pintura. El arte médico*. Barcelona, Ars Medica, 2007.
- VON DRATHEN, Doris: «En el punto cero de las turbulencias», en *Rebecca Horn* (cat. exp., comisario Carl Haenlein). Santiago de Compostela, CGAC, 2000, pp. 125-183.
- ZAFRA, Remedios: *Un cuarto propio conectado: (ciber)espacio y (auto)gestión del yo*. Madrid: Fórcola, 2010.



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



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA



## 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 2<sup>nd</sup> 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, MARÍA MALLOL 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 Institutionality-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 Huancas*» de Julia Codesido · «*Indias Huancas*» 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 VILLAVERDE 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 *Iṣbiliya* a través de los autores y fuentes documentales árabes entre las épocas emiral y almorávide · References on the Architectural Heritage in *Iṣbiliya* 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 GITÓ

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



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

8



# 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 PANEÀ

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, Estefanía, *Rodrigo de Mendoza. Noble y colecciónista 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

SAZATORNIIL 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 Patrimonio i Recursos Culturals, 2018.

**595** JULIO GRACIA LANA

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