



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 Chíncoa 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

EL PELIGRO DE ABLANDARSE. IGUALDAD, HERMANDAD, SOLIDARIDAD

THE PERILS OF TENDERICE. EQUALITY SISTERHOOD SOLIDARITY

Gloria G. Durán¹

Recibido: 04/06/2020 · Aceptado: 26/08/2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.27640>

Resumen

Ante esta cuestión: ¿Cómo cambiar los marcos, los relatos, las estructuras del museo actual, para que podamos identificarnos con él, para reconocernos en sus imágenes y en sus narraciones? planteo referencias que tramadas podrían atisbar el principio de un nuevo debate. El título se va desgranando a lo largo del artículo. Para «El peligro de ablandarse» trabajo con el legado de las *salonnières* y la obra de Benedetta Craveri y Roger Chartier. Para «Hermandad», me apoyo en Carla Hesse y su descubrimiento de la historiadora dieciochesca francesa Louise-Félicité Guynement de Kéralio-Robert (1758-1822). En el tercer apartado, «Igualdad», trabajo desde los variados acercamientos al feminismo en los años 70, reviso a Linda Nochlin y reivindico a Mierle Laderman Ukeles. Y finalmente «Solidaridad», me apoyo en Angela Davis y su redescubrimiento de las *blues ladies*, así como en mi propio trabajo en el que reivindico la importancia para la historia del feminismo español de las cupletistas.

Palabras clave

Ilustración; *salonnières*; opinión pública; pobreza; feminismo interseccional; cupletistas.

Abstract

Faced with this question: How to change the frameworks, the stories, the structures of the current museum, to identify them with it, to recognize us in its images and in its narrations? The title is unraveling throughout the article. For «The peril of tenderice» I work with the legacy of the *salonnières* and the work of Benedetta Craveri and Roger Chartier. For «Sisterhood», I rely on Carla Hesse and her discovery of the French eighteenth-century historian Louise-Félicité Guynement de Kéralio-Robert (1758-1822). In the third section, «Equality», I work from the various approaches to feminism in the 70s, I review Linda Nochlin and I claim

1. Universidad de Salamanca, Universidad Complutense de Madrid, SUR-Escuela de Profesiones Artísticas.
C. e. gloriadu@ucm.es; gloriadu@usal.es; duan.yoya@gmail.com

Mierle Laderman Ukeles. And finally «Solidaridad», I rely on Angela Davis and her rediscovery of the blues ladies, as well as my own work in which I claim the importance for the history of Spanish feminism of the *cupletistas*.

Keywords

Ilustración; *salonnières*; public opinion; poverty; intersectional feminism; *cupletistas*.

.....

1. INTRODUCCIÓN

En 1791 a Olympe de Gouges² le cortaron la cabeza. ¿Por qué? La historiografía al uso dice que fue porque había firmado la Declaración de los Derechos de la Mujer. La revisión historiográfica de Carla Hesse dice que sí, efectivamente redactó ese panfleto, pero no le cortaron la cabeza por él. Gouges era una girondina, apoyaba a la reina y pensaba que la aristocracia debía seguir portando su corona y esa cabecita austriaca debía seguir luciendo sobre esos dulces hombros. Olympe no quería cambiar el modelo de gobierno y era contraria al sufragio universal.

E aquí un dilema que me parece muy interesante. El dilema seguirá en el aire, y con él la pregunta, ¿es posible un museo feminista sin cambiar los modelos de gobernanza? En este artículo solo quiero esbozar una serie de supuestos, relecturas parciales de una posible historia global que nos haga, cuanto menos, conocer un poco mejor las contradicciones que habitamos, imaginar ciertos posibles cambios siempre parciales. Habitar las contradicciones y las paradojas en las que nos hemos conformado como sociedad y sobre las que construimos nuestras instituciones. Poner en cuestión mitos que asumimos como certezas inapelables. El problema radica en que el pensamiento feminista, que debe ser un pensamiento crítico, ha de estar en perpetuo movimiento. Además, que muchos modos de hacer deben trabajar

2. En 1791 Olympe de Gouges escribió *Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana*. Consideraba que la mujer tenía un derecho natural para exigir los derechos civiles y políticos para las mujeres en el régimen por venir, se olvidó de señalar que solo las mujeres ricas y blancas. Como ya hemos apuntado, dedicó tal panfleto a Maria Antonieta, a la reina, afirmando con rotundidad que el reconocimiento de la igualdad entre hombres y mujeres era el medio más poderoso para fortificar la monarquía francesa. Un extraño y contradictorio supuesto considerado alta traición en la República de 1792.

Olympe de Gouges era una monárquica ferviente y también ferviente detractora de la República. Florence Gauthier en un artículo aparecido en 2013 en el blog de *sinpermiso*, «Olympe de Gouges: ¿historia o mistificación?», dice andar perpleja con la aseveración bastante extendida de que Olympe fue de las primeras feministas y lo pagó con su vida. Cuando Luis XVI convocó los Estados Generales en 1789 (cosa que no se hacía desde 1614) la representación de las mujeres se aseguraba por el voto en las asambleas primarias. A partir de la convocatoria de los Estados Generales estas asambleas conocerán un notable despertar en todo el país y en el movimiento popular, compuesto de ambos sexos, se convirtió muy rápidamente en la institución democrática por excelencia de la Revolución. Las asambleas primarias reorganizadas en 1790 en comunas aldeanas y en secciones de comunas en las grandes ciudades, continuaron reuniéndose por propia iniciativa para discutir la situación, participar en los debates, organizar manifestaciones y jornadas importantes, en una palabra, para construir una soberanía popular efectiva.

Por contra los girondinos, y Olympe era una girondina, trataban de suprimir estas asambleas primarias comunales por todos los medios. De hecho, este grupo, consiguió a los dos años de la toma de la Bastilla, que el derecho constitucional francés borrara esta tradición democrática medieval de las asambleas primarias mediante el establecimiento de un sistema electoral censitario, este nuevo sistema entra en vigor en septiembre de 1791. Este sistema censitario solo permitía votar a unos pocos, se llamó «aristocracia de los ricos», pues solo hombres varones y ricos podían votar. Este sistema duró hasta el 10 de agosto de 1792, fecha en la que la Revolución le dio la vuelta a esta Constitución de los ricos, y fundó la República estableciendo el sufragio universal, con sus asambleas primarias comunales.

Gauthier insiste en este punto, lo que provoca pavor no es la mujer, ni mucho menos, son los pobres, mujeres, niños, viejos, hombres. Fue, añade, la «feminista» estadounidense Joan Scott, cuyo libro *Parité! La igualdad de género y la crisis del universalismo francés* (1998), quien introduce este prejuicio referido a la misoginia de la Declaración de Derechos de 1789. Y desde esta perspectiva, la distorsión absoluta de su figura está asegurada. En suma, Olympe perteneció a esta élite, e incluso tras escribir la *Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadana*, siguió manteniendo su opción política a favor de una monarquía y de una aristocracia censitaria. Desde el día siguiente de la Revolución del 31 de mayo-2 de junio de 1793, Olympe de Gouges hizo público, mediante carteles, su rechazo de la Constitución de 1793, de la República democrática y de su política económica y social. Su proceso, no hace la mención de inculpación alguna a causa de su sexo, sino de sus escritos políticos contra el principio de soberanía popular.

desde la paradoja, desde cierta contradicción y, quizá, cierta imposibilidad. Tal vez sea, como decía Rancière, al hablar del arte contemporáneo y su atracción hacia la vida cotidiana, la paradoja constitutiva, si se acerca demasiado deja de ser arte, y si no lo hace en absoluto no merece la pena. Creo que una institución feminista debe habitar cierto equilibrio inestable y desde allí, siempre con pensamiento crítico, trabajar.

Voy a recuperar parcelas de la historia que me obsesionan hace ya muchos años y que estoy segura acabarán encajando en el puzle de mi buscado argumento. Haré un esbozo final, una posible propuesta, una primera tentativa de nuevo relato, para tratar de presentar un posible encaje al puzle: una propuesta, no «La propuesta». Y dejo al resto del personal, arriesgados y conciencizados lectores, hacer la suya propia. Se solaparán tiempos históricos, quizá se contradecirán los relatos, y la búsqueda o no de un nuevo canon, o la ausencia total de canon seguirá siendo el dilema que será mejor no solventar nunca. Y eso es parte del juego.

Mis guías van a ser Carla Hesse, Roger Chartier, Benedetta Craveri, Angela Davis, Linda Nochlin, Mierle Laderman Ukeles, Lucy R. Lippard, y miles más que no me da tiempo a escribir aquí pero que yo llamo la constelación de mujeres que hicieron posible un mundo, poetisas, *salonnières*, cantantes, amas de casa, taberneras, caminantes, pitonisas, delincuentes con clase, delincuentes sin ninguna clase, bandidas, punks, *blues ladies*, etc. Dedico estas líneas a Moira Roth, una de las críticas de arte feministas más reconocidas en los Estados Unidos, y gran amiga mía, de quien he sabido que acaba de ingresar en lo que llaman en California una unidad de memoria. Su asistente me dijo que ya no me reconocería, que ya no reconoce a nadie, pero que está muy contenta. Por todas esas mujeres que han luchado por un cambio en la institución arte desde los años 70 del pasado siglo y que hoy ya empiezan a no poder recordar lo importante de su lucha.



FIGURA 1. MOIRA ROTH EN BERKELEY, 1974. Fotografía de Jim Hair. © Jim Hair

La labor es infernal. Pasavento como Jakob von Gunten ve que las fatigas para hacerse un hombre no son para él. Para mí, que soy ella, tampoco. Mi tren llega en un minuto.

Gloria G. Durán (Julio 2016)³

2. EL PELIGRO DE ABLANDARSE

Benedetta Craveri defiende que fue en la *Chambre Bleue*, a partir de 1610, que la lengua francesa y, por ende, la cultura francesa, empezará a ser lo que es. Bueno, no totalmente, en este salón empezará a mostrar una de las posibles versiones de lo que es Francia. Como dice Edmond Jaloux en «El secreto de Francia», su país, se ha debatido siempre entre cierta gravedad y cierta ligereza, entre decidirse por lo veleidoso; o por el contrario, por lo austero, serio, atiesado. Quizá esta eterna dualidad cultural y vital, sea extensible a todo país y a toda condición, Álvaro de la Rica⁴ la llama la relación inversa entre la estabilidad política y la creatividad. El tópico de la historia de los salones, o lo que podría ser los primeros centros culturales, surge en un tiempo de cierta inestabilidad, surge de la mano de una mujer con un anclaje social poco definido.

Ese «Cuarto Azul» de Catalina de Vivonne, marquesa de Rambouillet, se ha convertido en el mito fundacional tanto de los salones como del arte de la conversación o del arte de estar juntos. Ella, con su carisma y, sobre todo, con la sociabilidad teñida de ciertos novedosos modos de hacer como la escucha, la paciencia, la sutileza, los juegos de palabras, el arte de la retórica, el humor e incluso el sarcasmo, que lograron soñar un cambio de su mundo civilizado e inventar un cenáculo donde ese sueño aterrizase como posibilidad real. Cada reunión servía para abrir el infinito abanico de las posibilidades, de la revuelta. Estos salones, con el tiempo, podrían ser no solo centros literarios y centros de génesis de conocimiento, sino también, centros de contrapoder, centros de pensamiento crítico, y de organización. De todas las expresiones artísticas que surgen en un tiempo histórico, los salones fueron centrifugadores y catalizadores de todo lo que, desde un punto de vista estético, debía ser conservado. Bien porque reflejaban su momento, bien porque ayudaron a superarlo. Obviamente Craveri en *La cultura de conversación*, hace una oda admirada a estos lugares. Y no solo a los lugares, sino a lo que allí sucedía, o al modo en el que lo hacía.

Allí, en esas reuniones de gentes diversas enlazadas por sus intereses comunes y su afán por aprender, donde el pensamiento crítico podía encontrar seres afines. Donde, además, podían comenzar a construir todo el armamento ético y estético necesario, libros, música, cuadros, en suma, todo lo que se pudiera precisar para apuntalar un nuevo mundo que estaba siempre por llegar. Las preciosas podrían ser un poco demasiado afectadas, quizá ridículas, como las nombró Molière, pero en su contexto y alrededores se gestó la primera guerra civil francesa, la de La Fronda. Aquella que

3. Escrito como cita en la primera hoja del libro de Robert Walser, *Jakob von Gunten*, en la primera edición de Siruela.

4. DE LA RICA, Álvaro «Una noble dama con recámara», *Revista de Libros*, 89 (mayo, 2004), pp. 32-33. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/30230323> [Consulta: 23-05-2020]

trató de impedir que uno entre pares, el Rey Sol, cambiase el modo de gobierno hacia el absolutismo extremo. La guerra fue compleja y duró varios años, de 1648 a 1653 y, como lo ve Peter Burke, modeló a Luis XIV hacia esa extremada construcción de sí, que varió definitivamente el ritmo de la historia europea. Un rey absoluto obsesionado por evitar a toda costa cualquier acción improvisada o disidente, cualquier cenáculo de crecimiento compartido, inteligencia colectiva o promoción de nuevos modos y modelos de hacer. Desde ese Salón Azul miles han sido los herederos que, de un modo u otro, en las grietas del poder y en las ciudades contemporáneas, han creado nuevos cenáculos de disidencia creación, trabajo, acción y arte. Y en varios de ellos, se gestó la ilustración y en cierta medida la misma revolución. Se anunció el fin del absolutismo mientras se apresuraba en capturar un mundo en extinción. La Enciclopedia no fue más que eso, una tentativa de capturar y encuadernar ese mundo dieciochesco que, irremisiblemente, iba a cambiar en el XIX.

Es inmenso el legado de obras que están conectadas con el mundo de Madame de Rambouillet y de las otras damas que, inspiradas en su ejemplo, promovieron a lo largo de dos siglos los frutos de esa «conversación», a la que se alude en el título, conforma esa parte de Francia más veleidosa, zigzagueante, imprevisible. La otra, la estricta, la que representa en su lado estético Charles Le Brun, queda encerrada en esas láminas para aprender a dibujar. Estrictas, académicas, previsibles, de un virtuosismo supuestamente aceptado, entendido y valorado, por todos los cerebros del universo. Una lucha eterna entre la centralización, el control, la previsibilidad contra lo posible, lo que está por llegar, lo que se anda buscando frente a lo establecido de antemano. La duda y el error, frente a las certezas consensuadas por unos expertos.

La constelación de mujeres que lideraron los salones, y la otra constelación de mujeres y hombres que lo transitaron y que podían generar un relato diferente y complejo que se retomaría con las vanguardias y esos lugares de encuentro y creación, también salones que despuntaron en los albores del siglo XX, cuando, una vez más, la inestabilidad permitió y necesito inventar mundos. Todos ellos, lugares de contrapoder que amenazaban con ablandar a los hombres. Y aquí es mi duda u otra paradoja, si la génesis de la cultura se ha producido en lugares en los que este modo «femenino» de relacionarse, ha permitido tal crecimiento, ¿cómo es posible que muchos museos que muestran esa cultura se organicen bajo la otra cara de la moneda, esta es, la severa y la categorizante? Sin duda, sin escucha, sin zigzaguear, sin pérdida, sin constelaciones, es muy complicado seguir creciendo. Me viene a la cabeza el *Museo Nacional de Mujeres Artistas*, en el centro de Washington D. C., propiedad de Wilhelmina Cole Holladay. Es un lugar curioso, tan inquietante como necesario.

Roger Chartier⁵ dio una conferencia en el año 2013 en la Fundación Juan March, dentro de un ciclo dedicado a *Los salones galantes*. Llamó a su intervención «La

5. El papel cohesionador que tenían este tipo de salones, los salones galantes, era evidente. En ellos, hombres de diferentes clases sociales, se conocían y olvidaban rencores, formando un grupo de intereses comunes. La definición que comparten Verena Von Der Heyden-Rynsch, María Zambrano, Lucía Criado e incluso Celia Amorós y Rosa Cobo, remarcan la idea de que se trata de una forma de sociabilidad libre de fines y trabas, cuyo punto de materialización, es una mujer. De todas ellas, es Verena que tiene un punto interesante y original en la obra clásica, *Los salones europeos las cimas de la cultura femenina desaparecida*. Ella incluye que la tarea de sociabilidad de la *salonnière*, en estos salones, era una sociabilidad como obra de arte. Todo diálogo y debate va unido siempre a un

opinión pública en el siglo XVIII entre la oralidad y lo escrito». Primero nos recuerda la importancia decisiva que tuvieron para la génesis del pensamiento ilustrado los salones. Lo hace empleando la figura del Abate Galiani, una figura asidua a los salones dieciochescos, y en particular al salón de Madame de Geoffrin, el más famoso de su tiempo. Galiani tuvo que abandonar París, lo que para muchos era el único lugar digno de ser habitado. Fue exiliado a Nápoles, ciudad a la que se adaptó muy mal, porque en la ciudad italiana el gobierno intelectual de las mujeres no se daba y en ella la vida era de una uniformidad letal: «Me aburro mortalmente», decía el pobre Abate. Como él lo veía en Nápoles, no había nadie que pudiera «Geofrinizarlos», esto es, ser capaz de dotar a una reunión de la necesaria cordialidad, escucha y posibilidad que requiere la muestra del trabajo de uno, o la lectura compartida, o la escucha de música, o incluso la discusión de asuntos políticos o religiosos. En Nápoles, como lo veía Galiani, no había lugar para compartir, entonces, se preguntaba, ¿para qué leer?, si luego no puede uno compartirlo.

Como escribe Dena Goodman, en *The Republic of Letters: Cultural History of the French Enlightenment*⁶, los salones de la ilustración eran lugares donde los egos masculinos se armonizaban con el altruismo de las mujeres. Esto es cierto, pero también es verdad, que el otro salón fundamental del XVIII parisino, el salón del Paul Henri Thiry, barón de Holbach⁷, tenía los mismos usos en el transcurrir de los treinta años (1750-1780) en los que se sucedieron las reuniones de los domingos y los jueves. Era una decisión consensuada que quizá pueda resumirse a la labor de una mujer, pero también a un modo civilizado, paciente, y respetuosos de estar. Roger Chartier matiza la tesis de Goodman y la utiliza para darnos su visión de los hechos.

Por una parte, el rol de las mujeres como maestras de la conversación cortés tiene su razón de ser en el hecho de que la conversación se ligaba a la superioridad concedida a la palabra viva prerrevolucionaria. El considerado verdadero hombre o mujer de letras era, ante todo, un hábil prácticamente del discurso en sociedad, del hablar en sociedad, de la oralidad, de la capacidad de réplica y de improvisación, ese era un intelectual influyente. La maestría radicaba en el hablar, y también en el modo de relacionarse mientras se hablaba. De hecho, dos de los grandes teóricos de la cultura, Robert Darnton por una parte, y Roger Chartier por otra, consideran que la verdadera historia del cultura está aún por escribirse pues es una historia de oralidad, y también, como lo ve Juan Carrete, de baile. La historia de las conversaciones sería la que realmente daría cuenta de su historia de las culturas. Porque

cierto atractivo estético que estiliza la conversación con un estilo ingenioso y complejo, una conversación que tendía a prolongar su estado durante el máximo tiempo que fuese posible, elaborando sus asiduos un completo horario y calendario para ir de salón en salón a disfrutar de toda una experiencia estética. Las preciosas contribuyeron con su vida estilizada a hacer virar el entretenimiento masculino por excelencia – que era la caza- hacia la erudición, a fin de introducirse en «la conversación instruida y las formas de trato galantes de la nobleza cortesana. GARCÍA MARTÍNEZ, Francisco: «Salonières: Mujeres que crearon sociedad en los salones ilustrados y románticos de los siglos XVIII y XIX», *VII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, Jaén, 2015, CABRERA ESPINOSA, Manuel y LÓPEZ CORDERO, Juan Antonio (eds.), Jaén, 2015, pp. 213-234. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5339138> [Consulta: 23-05-2020]

6. GOODMAN, Dena. *The Republic of Letters: Cultural History of the French Enlightenment*. New York, Cornell University Press, 1994

7. BLOM, Philipp: *Gente peligrosa: El radicalismo olvidado de la Ilustración europea*. Madrid, Editorial Anagrama, 2012.

todos hablaban, pero muy pocos escribían. Es evidente que, si pensamos, además, en la historia de las mujeres, el asunto se vuelve más complicado, pues eran aún menos las que podían o sabían escribir.

Volviendo a la práctica intelectual del salón y su relación con la oralidad, es importante subrayar que fueron unos espacios muy interesantes ya que se situaron en la frontera, en el delgado equilibrio, entre lo público y lo privado. Y lo hicieron cuando primaba la oralidad. Cuando en 1784 le preguntaron a Kant, y a muchos otros, «¿Qué es la ilustración?», este se referirá a esa distinción entre el uso privado y el uso público de la razón. El uso público será universal y, además, no solo opuesto al privado, sino expresado por escrito. Aquí reside el cambio radical de la percepción de los hombres de letras. Lo que en calidad de sabio se puede hacer de la propia razón, se hará en el mundo de los lectores. Solo los que leen, y solo los que escriben entrarán a formar parte de ese espacio de lo público. Y, por tanto, solo así se podrá opinar sobre los asuntos de interés común.

Muchos eran los intelectuales de esa nueva edad de la razón, escrita claro está, que odiaban a las mujeres, ¿y por qué? Dicen que Rousseau no podía soportar, y así lo expresó en varios textos, a la mujer que juzga, que resuelve, que pronuncia. La amenaza no era solamente que tales mujeres, activas en los salones, ablandasen a los hombres, sino que los mismos hombres, asiduos a los salones, hicieran lo mismo y ablandasen a sus pares ¿Qué va a ser de un país cuyos hombres se dejan ablandar, y se dejan dominar por el sexo que deberían dominar? Cada mujer de París, escribió el autor de *El contrato social*, reúne un serrallo de hombres más femeninos que ellas mismas.

Esta amenaza fantasma se ha repetido cada vez que, en este péndulo cultural, entre una sociedad que se decante por ser más ligera, frívola, veleidosa y otra más austera, prevista y seria. Sucedió cuando los *dandys* en el siglo XIX fueron la figura cultural por antonomasia, y siempre a contracorriente, y sucedió cuando Europa se tiñó de verde y un halo de modernidad, decadencia, vida urbana y nuevos espectáculos transformó la cultura definitivamente. En esos tiempos, de inestabilidad, búsqueda cambio y posibilidad es cuando todo se licua y surge la esperanza de tener ablandados a hombre y a mujeres, dispuestos a escuchar y a componer juntos, o juntas, un mundo nuevo. De hecho, esa idea roussoniana de la división de los sexos y su supuesto comportamiento estanco, sin fuga posible, fue, paradójicamente, la que triunfará una vez el siglo de las luces llegaba a su ocaso. Rousseau difundió una imagen de la mujer que impedía cualquier lugar en el espacio político, en el espacio de la voluntad general. Solo los hombres tendrían acceso a él. Pero ya vemos, no siempre había sido así, ni mucho menos.

3. HERMANDAD

En el capítulo cuarto del libro de Carla Hesse, *The other enlightenment*, descubrimos a una de esas autoras del siglo XVIII, nada reconocidas por la historiografía más clásica. Era considerada una historiadora, tal como la nombra Jacques Mallet en el *Mercure de France*, Louise-Félicité Guynement de

Kéralio-Robert (1758-1822)⁸ Fue de hecho la primera historiadora de Francia. En su primer éxito comercial trazó la historia de dos mujeres como excusa para hablar de la monarquía y sus posibilidades, o más certeramente, de la condición de posibilidad de las reinas. Su libro, publicado en 1787, *Historie d'Elizabeth, reine d'Angleterre*, no era el primer libro de historia escrito por una mujer, y tampoco el primero que narraba la vida de otra mujer. Supuestamente Jacques Mallet debía saberlo. Entonces, ¿por qué insistía en que ella, Kéralio, era la primera historiadora de Francia?

En el siglo XVIII la idea de historia, «La Historia», tampoco está tan marcada y señalada como lo está ahora. Con todo Kéralio se asentó en «La historia»⁹, siempre con algún toque literario. En el XVIII estaba la historia pública, *History* la de los grandes eventos, y la historia privada, *Story*, eventos sin importancia aparente. Como podemos intuir la historia pública la escribían hombres, y la historia privada, la escribían mujeres. La historia social, moral, incluso política, pero no enmarcada en los grandes acontecimientos públicos, tenía un menor valor, era un cuento, un relato posible, un argumento. Tras la revuelta feminista de los setenta y la puesta en valor del relato personal como eminentemente político, situado y fundamental, esta división se rompió.

Para Louise-Félicité la historia se debía escribir precisamente para corregir los registros públicos y lo que más le interesó fue la historia de las mujeres en la vida pública. Era muy común entonces la tradición renacentista de las *femmes fortes*, esto es, el relato y recuento de las hazañas y logros de un puñado de mujeres. Son mujeres, ya no solo fuertes, sino mujeres dignas, mujeres que merecen la pena, que han hecho algo de su vida, que destacan. La era moderna en la civilización occidental, curiosamente, también se puede rastrear con estos libros, unos libros que recolectan nombres de mujeres poderosas, súper mujeres. Sin embargo, Kéralio, en su historia de Isabel, reina de Inglaterra, no sigue tanto esta tradición, y por ello es bautizada como historiadora. El libro es innovador y monumental, como lo ve Carla Hesse. Es diferente porque no va a contar la historia de Isabel I desde la tradición de cómo se cuentan las mujeres, las *femmes fortes*, sino desde la tradición de cómo se cuentan los hombres, esto es, desde la soberanía política que han ostentado los hombres y desde «La historia». Su libro trata la historia de un mandatario de entre otros muchos mandatarios, el proyecto de integrar a una mujer en la historia de los hombres ¿Y cómo resulta este proyecto?

8. Louise-Félicité Guynement de Kéralio-Robert (1758-1822) nació en 1758, se educó en un ambiente ilustrado y literario. Su padre escribía historia militar y su madre ficción. Y ella acabará haciendo un híbrido, más erudito que ficcionado, de historia codificada en ese tiempo, pese a todo, como masculina. En su primera novela, *Adélaïde, ou les mémoires de la marquise de**** (1776), una novela de memorias de una marquesa en el medio de Oliver Cromwell, la revolución británica, antes, obviamente, de que su cabeza colgase expuesta en medio de Londres.

9. Destaco aquí el juego de palabras, complicado de traducir, entre *story* & *history* que usa constantemente Carla Hesse en su artículo.

STORY: Cuento, relato, argumento, novela, fábula, chiste story, tale, fairy tale, yarn, fable, exaggeration...
HISTORY: la ciencia histórica, la historia STORY: an account of past events in someone's life or in the evolution of something / an account of imaginary or real people and events told for entertainment / HISTORY: a continuous, typically chronological, record of important or public events or of a particular trend or institution.

Isabel I definió una era y un tiempo de vida pública. Citando a Locke y a Montesquieu, la autora aseveró que Isabel contribuyó sin duda al progreso de la ley constitucional en la que Francia estaba a punto de entrar. Quiso de hecho erigir a la reina virgen en predecesora de la Ley Constitucional Británica, una cosa bastante singular por otra parte. Para avalar su supuesto, publicó hasta cinco volúmenes de *pièces justificatives*. En suma, trazó la historia de una mujer, de la pequeña a la gran historia, la soberanía femenina del modelo renacentista de la *femme forte*, hasta el lenguaje ilustrado de una historia crítica de la génesis de la ley constitucional. Y es aquí, en este punto, en el que Louise-Félicité Guynement de Kéralio, es innovadora y cambia el lugar de la historia de una mujer. Pero ¿a qué precio?

Como insiste Hesse, *Histoire D'Elisabeth, Reine D'Angleterre, Tirée Des Écrits Originaux Anglois*, es también la historia de una rivalidad. Para Kéralio, la rivalidad entre mujeres es una de las mayores obsesiones o focos de reflexión. La rivalidad entre ella, la reina suprema, y María Estuardo, su bella y caprichosa hermanastra. Y esto nos interesa sobre manera. Para la autora María era la víctima de un complot, en el que obviamente, su hermanastra estaba inmersa. Isabel se relata como narcisista, egoísta, y falta de cualquier atisbo de encanto femenino. Cosa que, ni aun documentado, los detractores de la obra veían posible o creíble. El libro podría considerarse la batalla entre dos conceptos de mujer. Para tener un poder absoluto, parecía sugerir la autora, una mujer debe dejar de serlo. La virtud de la templanza, la gentileza incluso la galantería, están enfrentados directamente con la soberanía. Tanto hombres como mujeres para habitar un mundo en el que triunfen estas cualidades, quizá, deben dejar de ser reyes, o de ser reinas.

En el mundo del arte, si seguimos este razonamiento, ¿será posible vivir sin reinas? La academia, ¿no debería cambiar su modelo? La competición tornarse cooperación, y los nombres multiplicarse, mezclarse, ensuciarse, contaminarse, olvidarse. Entonces, ¿qué museo podríamos inventar así?, ¿sería posible?, ¿sería necesario? Tratamos, por todos los medios de entrar, aún a empellones, en el canon clásico, un canon a la Vasari o a la Gombrich. ¿Inventamos uno nuevo o prescindimos completamente de un canon? Parece que seguimos con la tradición renacentista de las *femmes fortes*, solo mujeres super extraordinarias que cual Juanas de Arco han soportado la carga, han batallado contra viento y marea, han sobresalido. En todo tiempo histórico ha habido muchísimas y digo de veras muchísimas personas, construyendo vida y relato. ¿Hay que nombrarlas a todas o poner un etcétera? ¿hay que incluir también a los pobres, o esos nunca han contado? Podemos hablar de todas y también de los demás, podemos hablar de los grandes nombres de la historia desde otro lugar, podemos incluir la baja y la alta cultura, la oralidad y lo escrito, podemos mezclar el dato y el invento. La advertencia de Louise-Félicité Guynement de Kéralio es muy clara, las mujeres poderosas son peligrosas, no para los hombres que se tornan sus iguales, sino para las mismas mujeres sobre las que gobiernan¹⁰.

10. Esto que escribió antes de la revolución se matiza después, en lo que Hesse llama «De historiadora a anti-historiadora». En un tiempo en el que la mujer no podía ser editora, ella lo fue, y si tenía que ponerse pantalones se los ponía. Fundó un periódico revolucionario, *Journal de l'Etat et du Citoyen*. Defensora radical de la revolución se verá, sin embargo, caracterizada por sus contemporáneos como amazona. Y con sus 31 años estaba al filo de

En 1808, Louise-Félicité, publicará cinco volúmenes titulados, *Amélia et Caroline, ou l'amour et l'amitié*, firmado por Mme Kéralio-Robert, ya que se había casado con el señor Robert. Una historia dentro del registro de la ficción, registro este en el que los problemas del Estado atraviesan la vida cotidiana. La autora se revela contra la idea de las esferas separadas de hombres y mujeres, viendo cómo se atraviesan mutuamente, lo privado y lo público, lo femenino y lo masculino. Es una rescritura de un guion, con féminas de protagonistas, una visión posrevolucionaria, en la que la utopía en la que la rivalidad entre mujeres se soluciona con el suicidio de la madre, símbolo eterno del control y la rivalidad, y la rebelión de la hija en nombre de la igualdad y el amor entre hermanas.

Si las mujeres llegaban a una verdadera revolución, a una auténtica autodeterminación tenían que, simbólicamente, deshacerse de padre y de madre. Promulgar leyes más equitativas por sí mismas, sin la tiranía de una madre ni un padre absolutista. La historia debía ser contada otra vez, una vez hecho esto, lograr con hermandad organizar las cosas. Es un argumento de igualdad, de amor entre pares, de contextos feminizados, de esos que los censores napoleónicos no veían problema alguno¹¹, porque en el recuento histórico también resulta muy interesante cómo los cenáculos, donde los modos civilizatorios y el arte de la conversación triunfaban, no parecían peligrosos. Pese a que el primero gestó una guerra civil, los del siglo XVIII, la Revolución Francesa, los vanguardistas, la revolución artística de la vida cotidiana (a veces aún por llegar) y los de finales del siglo XX, las revueltas en las plazas, que han traído en parte muchos cambios que vemos hoy, sin ir más lejos, en el Congreso. Pero también es verdad que, menos estas minucias sin importancia, los contextos de escucha y conversación zigzagueante y oralidad difusa, esos dominados por los modos de hacer femeninos, no son peligrosos en absoluto. Que los hombres se ablanden si es peligroso, pero esos contextos, ¿cómo? esos no.



FIGURA 2. RETRATO DE LOUISE-FÉLICITE GUYNEMENT DE KERALIO-ROBERT (1758-1822). DE SABRAN, MME.: «PREMIERE FEMME FONDATRICE ET REDACTRICE EN CHEF D'UN JOURNAL, LOUISE DE KERALIO-ROBERT», EN *LE FORUM DE MARIE-ANTOINETTE*. VILLENEUVE-LOUBET, FORUMACTIF (29 DE DICIEMBRE DE 2019)

ser catapultada dentro de la etiqueta de «vieja solterona». No era una rebelde social, y su nueva lectura de las virtudes de una mujer adoptarán un giro domesticado, hacia lo doméstico y la vida privada. A la Rousseau. Una pena. Se casó con el secretario de Danton, el señor Robert. Cambió el nombre de su publicación, a *Mercure National*.

11. GAUTHIER, Florence «Olympe de Gouges: ¿historia o mistificación?», *Sinpermiso blog* (16 de marzo de 2014). Disponible en: <https://www.sinpermiso.info/textos/olymp-de-gouges-historia-o-mistificacin> [Consulta: 25-05-2020] Pero insisto en el punto que me parece central: es, desde luego, el «pueblo» el que asusta, el que «aterroriza» a los partidarios de la aristocracia de los ricos, el pueblo con sus hombres, sus mujeres, sus niños, el pueblo que habla «mil lenguas», como escribía Hébert en el Père Duchesne, el pueblo que trabaja, sin empleo, el que sufre, el que vive mal y molesta, por su sola presencia, a la gente bien, a la gente *comme il faut*, a los que expresan su desagrado de clase con términos despreciativos como canalla y populacho, Henri Guillemin ha visto bien este desprecio en su panfleto *Silence aux pauvres!* (1989) y Arlette Farge, por ejemplo, ha mostrado las condiciones de vida concretas del pueblo en sus numerosos trabajos.

4. IGUALDAD

«Mantenimiento: Mantiene el polvo fuera de la creación puramente individual; preserva lo nuevo; sostiene el cambio; protege el progreso; defiende y perpetua lo avanzado; renueva la emoción; repite la lucha».

Mierle Alderman Ukeles, «Maintenance Art», 1969¹²

En 1971, Linda Nochlin tenía cuarenta años. Como ella misma afirma, su primer hijo lo crió dentro de los rigores de esta feminidad extrema de los años 50, aquella que logró que Betty Friedan escribiera el segundo libro más leído de y sobre feminismo: *La mística de la feminidad*. Un libro que decidió escribir al encontrar que sus amigas, vecinas y mujeres en general consumían demasiado ansiolíticos, y estaban francamente deprimidas. Friedan nació en 1921 y Nochlin en 1931. ambas son fundamentales para pensar el feminismo y su evolución, pero ambas son productos de su tiempo. Si releemos el artículo de Nochlin, mítico, de 1971, e incluso si volvemos a la relectura que ella misma hace de este mismo artículo, aún no traducido al castellano, «*Why there has not been women artists 30 years later*» hemos de recordar quien firma y desde donde.

En 1969, también, Mierle Laderman Ukeles lanzó lo que, para mi criterio, es uno de los *Manifestos de arte* más importante del feminismo de los años 70. Si el texto de Nochlin ha sido eternamente referenciado, la aportación de Mierle Laderman Ukeles es absolutamente invisible para el *mainstream* feminista. Ukeles escribió su *Maintenance Art Manifesto*, «Manifiesto del Arte del Mantenimiento», dentro de una exposición titulada *Care*, «Cuidados». Este «Manifiesto para el Arte del Mantenimiento» propone elevar a categoría de arte la labor de limpiar, mantener, cuidar y preservar un espacio. Ukeles también escribió el Manifiesto cuando dio a luz a su hijo. Había, reflexiona Ukeles, una incomprensión en esa quiebra entre el tiempo de mantener y el tiempo consumido en eso que pomposamente se llama «Crear». La clave que descubrió a Ukeles el verdadero valor de la vida y por lo tanto la verdadera necesidad, o no, de arte, fue precisamente, una «Epifanía», algo parecido a lo que sintió Rafael Cansinos Assens para la introducción del arte nuevo en la España de 1918. El arte en los años 70 debía cambiar radicalmente y ella se dio cuenta de un golpe.

«Me sentía», escribió, «como dos personas separadas (...) La artista libre y la madre/trabajadora del mantenimiento. Nunca antes, en toda mi vida, había trabajado tanto, tratando de mantener a la vez a las dos personas en las que me había convertido. La gente me decía, cuando me veían empujando mi carrito de bebé, ¿Haces algo?... Entonces tuve una Epifanía ... Tenía la libertad de nombrar el mantenimiento como arte. Puedo enfrentar ambos términos opuestos, la libertad

12. «Maintenance: keep the dust off the pure individual creation; preserve the new; sustain the change; protect progress; defend and prolong the advance; renew the excitement; repeat the fight» Mierle Laderman Ukeles, «Maintenance Art Manifesto», in LIPPARD, Lucy: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. New York, NYU Press, 1979, pp. 220-221.



FIGURA 3. MIERLE LADERMAN UKELES: *HARTFORD WASH: WASHING, TRACKS, MAINTENANCE — OUTSIDE AND INSIDE. PERFORMANCE EN EL MUSEO WADSWORTH ATHENEUM (HARTFORD-CONNECTICUT, EE. UU., 22-06-1973)*. WETZLER, RACHEL: «MEET THE ARTIST WHO CALLED OUT A MUSEUM BY SCRUBBING THE FLOOR FOR HOURS». EN *TIMELINE* (15 DE DICIEMBRE DE 2016)

supuesta del artista con su supuesto opuesto, y llamarlo arte»¹³. En el Manifiesto se divide el trabajo en dos categorías, trabajo de desarrollo y trabajo de mantenimiento. El desarrollo es la creación individual pura, lo nuevo, el progreso, la avanzadilla, la excitación, el cambio, el vuelo, la huida: «El mantenimiento en cambio es la labor de mantener el polvo alejado de la creación individual, preservar lo nuevo, mantener los cambios, proteger el progreso, defender y prolongar las avanzadillas, renovar la emoción, repetir el vuelo»¹⁴. Esto, obviamente, dividirá a la sociedad en dos tipos de individuos, los que crean, supuestamente, y los que mantienen. Ni los unos ni los otros son figuras puras, es más, ni siquiera debería haber división entre unos y otros, pues toda persona realiza ambas cosas, todos creamos y todos mantenemos. Pero ¿es posible ser una gran artista asumiendo ambos roles?

Cuando Linda Nochlin afronta el problema de la supuesta falta de «grandes mujeres artistas» arranca, precisamente, con la misma idea de «grandeza» ¿Qué es exactamente ser grande? Ella no recuerda ni da cuenta de esta tradición que hemos visto de los libros de las *femmes fortes*, sino que adhiere a muchas mujeres

13. MOLESWORTH, Helen: «House Work and Art Work». En *October*, 92 (Spring, 2000), pp. 71-97. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/779234>. [Consulta 28-05-2020]

14. Para leer en «Maintenance Art Manifiesto» de Ukeles en su integridad, ver «Artist Project: Mierle Laderman Ukeles Maintenance Art Activity (1973) with responses from Miwon Kwon and Helen Molesworth», *Documents 10* (Fall 1997).

a la categoría de «maestras menores». Es evidente que, si damos por buena la necesidad de «hacer cosas excepcionales», sean estas las que sean, las mujeres, históricamente, lo han tenido complicado, o más bien, el relato, históricamente aprobado, no ha mirado exactamente al conjunto de los acontecimientos sino que ha fijado su atención en los hechos y las personalidades interesantes para resaltar tal o cual objetivo. Lo malo de esta asunción es que Nochlin se referirá a lo femenino desde el individualismo¹⁵. Esto, una vez más, resulta extraño porque también en los setenta comienza la tradición de las autobiografías femeninas que son, siempre, más colectivas que individuales. Así pues, como vemos, las mismas mujeres estaban, en ese mismo 1971, transformando los lugares de la cultura. Retomando las palabras de Mierle Laderman Ukeles, esta individualización de la acción artística parcela la cuestión al hecho de la «creación», como si fuera un acto flotante fuera de cualquier realidad polvorienta. Pero resulta obvio que todo lo necesario para sacar adelante un proyecto pesa tanto, sino más, que el resultado final. Todos los cenáculos creativos que han trascendido y florecido han debido organizarse de tal modo que la convivencia fuera como una coreografía que lograra aplacar los egos exaltados, o elevados de todo, grandilocuentes y acaparadores. Por experiencia, sabemos que esto está lejos de lograrse, pero puede ser un objetivo.

Ahora bien. El momento más importante y contradictorio es cuando Linda Nochlin define qué es arte, con mucha lucidez, por una parte, con ciertas cortapisas por otra. El arte nunca es la expresión de una emoción personal y nunca es un acto individual. Hacer arte consiste, según Nochlin, en una traducción a una forma consistente: esto es, una «forma», cerca o no de las convenciones, que deben ser

15. Y aun estando completamente de acuerdo en que no hay un estilo eminentemente femenino, ya hemos visto, siguiendo las derivadas de la génesis de la opinión pública podemos colegir que si hay un modo muy femenino de establecer relaciones entre pares. Si nos fijamos en la tradición de los salones y sus modos de orquestrar las reuniones, y por tanto la génesis de cultura, este modo, femenino podríamos decir, de escucha, paciencia, tiempo para argumentar o presentar trabajos, si podría ser interesante de recuperar y preservar. De hecho, si hacemos el recuento del quehacer artístico desde ese lugar, desde la sociabilidad, desde los barrios más activos culturalmente en los que cientos y miles de artistas de mil campos se juntaban y organizaban su vida de otro modo, podemos colegir que deberíamos volver a interpretar esa grandeza del saber armar redes de apoyo mutuo como la clave para el éxito artístico, y no la competitividad exacerbada y solitaria. Esa aun mitificada, creo que nunca existió.

Es más, podríamos pensar en lugares poco feminizados para gestar un arte alternativo, por ejemplo, como los únicos que no han funcionado realmente. Pensemos, por ejemplo y por aterrizar en nuestro territorio, en *Liquidación Total*, un espacio alternativo de la primera década del siglo XXI que funcionó genial porque sus modos de operar estaban preñados de escucha y respeto, estaban en cierta medida feminizados. Pensemos ahora en *El Ojo Atómico*, en su primera sede de la calle Sánchez Pacheco del barrio de Prosperidad, 1993-1995, cuyos modos de hacer se caracterizaron por una extrema masculinización. Este lugar y su relato han erradicado de su memoria toda presencia requerida para el mantenimiento del espacio, los, y las, artistas y colegas dedicados con constancia y dedicación a mantener el lugar, y fueron infinitos, han sido erradicados. Se repiten viejos clichés en el relato de nuestra propia historia, se mutila la riqueza de los contextos complejos, se impide un verdadero estudio de lo que allí pasó, se erradica la posibilidad de trascender. Dejando muda a un porcentaje tan elevado de participantes, ¿qué historia nos puede quedar? Obviamente para esos creadores superdotados, jefes de la banda, dueños de la voz pública, siempre hombres, para estos digo, una mujer, o muchos otros sin nombre, que apoyaban la causa limpiando y llevando agua de la fuente del parque de Berlín no cuentan, no suman, no crean, no hacen arte del grande, del verdadero. Su relato, con tintes anglosajones, se pierde en la ficción, en el estereotipo y en la inventiva, cual «Vasaris» contemporáneos. Así pues, y si uno vuelve a pensarlo, los espacios de igualdad y colaboración crean redes de afecto que van tejiendo una trama relacional que gesta la cultura de un lugar. Y en esa trama sobresaldrán agentes, pero no serán nada sin la trama de abajo en la que miles de personas hacen lo suyo para que todo funcione. La historia del arte en nuestro país es infinitamente, más rica y más difícil de recuperar, de lo que se supone, y tal recuperación debe de hacerse desde los modos de hacer/las prácticas feministas.

aprendidas a través de la escuela o de una experimentación personal de largo recorrido: «El lenguaje del arte está materializado en pintura, en línea, en lienzo en piedra, en barro, plástico, metal -- no es un sollozo ni un susurro confidencial»¹⁶. El final es lo que me parece más interesante: «Ni un sollozo ni un susurro confidencial».

En ese mismo y muy importante año de 1971 Suzanne Lacy entraba en el primer *Programa De Arte Feminista* del mundo. *The Feminist Art Program* (FAP), ideado y diseñado por Judy Chicago, que arrancó en Fresno, un pueblito del interior de California, del Valle de San Joaquín, en lo que llaman la cesta americana. Un territorio hostil en cuyas proximidades tiempo después grabarían *Breaking Bad* la mítica serie del profesor ejemplar que se hace productor exitoso de metanfetamina. Cuando en 2010 entrevisté a Suzanne Lacy¹⁷, me habló tanto de la dificultad que tuvo para ser aceptada, como del cambio radical en la práctica artística cotidiana tanto de temática de trabajo como de modos de hacer. Las temáticas incluían sollozos y susurros, y los modos de hacer evitaban largos periodos de adquisición de destrezas, tal y como se había organizado la formación artística anterior a 1971.

Las mujeres que seguían esta formación tenían algo de *La Ciudad de Damas* a la Christine de Pizan, o de salones. Leían textos escritos por mujeres, hacían propuestas artísticas a partir de grupos de concienciación para indagar qué era eso de ser una mujer en su contexto. Ahora podemos ver algo extraño este modo de desgajarse del resto de los centros de formación artística, pero entonces fue necesario. Mientras los demás artistas se dedicaban a hacer *performances* masturbándose o empotrándose contra paredes, rasgándose, disparándose, ellas trataban de ampliar el foco hacia los temas de los que podía y debía ocuparse el arte, hacia el modo en el que una artista debía implicarse en su contexto y tramarse con su realidad social y política y olvidarse de la cansina auto referencialidad y los chistes para los conocedores. Un lugar en el que formarse para ser una artista profesional, para ocupar un lugar en una estructura institucional, cambiar los usos habituales insistiendo en que una artista debe tramarse con la realidad social y política que vive. Conocer el contexto más que conocer la técnica, ir hacia donde no se sabe y no asegurar el resultado virtuoso. Un cambio radical, que aún está por llegar.

En ese 1971, Mirta Vidal publicó *Women: New Voice of La Raza*¹⁸, donde las mujeres Chicanas también ponían entre las cuerdas las instituciones americanas, cuestionaban el machismo, la discriminación en la educación, y el rol de la Iglesia. Además, Angela Davis, acusada en 1970 de complicidad en el intento de liberación de Jackson, estaba logrando un gran apoyo internacional que se hizo visible en 1972 cuando, durante su juicio, quedó evidenciado su sesgo político y los prejuicios

16. REILLY, Maura (ed.): «Why Have There Been No Women Artists?», en *Women Artists: The Linda Nochlin Reader*. United Kingdom, Thames & Hudson Ltd., 2015, pp. 42-68.

17. UNED – LACY, Suzanne. «Poniendo a la gente a hablar» (07 de octubre de 2010). En el marco de colaboración establecido entre el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la UNED. Disponible en: <https://www.rtve.es/alicarta/videos/uned/20101008-prog-1-1/896107/> [Consulta 29-05-2020]

18. VIDAL, Marta: *Women: New Voice of La Raza*. New York, Pathfinder Press, 1971. Este artículo de Mirta Vidal apareció por primera vez en la *International Socialist Review*, octubre de 1971, y se reeditó con permiso de Mirta Vidal como directora general del trabajo de la comunidad Chicana y Latina para la Young Socialist Alliance. Es la autora del panfleto *Chicano Liberation and Revolutionary Youth*. New York, Pathfinder Press, 1971.

raciales que dominaban las decisiones. Tras 18 meses en la cárcel, logró ser absuelta. Tiempos de cambios radicales reflejados solo parcialmente en el recuento de la eterna pregunta. Como lo pone Lacy, ellas eran producto de todos los movimientos de lucha, del movimiento en contra de la Guerra del Vietnam, del *Black Art Movement*, esto es, el brazo artístico de los *Black Panthers*, de la psicodelia, de los *Brown Berets*, de los Ecologistas, obviamente del movimiento Feminista.

Para pensar un nuevo relato hemos de incluir a una infinita constelación en la que quien se ocupe del mantenimiento tenga valor, los nuevos modos de nombrar aparezcan y las luchas pesen y cuenten. En ese nuevo relato en el que aparecerán cientos de nuevos personajes constructores de todo un entramado, muchas de las cuestiones que preocupa a Nochlin se desvanecen, el don de la genialidad es una falacia, el talento exorbitante se hace ridículo, el rol de la aristocracia se complejiza, el materialismo y la profesionalidad se mezclan, los perfiles híbridos proliferan, las ideas universales desaparecen definitivamente y las luchas se ponen en primer plano. Y las cuestiones de clase, que ni mucho menos han desaparecido aunque insistan muchos diputados, se enlaza con todo lo demás y desde un punto de vista interseccional¹⁹.

5. SOLIDARIDAD

«Creemos que los Derechos de las Mujeres son Derechos Humanos y los Derechos Humanos son Derechos de las Mujeres. Debemos crear una sociedad en la que las mujeres, incluidas las mujeres negras, las mujeres indígenas, las mujeres pobres, las mujeres inmigrantes, las mujeres discapacitadas, las mujeres judías, las mujeres musulmanas, las mujeres latinas, las mujeres asiáticas y de las islas del Pacífico, las mujeres lesbianas, *bi, queer y trans*, son libres y pueden cuidar y nutrir a sus familias, independientemente de cómo estén formadas, en entornos seguros y saludables, libres de impedimentos estructurales».

«Unity Principles» de *The Women's March* de Washington²⁰

En la introducción al libro que Angela Davis dedica a las primeras damas del *blues*, a las grandísimas Gertrude «Ma» Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday²¹, nos advierte que es perfectamente consciente de que ellas no eran feministas. Pero también que, no podemos dudar de que tuvieron actitudes feministas, sea con su música, su sexualidad y la misma relación con sus cuerpos y sus voces generaron una honda fisura en el patriarcado. Algo muy parecido podríamos decir de nuestras

19. CRENSHAW, Kimberle: «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics». University of Chicago Legal Forum, (1989). Disponible en: <https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8> [Consulta: 30-05-2020]

20. «Unity Principles» (Principios de Unidad) es una plataforma interseccional creada por *The Women's March* de Washington, para una nueva visión conectada entre grupos amplios y diversos de liberación colectiva. Disponible en: <https://womensmarch.com/mission-and-principles> [Consulta 30-05-2020]

21. DAVIS Angela: *Blues Legacies and Black Feminism. Gertrude «Ma» Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. New York, Vintage Books, 1998.

cupletistas, esa constelación de reinas de la sicalipsis que en los mismos años en que Gertrude «Ma» Rainey o Bessie Smith grabaron sus *blues*, grababan en *La Voz de su Amo* o en otras firmas pizarras sus magníficos temas con títulos tan sugerentes como «Ultraísmo Puro», «La Bolchevique», «La llave», «La vaselina», «La futurista» o «La mujer moderna»²², entre miles más. Estas tampoco eran conscientemente feministas ni vanguardistas, eran porveniristas, entreveían un porvenir en el que, efectivamente, la solidez de ese patriarcado debía resquebrajarse. Entre las dos opciones y en ambos países, entre ser un lugar austero y ser veleidosos y frívolos, tanto los Estados Unidos como España, optaron, en toda la Edad de Plata, por ser frívolos, locos y experimentales. Y en ambos se atisbó la posibilidad de contar la historia de otra manera y de vivir de otra manera.



FIGURA 4. PANCARTA: «NO ES FEMINISMO SI NO ES INTERSECCIONAL». #WOMENSMARCH2018 PHILLY PHILADELPHIA #METOO ROB KALL/FLICKR/CC BY 2.0. COLE, NICKI LISA «DEFINITION OF INTERSECTIONALITY». EN *THOUGHTCO* (11 DE FEBRERO DE 2020)

Como Davis escribe, la cuestión importante a la hora de recuperar estas figuras para la historia del feminismo es como nos podemos enfrentar y relacionar hoy con nuestra mentalidad a esos materiales, grabados o escritos en partituras, cantados, incluso imaginados, en los años diez, veinte, treinta e incluso cuarenta. Es muy interesante como hay muchísimo material referido al feminismo negro, pero muy poco

22. DURÁN, Gloria G.: *Cupletistas porveniristas. Sicalipsis, cuplé y vanguardia*. Madrid, La Felguera, 2020. (En edición).



FIGURA 5. RAQUEL MELLER EN LA PORTADA DE LA REVISTA *CELEBRIDADES DE VARIETÉS*, 28, BARCELONA, BIBLIOTECA FILMS (1926). Colección particular Gloria G. Durán



FIGURA 6. FOTOGRAFÍA DE GERTRUDE «MA» RAINEY (1917). EN «SINGING THE LESBIAN BLUES». *BGADMIN MAGAZINE* (1 DE MARZO DE 2017)

referido a estas cantantes que eran de clase obrera, hablaban de problemas cotidianos de la mujer de clase obrera, y vivía unas sexualidades demasiado fuera de la norma. También sucede lo mismo con «Las Sinsombrero», protagonistas una década después, aunque ya preparada anteriormente por la constelación de los cupletistas, pero estas lo harán desde la clase media alta. Para muchos la tradición del feminismo tiene una clara tendencia a evitar, o a obviar, las aportaciones de la clase trabajadora, de las clases bajas y sus comunidades, muchas veces porque estas no tenían acceso a los textos escritos, otras porque transitaban esas sexualidades, a veces, inasibles para la mentalidad de clase media. Sin embargo, todas ellas, las americanas y las españolas, tuvieron un acceso directo a la edición de lo que Davis llama, «textos orales» o, más claramente, «canciones».

Robert Darnton en *Poesía y Policía* habla de la posibilidad de seguir el rastro cultural por las canciones. Desde luego es posible si atendemos a estos años de las primeras grabaciones. Las mujeres afroamericanas fueron las primeras que grabaron blues. En 1920 Mamie Smith grabó una versión de «Crazy Blues» de Perry Bradford en el sello Columbia Okeh y vendió más de 75000 copias. La Paramount y la Columbia grabaron las voces de infinitas mujeres que por esos años cantaban blues entre el 1920 y el 1926. Como apunta Angela Davis estas mujeres grabaron muy pocos años, y además son años que coinciden con el «Renacimiento de Harlem», el momento cultural de reivindicación de la cultura afroamericana y de un florecimiento sin parangón. Pero la mujer reivindicada por este renacimiento, no era la cantante de blues, igual que la que reivindicamos aquí en la revisión de nuestros modernos de la Edad de Plata tampoco estaban las cupletistas, casi todas de clase obrera.

Supuestamente ellas no eran las que ocupaban unos inmensos espacios culturales en la génesis de nuestra vida urbana y nuestra vanguardia. La mujer reivindicada tanto en el «Renacimiento de Harlem» como en la vanguardia española debía ser muy cultivada, elegante y conocedora: una suerte de *femme forte*.

Aquí en España en 1912, será el sello Odeón en el que Raquel Meller grabará «las canciones picantes». Como dice Javier Barreiro: «Raquel registró 18 cuplés para Odeón en 1912, mientras actuaba en Zaragoza. Según el orden de grabación, la primera fue «La Modistilla» y la segunda, «La Gitanilla»; luego se acoplaron en los discos sin seguir el orden de grabación»²³. «Estrella indiscutible en el orbe entero. Única y exclusiva coupletista monologuista que ha obtenido la nota de sobresaliente e inimitable de toda la prensa española». En esta década arrasa en toda España. Empezará a grabar y, lo que es más importante, a vender discos²⁴. Javier Barreiro especula con que el tema «La Modistilla», pudiera ser una suerte de cita autobiográfica, ya que ella misma fue modistilla al llegar a Barcelona y antes de dedicarse profesionalmente al cuplé.

Como ya he escrito en mi artículo «¡Viva el gobierno cupletero! De cómo la vanguardia se olvidó del cabaret y fracasó», publicado en el catálogo de la exposición comisariada por Mery Cuesta en el CA2M, *Humor absurdo: Una constelación del disparate en España*:

«Si todos los intelectuales de nuestro país hubieran sido capaces de ver el potencial de las mujeres que les rodearon en la Edad de Plata, nuestra vanguardia hubiera sido mucho más poderosa. Si hubieran frecuentado más a menudo los locales «de perdición» que surgieron en los albores del siglo XX, si hubieran acudido a ellos con más asiduidad, la historia de nuestro país se habría escrito de una manera muy diferente. La verdadera potencia de las mujeres a la hora de entender la vanguardia y sus posibilidades quedó perdida en canciones, sonidos y palabras, tan en libertad, que nadie se preocupó de preservarlas»²⁵.

En el «Renacimiento de Harlem», por su parte, solo Langston Hughes, un verdadero dandy, que se solía entender bastante mal con sus contemporáneos, habló en su obra de la trascendental contribución de las llamadas *blues ladies* en la



FIGURA 8. FOTOGRAFÍA DE BELLA DORITA (1936). EN «LAS MUJERES HAN VENCIDO. ARROLLAN TODOS LOS FRENTE E IMPLANTAN LA DICTADURA DE LA MUJER» TARARÍ. REVISTA MENSUAL DE ESPECTÁCULOS Y DEPORTES, 184, (FEBRERO 1936)

23. BARREIRO Javier: *Raquel Meller y su tiempo*. Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1992, pp. 135-226.

24. *Tamerlan Music Traducciones II*, es un canal de YouTube en el que hay música de todo tipo. Las entradas de cuplé, que son muchas, siempre aparecen perfectamente documentadas.

25. DURAN, Gloria G. «¡Viva el gobierno cupletero! De cómo la vanguardia se olvidó del cabaret y fracasó», en CUESTA, Mery: *Humor absurdo: Una constelación del disparate en España*. Madrid, Astiberri, 2020, p. 248.

política cultural afroamericana. Después una generación de escritoras que se referían muchas veces a «artistas sin una forma de arte». Pero al margen en sus apariciones en la literatura y sus referencias cruzadas, lo que Angela Davis busca dilucidar es el modo en el que estas canciones apuntan los problemas reales de la agenda social del momento, en suma, como apuntan lo que las artistas de la revolución feminista de los años 70, Suzanne Lacy y demás artífices de la «*Amazing Decade*»²⁶, sumaron a la agenda artística. Tal y como las canciones de blues ayudaron a conformar una conciencia de negritud, muchos cuplés ayudaron a conformar la posibilidad de ser mujeres, en otros términos. Ni tan siquiera los más vanguardistas movimientos artísticos y literarios eran capaces de incorporar la agenda pública, los problemas sociales, y la realidad política, a sus objetos y producciones artísticas como lo fueron muchas de las mujeres que se construyeron a contracorriente asumiendo lugares de riesgo y de cierto desacato. De algún modo los textos al uso que recuperan las figuras femeninas que conformaron nuestra vanguardia y el «Renacimiento en Harlem» se suelen olvidar de la constelación de las de abajo, de esas que hablan sin pelos en la lengua.

Cuando vi la *performance* de María Gimeno²⁷, «Queridas viejas. Editando a Gombrich», en la que obstinadamente intenta introducir, con rabia y fuerza, la biografía de muchas mujeres en el tomo gordísimo de la *Historia del Arte* de E.H. Gombrich, tuve, como Ukeles, una Epifanía. Había dos motivos. El primero, el modo en el que volvemos a contar la vida de esas mujeres, esas *femmes fortes*, seres individuales no tramados. La segunda, la obsesión por entrar en un canon que ya no nos vale. Además, si uno se atiene a la historia de las autobiografías descubre que, en su nuevo florecimiento una vez más en los años 70, se generan unos textos que construían a un ser, la «autobiografiada», como alguien social, un ser colectivo, miembro de una comunidad que se va construyendo entrelazado en otras miles de vidas.

En *Women, autobiography, theory. A Reader* (1984), editado por Sidonie Smith²⁸, en la introducción que titulan, «Situating subjectivity in Women's Autobiographical Practices», nos aclara este modo de contar una vida. Claro, es que la autobiografía no ha sido tomada como un lugar de «seriedad» hasta hace muy poco. Pero en las últimas décadas ese lugar ha cambiado radicalmente, y hoy es un lugar evidentemente privilegiado para sacar a colación temas de feminismo interseccional, postcolonialismo, y teoría crítica. Toda la afirmación de la subjetividad y la agencia de las mujeres en sus autobiografías ponen un énfasis muy grande en los procesos colectivos y cuestionan tanto los términos de soberanía como de universalismo de un ser solitario y aislado. Por ello resulta muy interesante cuando al recuperar las vidas de determinadas mujeres de la historia las aislamos cual estandarte solitario resistiendo la fuerza de un descomunal viento. Ninguna de ellas puede levantar la

26. Así se llamó un libro fundacional del arte de la *performance* y del arte feminista, un libro firmado entre otras por Moira Roth. ROTH, Moira: *Amazing Decade: Women and Performance Art, 1970-1980*. Los Ángeles, Astro Artz, 1984.

27. *Performance: Queridas viejas. Editando a Gombrich* (9 de noviembre de 2019), Museo Nacional del Prado. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/recurso/queridas-viejas-editando-a-gombrich/5241a2e2-43d1-486a-a1e8-1adceb7f921> [Consulta 30-05-2020]

28. SMITH, Sidonie y WATSON, Julia (eds.): *Women, autobiography, theory. A Reader*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1998.

cabeza y revisar su mismo relato, pero bajo el prisma de la autobiografía actual, ¿no cabe, al menos, preguntarnos por la posibilidad de que sus vidas anduvieran muy tramadas con sus contextos? «Las autobiografías de las mujeres y de las personas de color introducen unas emocionantes narrativas de auto descubrimiento que reclaman parentesco en una literatura de posibilidad», cada texto se hace un paisaje posible, un abanico de posibilidades, un modo de entender las vidas desde la duda y la potencia. Y ese modo, además no tiene por qué ser lineal, como lo pone Vasari, o como lo pone Gombrich. Esa linealidad histórica también estaría bien revisarla.

La otra cuestión, la del canon, resulta igualmente interesante. Linda Nochlin se revisita a sí misma en 2006, cuando escribe su actualizada visión de «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas 30 años después?», y, además, en la introducción de la edición de un *Reader* de 2015 de sus artículos, Maura Reilly, su editora, habla sobre el canon con mucha lucidez. En 2006 Roth introduce las prácticas de arte público de nuevo género en su respuesta, aquellas que arrancaban a atisbar un nuevo horizonte al tiempo que ella escribía su primer artículo. Es obvio que 30 años después ya hay todo un corpus de teoría del arte feminista, que ha entrado en el *mainstream*, «quizá», argumenta:

«Aún hay mucha resistencia a las versiones más radicales de la crítica feminista en las artes visuales, y sus practicantes son acusadas de pecados como los de negar la calidad, destruir el canon, escatimar lo innato de la dimensión visual de la obra artística, reducir el arte a las circunstancias de su producción, –en otras palabras, de minar los sesgos estéticos e ideológicos de la disciplina. Y todo esto es para bien; la historia del arte feminista está aquí para causar problemas, para cuestionarse, para confundir, para irritar, para liarla en suma ‘en el palomar del patriarcado’. En su versión más interesante la historia del arte feminista es una práctica transgresora y contraria al *establishment* llamada a poner la mayoría de los preceptos de la disciplina en cuestión»²⁹.

Maura Reilly en su conversación con Linda Nochlin para esta edición, afirma que el canon de la historia del arte debe ser reconceptualizado, debe ser revisado en su totalidad y pregunta: ¿Añadimos figuras al canon?; ¿Nos conformamos con figuras marginales? A lo que Nochlin contesta: «Uno podría comenzar con la premisa de que cualquier canon, estrechamente construido, es una obstrucción tanto para el pensamiento complejo como para poder abrir el examen de la situación histórica en sí mismo»³⁰, y concluye que la construcción de un nuevo canon es contraproducente.

CONCLUSIÓN

En este mosaico de referencias entrelazadas a veces, dejadas otras, he querido tratar de mostrar lo que a mí me preocupa y a partir de lo que, tal vez, podría intuir que sería un museo feminista o, cómo podría contestar al *Call For Papers*, ¿Cómo

29. REILLY, Maura (ed.): *Women Artists: The Linda Nochlin Reader*. London, Thames and Hudson Ltd, 2015, pp. 38.

30. *Idem*, p. 39.

cambiar los marcos, los relatos, las estructuras del museo actual, para que podamos identificarnos con él, para reconocernos en sus imágenes y en sus narraciones? Sería interesante dejar entrar a esas inmensas constelaciones de gentes que han conformado los contextos culturales, que debemos de tramar las biografías de aquella que queramos rescatar en sus contextos y no elevarlas a la categoría de excepcionalidad, sino tratar de conocer marcos relacionales de producción. Creo que hemos de asumir el eterno miedo implícito a las situaciones de inestabilidad política de que los hombres se ablanden y ablanden a otros hombres, y así mismo asumir que en periodos de demasiada estabilidad el «hombre de verdad» suele volver y en estos periodos hemos de estar bien armadas. Como dice Nochlin, liarla siempre, problematizar constantemente. Creo que hemos de prestar atención a otros campos y en particular en el Estado español, creo que hemos de recuperar la génesis urbana y las infinitas mujeres que hicieron de nuestras ciudades lugares más habitables y sobre todo mucho más divertidos y creativos. Creo que hay que recuperar la historia oral y cuidar la nueva que se va produciendo. Además, crear contextos en los que lograr aplacar los egos que aún andan sueltos, que son muchos y por todas conocidas. En suma, creo que hay que tomarse con ciertas dosis de humor absurdo ese «peligro de ablandarse», y que, con altas dosis de hermandad, igualdad, y solidaridad, re-escribir nuestra historia en su totalidad complejizando el relato, poniendo en primer foco los «cuidados», ampliando las posibilidades y evitando demasiada reinona.

BIBLIOGRAFÍA

- BARREIRO Javier: *Raquel Meller y su tiempo*. Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1992.
- BRETKELLY-CHALMERS, Kate: *Time, Duration and Change in Contemporary Art: Beyond the Clock*. Fishponds-Bristol, Intellect Books, 2019.
- BLOM, Philipp: *Gente peligrosa: El radicalismo olvidado de la Ilustración europea*. Madrid, Editorial Anagrama, 2012.
- CHARTIER, Roger: *Entre poder y placer: Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*. Madrid, Grupo Anaya Publicaciones Generales, 2000.
- CHARTIER, Roger: *Revoluciones de la cultura escrita, Las. Diálogos e intervenciones*. Barcelona, Gedisa, 2018.
- CRaveri, Benedetta: *La cultura de la conversación*. Madrid, Siruela, 2003.
- CRENSHAW, Kimberle; GOTANDA, Neil & PELLER, Garry: *Critical Race Theory: The Key Writings That Formed the Movement*. New York, The New Press, 1995.
- CRENSHAW, Kimberle: «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics». University of Chicago Legal Forum, (1989). Disponible en: <https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8> [Consulta: 30-05-2020]
- DARNTON, Robert: *Poesía y policía*. México, Cal y Arena, 2011.
- DAVIS Angela: *Blues Legacies and lack Feminism*. Gertrude «Ma» Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday. New York, Vintage Books, 1998.
- DE LA RICA, Álvaro «Una noble dama con recámara», *Revista de Libros*, 89 (mayo, 2004), pp. 32-33. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/30230323> [Consulta: 23-05-2020]
- DE PIZAN, Christine: *La Ciudad de Damas*. Madrid, Siruela, 2020.
- DURÁN, Gloria G.: *Cupletistas porveniristas. Sicalipsis, cuplé y vanguardia*. Madrid, La Felguera, 2020. (En edición).
- DURAN, Gloria G.: «¡Viva el gobierno cupleteril! De cómo la vanguardia se olvidó del cabaret y fracasó», en CUESTA, Mery: *Humor absurdo: Una constelación del disparate en España*. Madrid, Astiberri, 2020, pp. 230-249.
- FRIEDMAN, Betty: *La mística de la feminidad*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2017.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Francisco: «Salonières: Mujeres que crearon sociedad en los salones ilustrados y románticos de los siglos XVIII y XIX», en CABRERA ESPINOSA, Manuel y LÓPEZ CORDERO, Juan Antonio (eds.): *VII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*. Jaén, Archivo Histórico Diocesano de Jaén, 2015, pp. 213-234. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5339138> [Consulta: 23-05-2020]
- GAUTHIER, Florence «Olympe de Gouges: ¿historia o mistificación?», *Sinpermiso blog* (16 de marzo de 2014). Disponible en: <https://www.sinpermiso.info/textos/olympe-de-gouges-historia-o-mistificacin> [Consulta: 25-05-2020]
- GOODMAN, Dena: *The Republic of Letters: Cultural History of the French Enlightenment*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1996.
- GUINEMENT DE KÉRALIO, Louise-Félicité: *Histoire D'Elisabeth, Reine D'angleterre, Tirée Des Écrits Originaux Anglois*. London, Nabu Press, 2012.
- HESSE, Carla: *The Other Enlightenment: How French Women Became Modern*. Princeton, Princeton University Press, 2003.
- LANDES, Joan: *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1988.

- LIPPARD, Lucy: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1973.
- MARCUS, Sara: *Girls to the Front*. New York, Harper Perennial, 2010.
- MOLESWORTH, Helen: «House Work and Art Work». En *October*, 92 (Spring, 2000), pp. 71-97. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/779234>. [Consulta 28-05-2020]
- NASH, Jennifer C.: *Black Feminism Reimagined: After Intersectionality*. Duke University Press, 2019.
- PHILLIPS, Patricia C.; FINKELPEARL, Tom; HARRIS, Larissa; LIPPARD, Lucy R.: *Mierle Laderman Ukeles Maintenance Art*. New York, Prestel, 2016.
- REILLY, Maura (ed.): *Women Artists: The Linda Nochlin Reader*. London, Thames and Hudson Ltd, 2015.
- ROTH, Moira: *Amazing Decade: Women and Performance Art, 1970-1980*. Los Ángeles, Astro Artz, 1984.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques: *El contrato social*. Madrid, Taurus, 2012.
- SAMPLE, Hilary: «Maintenance Architecture». *Praxis, Journal of Writing + Building*, 6 (2004), pp. 106-113. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/24329193> [Consulta 16-03-2020]
- SCOTT, Joan: *Parité!. La igualdad de género y la crisis de universalismo francés*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- SMITH, Sidonie y WATSON, Julia (eds.): *Women, autobiography, theory. A Reader*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1998.
- STILES, Kristine y SELZ, Peter (ed.): *Theories and Documents of Contemporary Art, A Sourcebook of Artist Writings*. Berkeley, University of California Press, 1996.
- UNED – LACY, Suzanne. «Poniendo a la gente a hablar» (07 de octubre de 2010). En el marco de colaboración establecido entre el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la UNED. Disponible en: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/uned/20101008-prog-1-1/896107/> [Consulta 29-05-2020]
- UKELES, Mierle Laderman: «Maintenance Art Manifesto», en LIPPARD, Lucy (ed.): *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. New York, Praeger Press, 1973, 1979, pp. 220-221.
- VIDAL, Marta: *Women: New Voice of La Raza*. New York, Pathfinder Press, 1971.



SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

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

8



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

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 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 Institutional-in-becoming. *Museum en red* and the Care Practices in Museo Reina Sofía

147 GLORIA G. DURÁN
El peligro de ablandarse. Igualdad, hermandad, solidaridad · The Perils of Tenderness. 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 VILLAVEVERDE 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 encargada del Conde de Benavente · The Tomb of the Venerable Domingo Anadón 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



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 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.