



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

INTRODUCCIÓN: MUSEOS Y FEMINISMO. DENTRO Y FUERA

INTRODUCTION: MUSEUMS AND FEMINISM. IN AND OUT

Patricia Molins¹

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.28769>

Resumen

Presentación de este número y de los artículos que en él aparecen, acompañada de una breve introducción al debate y un ejemplo, tomado del trabajo de varias historiadoras y comisarias de exposiciones, de un aspecto ignorado en dicho debate: el de las exposiciones que sin tener una temática explícitamente feminista o centrarse en nombres femeninos trabajan desde una perspectiva feminista, cuestionando, como lo hacen varios artículos en este número de la revista, los cánones, marcos y el lenguaje de la historia del arte.

Palabras clave

Feminismo; museos; exposiciones feministas; Salomé.

Abstract

Presentation of this issue and the articles that appear in it, including a brief introduction to the debate and an example, taken from the work of some art historians and exhibition curators, of an aspect ignored in said debate: the exhibitions that nor being openly feminist in its subject, neither focusing on female names, work from a feminist point of view, questioning, as several articles in this issue of the magazine do, the canons, frames and the language of art history

Keywords

Feminism; museums; feminist exhibitions; Salomé.

1. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. C. e.: patricia.molins@museoreinasofia.es



FIGURA 1: VICTORIA GIL, *PINTURA*, 1993. MAQUILLAJE SOBRE PIEL FALSA, 42 X 42 CM

No hay duda de que el debate sobre la relación entre feminismo y museos goza de buena salud². En el caso español son los análisis que cuantifican la ausencia de paridad en exposiciones y colecciones el asunto que ha alcanzado mayor difusión pública, gracias en buena parte a la incisiva actuación de MAV, la asociación de mujeres en las artes visuales creada en 2009, que intenta conseguir que las instituciones ejecuten la Ley de igualdad. Sus informes han probado y denunciado la desigualdad contable en el interés y el presupuesto que los museos y centros de exposiciones dedican a ambos sexos. Las exposiciones de mujeres han sido un importante instrumento para lograr la visibilización de las artistas, excluidas en buena parte de las presentaciones museísticas y de las narraciones historiográficas. Menor difusión han tenido los estudios feministas desde la historia del arte, iniciados con la tesis doctoral que

2. Por citar dos aportaciones recientes que estudian el asunto globalmente, el ICOM, la asociación internacional de museos y profesionales, acaba de presentar un número de su revista dedicado al asunto, (*Museum International*, 72, Nº 285 – 286, 2020) y en 2017 apareció un doble volumen colectivo titulado *Feminism and Museums: Intervention, Disruption and Change* (Ed. ASHTON, Jenna C., Edinburgo y Boston: Museumsetc, 2017). Para el caso español, una revisión reciente es la de ALBERO, Sofía: «Debates fundamentales para una crítica feminista al museo de arte en el contexto español». *Dossiers feministes*, 23 (2018), pp. 5-22.

<https://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/355788> [consulta septiembre 2020].

Estrella de Diego presentó en 1987, dedicada a las pintoras españolas del siglo XIX y con su influyente libro *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, que tuvo desde su publicación en 1992 gran repercusión, sobre todo entre artistas de la danza y la performance.

Desde los años noventa la teoría feminista se ha difundido en la academia y en las prácticas artísticas, y ha dado lugar a un buen número de exposiciones. A partir de ellas, *Genealogías en el arte español 1960-2010*³, trazaba en 2013 una genealogía del arte de mujeres en ese periodo, insistiendo en la necesidad de introducir el feminismo en una secuencia historiográfica, de construir una genealogía que mostrara cómo aunque el feminismo social y teórico hubiera surgido en los sesenta y eclosionara en España a finales de los ochenta, contaba con precedentes y no era una mera importación extranjera. Precedentes sin cuyo conocimiento, al que aún le queda mucho recorrido, sería imposible incorporar el arte realizado por mujeres a los relatos históricos y museísticos. Dos historiadoras que colaboraron en exposición, han puesto en duda sin embargo que el feminismo haya calado en el núcleo duro de los museos.

En su artículo titulado «El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos desde los años noventa», Olga Fernández hacía un repaso no muy optimista para concluir que los museos en ese periodo habían integrado el feminismo mostrándolas como casos aislados en la colección o elaborando recorridos temáticos «superpuestos» a la narración expositiva, y proponía la necesidad de establecer nuevos marcos de actuación en los que el feminismo no sea un complemento sino un elemento constituyente capaz de «alimentar la imaginación del futuro». Por su parte, en un artículo posterior, *Después de Genealogías feministas. Estrategias de intervención en los museos y tareas pendientes*⁴, Patricia Mayayo se pregunta precisamente hasta que punto una exposición temporal «es capaz de cambiar o, al menos, desestabilizar el canon» e incidir en la investigación y las prácticas artísticas y museísticas y lista las tareas pendientes. Entre ellas lanzaba dos propuestas sobre las que existe un consenso, y en las que radica la dificultad de asimilación del feminismo por parte de los museos: incorporar no solo el feminismo en los contenidos, sino también en los modos de trabajo y en las estructuras, buscar modelos de acción y reflexión propios, al margen de los cánones anglosajones dominantes.

En mi opinión hay otra tarea urgente y necesaria: el análisis de las exposiciones en profundidad, sin limitarse a los números estadísticos, que además muchas veces son parciales y equívocos⁵, ni a las exposiciones de temática feminista, en las que se han centrado los análisis. Y sobre todo estudiarlas como dispositivo en todas

3. ALIAGA, Juan Vicente y MAYAYO, Patricia (ed.), *Genealogías en el arte español 1960-2010*. León: MUSAC – This side up, 2013. Comisariada por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo. <https://musac.es/#exposiciones/expo/genealogias-feministas-en-arte-espanol-1960-2010> [septiembre 2020]

4. En *Investigaciones feministas*, 4 (2013), pp. 25-37. https://doi.org/10.5209/rev_INFE.2013.v4.41875e [septiembre 2020]

5. Por ejemplo cuando se analizan los números de mujeres en exposiciones de forma fragmentaria, o distinguiendo entre colectivas y monográficas simplemente. Si se distinguiera, los resultados de los análisis serían más sombríos. Sin embargo creo que no lo serían tanto si se incluyeran análisis pormenorizados de las exposiciones no explícitamente feministas. Sobre el MNCARS se han hecho muchos análisis que no diferencian entre retrospectivas completas, de media carrera, o instalaciones, e incluso que incluyen nombres de mujeres que no hicieron exposiciones sino performances, como La Ribot. Solo las retrospectivas permiten el conocimiento adecuado de la obra de una artista.

sus dimensiones, independientemente del número de hombres que haya en ellas, porque ese estudio permitiría apreciar la complejidad y singularidad de la mirada feminista/femenina, y la medida en que el feminismo ha dejado de ser un mensaje desde el gueto y para el gueto, y ha permeado la práctica curatorial. Creo que hay muchas experiencias positivas que merecen ser reconocidas. En este sentido, quiero subrayar la labor del Museo Nacional de Escultura y de su directora, María Bolaños, tanto a través de su presentación de la colección permanente, como de exposiciones dirigidas a fijar la mirada hacia zonas oscuras, ya sean las imágenes acumuladas en el almacén, la construcción del cuerpo, o los colectivos marginados desde un punto de vista religioso, social, étnico o de género, sobre los que puso el foco la muestra «Figuras de la exclusión» (2012)⁶. Ese mismo año el Museo Reina Sofía presentó otra exposición significativa: *Rosemarie Trockel: un cosmos*, comisariada por Rosemarie Trockel y Lynne Cooke, que cuestionaba las categorías artísticas, las cronologías históricas, y seleccionaba nombres poco conocidos relacionándolos por afinidades.⁷

Si estas exposiciones no aparecen en los análisis cuantitativos sobre feminismo en los museos, sí que lo hace otra, también de 2012, la dedicada a María Blanchard en este último museo. Y sin embargo, creo que con ella, pese al interés de la artista y de la exposición, se perdió la oportunidad de realizar una nueva lectura de su obra en clave feminista (pero no solo) ahondando en sus afinidades –con el arte ibérico, con el cine, con la pintura religiosa manierista, con otros y otras artistas, con el textil, etc.– y mostrando su trayectoria no con el cierto estupor con el que la crítica pasa de puntillas por la sentimentalidad y el anacronismo de ciertas etapas de su obra, sino por el contrario reivindicándolas como transgresión –de categorías, géneros y cronologías– voluntariamente antivanguardista. Su trayectoria puede verse también en paralelo con figuras como Gertrude Stein. Son artistas que en un primer momento se apropian del cubismo feminizándolo, conscientes de la masculinidad de la vanguardia, para volver a un lenguaje que solo una consideración reduccionista puede calificar de conservador.

Han pasado casi diez años desde que se presentaron esas exposiciones y publicaciones, y el feminismo ha seguido implantando su huella, y despertando nuevos ataques, signo de que está vivo. La performance, que incluye el cuerpo y el movimiento en las obras, ha impulsado cambios importantes en la museología actual, y en concreto en la museología *feminizada*. Quiero señalar en este sentido la importancia de la exposición de Esther Ferrer en el Palacio de Velázquez, con su espacio no compartimentado, lo que junto a las mesas bajas y las gradas enfrentadas al acceso a la sala, permitían la confusión entre los *performers* que deambulaban por la sala y los espectadores, un efecto subrayado por el hecho de que los espectadores podían si lo deseaban convertirse en actores y re-presentar algunas de las acciones

6. Con el título *Figuras de la exclusión. Una mirada desde lo religioso. Una mirada desde el género*, el Museo Nacional de Escultura y el Patio Herrero presentaron una exposición en 2012, comisariada por María Bolaños y María Teresa Alario. <https://www.culturaydeporte.gob.es/mnescultura/exposiciones/pasadas/figuras-exclusion.html> [septiembre 2020].

7. <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/rosemarie-trockel-cosmos> [septiembre 2020].

de la artista⁸. Por el contrario, el uso de la escultura en los espacios no expositivos del museo, con su valor simbólico como carta de presentación del Museo, resulta significativamente masculino. El montaje de exposiciones, su instalación permanente o temporal, es un aspecto aún poco estudiado desde el feminismo y que creo que merecería mayor desarrollo, ya que las decisiones sobre la instalación de las obras, el mobiliario expositivo y el de uso público, dirigen no solo la manera en que se percibe el museo, la obra o se visualiza el concepto que soporta la exposición, sino también el modo en que esta *afecta* al espectador y se ve afectada por él, expulsándolo o atrayéndolo, incorporándolo o separándolo de las obras, dirigiendo su mirada y proponiendo modelos de conducta en el espacio artístico. Es un aspecto que tampoco ha sido tratado desde el feminismo en España.

Efectivamente quedan muchas tareas pendientes, la primera, obligación de la academia y de los museos, construir una historia del arte y unas prácticas museísticas en las que las mujeres, su trabajo, sus imágenes, sus intereses puedan identificarse y verse representadas, en la que se reconozca la multiplicidad de sujetos, de ciudadanos, y no el sujeto que tradicionalmente ha construido los cánones a imagen y semejanza de sí mismo. La duda sobre las posibilidades de que el museo pueda acoger el feminismo y sus prácticas (tan distintas a las que caracterizan al museo actual) de manera no meramente epidérmica subsiste, y se confirma repetidamente la dificultad para entender que el feminismo no busca introducir un nicho temático, sino un cambio en los modos de mirar, de pensar, de hacer, que obliga inexorablemente a salir precisamente de esos nichos y a buscar nuevos marcos de actuación en los que tengan cabida las preguntas y los deseos de quienes hasta ahora han estado excluidos o se han incluido como objeto y como cuota justificativa⁹.

Creo que los ejemplos citados, y algunos de los que se presentan en estas páginas, dan fe de que eso ya está ocurriendo. No puedo dejar de referirme a dos casos o ejemplos internacionales. Uno es el Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, un espacio feminista inserto en el Museo de Brooklyn y articulado a partir de la obra de Judy Chicago *Dinner Party* (1974-1979), una gigantesca obra colaborativa especialmente adecuada para un espacio feminista por su proceso de trabajo colectivo, por la transgresión de categorías o géneros en la que se basa (incluyendo cerámicas, textiles, documentación, etc.), por ofrecer un recuento y homenaje de la historia de las mujeres en el arte desde la antigüedad y presentar una iconografía feminista. Este centro, fundado en 2007, es destacable no solo por ser el primer centro artístico expresamente feminista, sino también un modelo de interacción entre el museo

8. La exposición *Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida esta* (MNCARS, Palacio de Velázquez, 2017) fue comisariada por Laurence Rassel y Mar Villaespesa y el montaje de la exposición diseñado por Antonio Marín siguiendo las sugerencias de las comisarias. Sobre el montaje de exposiciones, Mary Anne Staniszewski demostró brillantemente cómo a través de un elemento aparentemente secundario como es el montaje de exposiciones se puede realizar una historia de la institución que las promueve y de las convenciones del sistema arte, en *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, The MIT Press, 1998.

9. En este sentido no estoy de acuerdo con las críticas a la exposición de Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana. En la articulación de la exposición y en las cartelas me parecía reconocer una mirada de género, y sin embargo la acción y obra de Cristina Gimeno en el acceso a la exposición sí que las leí como un gesto condescendiente del museo hacia el feminismo.

enciclopédico y el feminismo. Su primera directora, Maura Reilly, inició su actividad haciendo exposiciones con las colecciones arqueológicas y artesanales en el museo¹⁰, lo que le permitió ir abriendo un camino paralelo al de la colección permanente que hizo más fluida la apertura del Centro y su relación tanto con las colecciones y sus conservadores como con el público.

El segundo caso es el de la comisaria Catherine De Zegher. Especialmente su exposición de 1995 cuyo título es casi un manifiesto: *Inside the visible an elliptical traverse of 20th century art in of and from the feminine*¹¹. El título elegido por Zegher expresa sus intenciones, al iniciarse con una cita de una de las artistas y renunciar al término feminista, sustituido por el más abierto y controvertido «femenino», lo que le ha valido algunas críticas¹². Siguiendo una estrategia relacional y partiendo de las obras, no de las teorías (aunque estén muy bien informadas) De Zegher y sus colaboradores dibujaban la exposición trazando afinidades entre artistas (Hanna Hoch, Lygia Clark, Charlotte Salomon, Cecilia Vicuña...) y entre contextos históricos, para crear un mapa que elude el centro y la línea recta, es decir, las ideas de jerarquía, progreso y tiempo lineal, cuestionadas por el feminismo. La exposición viajó a diversas sedes cambiando los contenidos e incorporando obras en cada localidad. Por citar otro ejemplo de su trabajo, la exposición *Love letters in war and peace 1870-1930*¹³, encara una tarea delicada, al visibilizar un género escurridizo, el sentimental, que el feminismo defiende desde la teoría pero no siempre acepta en la práctica, por temor a ser considerado cursi o blando. Al mismo tiempo, la muestra, al presentar dibujos, postales y cartas de amor de artistas, pero también de escritores y de personas anónimas, contribuye a conformar una idea más abierta del patrimonio y el archivo, jerarquías al margen. Y a través de la guerra pone en relación lo íntimo y lo público, la historia y la memoria, el dentro y el fuera, una aproximación mucho más frecuente en las mujeres –y en la teoría feminista, especialmente en la informada por el psicoanálisis– que en los hombres, y sobre la que Zegher ha seguido trabajando.

Subrayo esta figura y me refiero a dos exposiciones porque revelan una de las contradicciones de cierta crítica feminista, que asume la incapacidad del museo actual para incorporar sinceramente el feminismo, pero centra su estudio en las exposiciones de mujeres y de temática feminista, ignorando las desarrolladas desde una perspectiva de género, que son las que demostrarían la capacidad de calado real del feminismo.

A mi personalmente me parecen válidas ambas posturas, el comisariado de exposiciones de tema feminista y centrado en la obra de mujeres críticas con el sexismo, y el comisariado desde una perspectiva feminista. Pero creo que solo el segundo permite desmontar el discurso hegemónico sobre la historia del arte del siglo XX, es decir, el de las vanguardias. Más interesante a largo plazo que meter con calzador nombres

10. REILLY, Maura: «Notes from the inside: Building a center for feminist art», en ASHTON, Jenna C. (ed.) *Feminism and Museums: Intervention, Disruption and Change*. Edinburgo y Boston: Museumsetc, 2017, Vol. I, pp. 16-41. Reilly cuenta su experiencia como conservadora del Centro y el proceso de configuración, que duró más de un lustro.

11. ICA, Boston, 1995

12. Por ejemplo de Amelia Jones, que ese mismo año presentó en Los Angeles la exposición *Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*, en la que proponía la obra de Chicago y su proceso colectivo de trabajo como núcleo de una exposición y de una genealogía de arte feminista.

13. Museum voor Schone Kunsten, Gante, 2015.

femeninos en ese canon, me parece que es cuestionarlo y proponer variaciones, porque la exclusión y manipulación del cuerpo femenino pueden verse como uno de los *leit-motifs* de lo que podríamos llamar el núcleo duro de la vanguardia. Y a su vez la desconfianza y el rechazo de la vanguardia, su afán de novedad, su insistencia en el estilo singular, caracterizan muchas obras que pueden ser consideradas feministas.

Voy a referirme a mi propio trabajo para aclarar algo este asunto. En 1995 comisarié la exposición *Salomé, un mito contemporáneo 1875-1925*¹⁴. Por entonces las búsquedas por Internet eran muy limitadas, de manera que empecé a buscar obras en catálogos de artistas y de museos, y en estudios sobre imágenes de mujeres en el fin de siglo. La iconografía misógina del fin de siglo había sido un tema muy estudiado en los años ochenta, y me fueron muy útiles algunos de esos libros, como los de Erika Bornay, *Las hijas de Lilith* (1990), o Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture* (1986). Me interesaron particularmente los estudios de Werner Hoffmann, director de la Kunsthalle de Hamburgo, y sus exposiciones con Sigrun Paas, en especial *Eva und die Zukunft : das Bild der Frau seit der Französischen Revolution*, que se ocupaba de las imágenes femeninas desde la Revolución francesa, contextualizando las imágenes de mujeres fatales, pero no se limitaba al repertorio masculino, sino que mostraba al mismo tiempo las contra-imágenes que otras mujeres comenzaban a crear en el fin de siglo.

Por otra parte la fortuna de Salomé corrió pareja con la del drama de Oscar Wilde (1891) y la ópera de Richard Strauss (1905), lo que me llevó a revisar archivos fotográficos, especialmente el de Roger-Violet en París, con numerosas imágenes de representaciones escénicas, que leí desde varios ángulos: la sociología de principios del veinte (Georg Simmel y sus estudios de «Cultura femenina», en los que veía las artes escénicas como el lugar artístico de la mujer sujeto o los escritos de Thorstein Veblen sobre la «clase ociosa»), autores recientes como Julia Kristeva o Jean Baudrillard, que se ocupaban del amor (me interesó especialmente que lo relacionaran con la ironía, un elemento que me parecía encontrar en algunas actrices y bailarinas, algo que me confirmaron sus textos), Camille Paglia y su trabajo sobre el *glamour*, Dan Graham que conectaba lo sagrado y lo dionisiaco con la danza como liberación... Leí igualmente a los escritores que habían tratado el tema de Salomé y similares –Mallarmé, Baudelaire, Flaubert, Leiris, etc.– y, sobre todo, a los propios artistas que habían tratado el asunto, desde simbolistas como Gustave Moreau, Max Klinger, Puvis de Chavannes, Odilon Redon, Leon Bakst..., a cubistas constructivistas como Emil Filla, Alexandra Exter, autora de los decorados y vestuario de una Salomé en 1917, fotógrafos como la *performer* Claude Cahun (quien se había iniciado al arte como

14. <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/salome-mito-contemporaneo-1875-1925> [septiembre 2020]. La exposición formaba parte de un ciclo sobre Salomé organizado por el Festival de Otoño, dirigido por Agustín Tena, que también ofrecía un ballet de Blanca Li, la ópera de Strauss y la representación escénica de Oscar Wilde. Yo por entonces vivía en Denia, donde también pasaba largas temporadas Tena, y vivía Ángel González García, asesor del Museo Reina Sofía por entonces, gracias a cuyo apoyo pudo presentarse en el Museo Reina Sofía la exposición. Esta incluía un ciclo de cine (por entonces no existían las pantallas con las que hoy podrían haberse mostrado las películas en la sala de exposiciones), con películas clásicas como la de Theda Bara de 1918, hasta otras más recientes de Rafael Gassent (en realidad una película sobre el rodaje, porque el film original había desaparecido, secuestrado por el Tribunal de Orden Público) y de Pedro Almodóvar.

bailarina), Massana o el checo Drtikol, y sobre todo, las numerosas actrices y bailarinas que lo habían interpretado: Tórtola Valencia, Gertrude Eysoldt, Ida Rubinstein... Encontré que muchas de las mujeres que habían representado a Salomé habían escrito memorias –Loïe Fuller y Tilla Durieux entre ellas– y que no eran pocos los artistas de la primera vanguardia que se habían inspirado en la danza. Otra línea argumental de la muestra fue la relación del simbolismo y la danza como orígenes de una modernidad en paralelo a la surgida del impresionismo, una modernidad centrada en el cuerpo y no en su desaparición. Era una tesis defendida por el historiador británico Peter Wollen, al que pedí un texto para el catálogo. Por entonces no sabía que era el marido de la cineasta y teórica Laura Mulvey, cuyo análisis a partir del psicoanálisis del uso y abuso de las imágenes femeninas, relacionando mirada y placer visual en el cine, también había tenido muy presente al contraponer las miradas como experiencias de género.

Con todo ello armé una exposición en la que las obras de pintores se situaban en relación con las obras de mujeres trabajando en las artes escénicas, y que en la exposición aparecían como autoras, no como simples intérpretes. No pretendía hacer una exposición feminista desde el marco de la cultura visual, pero el feminismo estaba presente en un hilo central de la exposición que tenía que ver con esa reivindicación de la autoría femenina a través de las artes escénicas, como sujeto artístico y contrafigura de las mujeres que aparecían en la pintura y escultura. No solo porque la escena fue la principal vía de iniciación al arte de muchas mujeres, *performers* o pintoras de decorados, sino también porque muchos autores –Mallarmé o Kandinsky entre otros– vieron en ellas el aura de un nuevo arte, especialmente en Loïe Fuller, como bailarina y escenógrafa, y sus juegos de luces, cuya huella está presente en numerosos artistas posteriores (el cineasta René Clair, algunas obras teatrales de Picabia o Tristan Tzara... llevan su huella). La obra de Loïe Fuller, que pude conocer gracias a una monografía reciente escrita por Giovanni Lista, fue para mí un descubrimiento, su danza libre y creativa, su escuela como experiencia colectiva, sus artilugios técnicos para la escena, su obra cinematográfica... También lo fueron las fotografías de Claude Cahun, relacionadas con artistas contemporáneas como Cindy Sherman o Victoria Gil que exploraban la mascarada. Creo que ambas artistas, Fuller y Cahun, recientemente redescubiertas por entonces, se expusieron por primera vez en España en esa ocasión.

Las obras de Emil Filla también me interesaron. Eran dos versiones de la danza de Salomé en las que las figuras se habían estilizado. Sin dejar de ser reconocible el motivo, en la segunda el color y las formas se secaban, los ángulos agudos se multiplicaban. A partir de esas obras empecé a ver como, a través de las imágenes de bailarinas y su deformación, su reducción a un dibujo rítmico, muchos artistas habían abandonado la figuración en los años cercanos a la Primera Guerra Mundial. Sobre esa idea seguí trabajando en una conferencia que di en 1998 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, invitada por Selina Blasco, con el título «La destrucción del cuerpo femenino en los orígenes de las vanguardias».¹⁵ Tomaba como punto de partida tres obras de 1907: *Las señoritas de Aviñón* de Picasso, el *Retrato de Adele Bloch-Bauer* de

15. Una versión actualizada de esta conferencia se publicó en HONTANA, Julio & SÁENZ, Reyes (eds.): *Arte contemporáneo dos. Conferencias*. Logroño, Cultural Rioja, 2007.

Gustav Klimt, y el *Autorretrato en el sexto día de la boda* de Paula Modersohn-Becker, un retrato de una mujer embarazada, redondeada, frente a los retratos de los pintores y sus figuras exangües, rectificadas. Contraponía su exaltación de la maternidad (en realidad la artista no estaba embarazada) que identifica a la pintora como creadora de un artificio y de un ser vivo al mismo tiempo, con las pinturas de los dos hombres, en las que la deformación del cuerpo femenino subraya la figura del artista liberado de la naturaleza.

También a partir de la investigación realizada en esa exposición publiqué, en un volumen sobre danza dirigido por Pedro G. Romero¹⁶, un artículo titulado «Bailarinas: las hijas nacidas sin padre», en el que mantenía la dialéctica entre el uso del cuerpo por parte de las bailarinas (en este caso a través de Loïe Fuller e Isadora Duncan) y por parte de los artistas, y rastreaba las influencias de las bailarinas en éstos. El título era una paráfrasis de las *filles-nées-sans-mère* de Picabia. Así definía el artista sus obras en las que, como decía Apollinaire, había sustituido la pintura por la poesía, sus construcciones dadaístas en las que los cuerpos aparecían como figuras mecánicas, *hijas nacidas sin madre* según su definición. En los años veinte se repiten las declaraciones de artistas que afirman que ellos crean como la naturaleza (Lissitzky y Arp hacen por ejemplo un número de *Merz* con ese título) mientras que muchas mujeres artistas, como Modersohn-Becker, construyen imágenes cuya gran novedad es iconográfica más que estilística, y está en la mirada más que en lo visto. Junto a Pedro G. Romero comisarié en 2013 la exposición *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*¹⁷, en la que también estaba presente esa mirada de género, así como la valoración la danza como generadora de un proceso de abstracción/cosificación de la figura y de las bailarinas, un elemento sin el cual la genealogía del arte contemporáneo, y del papel de las mujeres en él, está incompleta.

La inclusión de las artes performativas y del cine en los museos se ha generalizado desde entonces. Su marco de trabajo se ha ampliado hacia la cultura visual y los estudios culturales, un marco que se ha demostrado más inclusivo que el histórico-artístico. También el marco de los estudios sobre la relación entre museo y feminismo se ha ampliado, y ha pasado de la propuesta simple de ampliación del canon en las colecciones y exposiciones a su inserción en los departamentos pedagógicos y en las estructuras y procesos de trabajo. Sin embargo, sigue habiendo un debate sobre como conseguirlo, y nos seguimos encontrando con propuestas que demuestran que incluso con buenas intenciones las perspectivas que algunos arrojan ignoran que el feminismo debe ocuparse del ojo del espectador, y no solo del objeto de su mirada, como es el caso de la actual exposición *Invitadas* del Museo del Prado, que mantiene a las mujeres en el papel de meras víctimas sin agencia. En las páginas anteriores he intentado mostrar brevemente como ya en los ochenta y noventa se hizo, desde la teoría y la práctica expositiva, un registro de la misoginia de fin de siglo que también se ocupó de esa agencia. Por eso me parece que plantear el feminismo en el museo

16. *Caprichos. La danza a través de un prisma*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 1998.

17. <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/noche-espanola-flamenco-vanguardia-cultura-popular-1865-1936> [septiembre 2020].

o en la historia únicamente como un asunto de justicia paritaria o de denuncia del sexismo no es suficiente, es necesario buscar en los lugares en los que las mujeres intervienen y son generadoras, que siempre han existido. Entre las mujeres que han luchado por sus derechos y por sus deseos me gustaría recordar que, tras Teresa de Ávila, Emilia Pardo Bazán, Colombine, o las artistas y escritoras de los treinta, la Condesa de Campo Alange publicó un libro en el primer franquismo titulado *La guerra de los sexos*. Antes de que Simone de Beauvoir publicara *El segundo sexo*, y mucho antes de Linda Nochlin, la escritora se preguntaba, y se respondía, el porqué de que los genios femeninos no fueran legión.

Este número de *Espacio, Tiempo y Forma* contribuye al debate incorporando la mirada interna, la voz de aquellos que con su trabajo participan en la construcción de un imaginario feminista desde el museo, y conocen desde dentro y desde la propia experiencia las posibilidades y limitaciones del dispositivo. Muestran una vez más como lo personal se construye desde lo público y viceversa, y como la revelación de los procesos y modos de trabajo aporta perspectivas y campos de trabajo que merecen investigaciones más exhaustivas, escasamente frecuentadas en el ámbito académico. en el que abunda la perspectiva crítica, indudablemente necesaria, y no tanto la intención propositiva. Indudablemente, aunque a veces no lo parezca, las mujeres siempre han tenido agencia, autoría, actividad, y han buscado aquellos lugares desde los que ejercerla enfrentándose o soslayando la autoridad. Dar voz a la experiencia es una manera eficaz de visibilizar esa agencia, y hablar de casos concretos permite ahondar en ellos desde una perspectiva especializada, no solo desde una perspectiva feminista, como no consiguen hacerlo los meros análisis estadísticos. Creo que algunos de los artículos que aparecen en este número lo demuestran sobradamente, abriendo vías novedosas.

Se inicia con un artículo de la historiadora y comisaria Isabel Tejeda, que repasa algunas de esas exposiciones dedicadas a rastrear el arte escamoteado por el discurso dominante, un asunto que conoce bien puesto que ella ha sido una de las más activas comisarias feministas, con aportaciones esenciales, de las que da cuenta en su artículo. Muchas artistas mujeres han tenido un periodo activo públicamente, pero su trabajo ha sido silenciado en las historias del arte. Por ello el trabajo de Tejeda, remontándose a los años sesenta, los años de inicio de un arte consciente o intuitivamente feminista, los años también de los Salones femeninos, o de la publicación de la primera recopilación histórica en España de artistas mujeres¹⁸ es una contribución fundamental que ha permitido la incorporación de nuevos nombres a las colecciones museísticas. También lo es por su rigor al reconocer el interés, la novedad, o la complejidad como factores decisivos de la selección comisarial o historiográfica, superando la falsa neutralidad del tradicional concepto de excelencia o la *tabula rasa* de algunas exposiciones que se limitan a sumar sin criterio nombres femeninos.

Maite Garbayo-Maeztu escribe sobre «el comisariado como práctica feminista», que cuestiona «las formas hegemónicas de conocer al plantear la necesidad de desvelar quien conoce y desde donde conoce», explicando todos los aspectos de esta práctica

18. PÉREZ-NEU, Carmen G.: *Galería universal de pintoras*. Madrid, Editora Nacional, 1964.

desde su propia experiencia como comisaria de una exposición, *Yo, la peor de todas*, que se presentó en 2017 en varios museos de Navarra. Aunque no es raro que una comisaria se refiera a las fuentes intelectuales y al proceso material de selección de obras, el artículo de Garbayo desborda y completa ese tipo de análisis incluyendo la relación dialéctica con la institución, el intercambio afectivo e intelectual con sus fuentes de inspiración y con las artistas seleccionadas por ella, e incluso aspectos materiales esenciales pero casi siempre ignorados, como son los honorarios percibidos por su trabajo y por el de las artistas. Creo que este artículo, que propone la cita (con su polisemia) como estrategia curatorial feminista, y la exposición a la que se refiere, que sitúa las obras en un diálogo diacrónico con las piezas de los museos, abren numerosas vías de estudio y de trabajo para historiadores, trabajadores de museo y artistas, más allá de las exposiciones de género, o de mujeres, de las décadas anteriores.

Ana Pol y María Rosón plantean la búsqueda de nuevas prácticas en el museo a partir del uso del espacio, proponiendo las figuras de la *flâneuse* y la exiliada como modelos de deambulación en el espacio y reconfiguración de sus usos sorteando las jerarquías que este impone, y que son sospechosamente parecidas a las que las mujeres encontramos en la calle. Su artículo es un ejercicio teórico que recoge su experiencia como autoras de un recorrido feminista para la colección del Museo Reina Sofía, un intento fructífero de llevar a la acción el feminismo y diseminarlo buscando una nueva relación entre el museo y sus visitantes. El método propuesto es también un método historiográfico que permite perfilar una historia no como sucesión de nombres sino como red de afinidades, como historia coral en la que caben las subjetividades.

La experiencia citada forma parte de las actividades promovidas desde el Departamento de actividades públicas del Museo. Las colaboraciones en este número de varios trabajadores del Reina Sofía parecen demostrar que el feminismo ha calado en los departamentos pedagógicos de los museos. Algo muy comentado en la bibliografía feminista, y cuestionado como «lavado de cara» barato que permite a los museos colocarse la etiqueta de feminista sin necesidad de cambios radicales en el núcleo central de su actividad, los departamentos artísticos, aunque para algunas es precisamente el carácter menos visibles de los departamentos pedagógicos lo que les permite realizar actividades más arriesgadas. Jesús Carrillo y Miguel Vega se preguntan qué es un museo feminista para responderlo desde su experiencia como feministas, responsable el primero de la implementación de programas feministas desde el museo, y el segundo de su difusión como mediador. Una figura que forma parte del precariado laboral museístico pese a que, como señala Vega, sea el elemento central de la relación con los visitantes, y que creo que se visibiliza por primera vez en un texto. Las experiencias de ambos son complementarias, y ayudan a entender el trasfondo intelectual, material y afectivo en el que se ha desarrollado su trabajo, los avances pero también las carencias o limitaciones con las que ha tropezado¹⁹.

19. Yera Moreno y Melani Penna, en un artículo todavía inédito, ofrecen una visión interesante también basada en la experiencia de trabajo en los departamentos pedagógicos en varios museos, analizando también como en ellos sigue siendo habitual la precariedad laboral y la improvisación orgánica. En mi experiencia, abunda sin embargo el entusiasmo, que no es frecuente en otros departamentos más consolidados.

Elena Blesa, Sara Buraya, María Mayol y Mabel Tapia dan cuenta de su trabajo en el Museo en Red (MeR). De nuevo un artículo colaborativo, que pone de relieve como esta forma de trabajo es central en la introducción de las prácticas feministas en el museo. Especialmente en el MeR, un área que ha hecho del feminismo uno de sus ejes centrales, y que busca el diálogo y la cooperación desbordando los límites nacionales y museísticos de la institución como modo de operar transformaciones a largo plazo.

Su insistencia en los afectos y los cuidados como estrategia feminista de relación y de producción viene a redundar en un aspecto subrayado por otros articulistas y por buena parte de la crítica feminista, interesada no tanto por incluir más nombres de mujeres en el canon existente, como por subvertir la misma idea de canon y buscar fuera de sus fundamentos las fuentes de una nueva historia. Una estrategia que exige también cambiar las prácticas narrativas. Esta idea se evidencia en el artículo de Gloria G. Durán, que bucea en los modos de sociabilidad femeninos, en la performatividad y la oralidad, como prácticas a las que la historia debe atender y secundar si verdaderamente quiere ser radical, y como formas vivas que se enfrentan con los mecanismos fosilizadores del museo tradicional. Sin duda una idea radical y propositiva, que anuncia, como otras propuestas, un camino prometedor para desestabilizar y oxigenar la historia del arte, pero también el feminismo, en palabras de la autora: «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».

Rafael Sánchez Mateos se refiere a un asunto muy poco estudiado desde el feminismo actual en España, el de la cultura material, en el que las mujeres han tenido históricamente un papel relevante, centrándose en el trabajo de la escritora e investigadora Carmen Baroja y otras investigadoras del folklore y de las artes consideradas tradicionalmente femeninas. Frente a los estudios que cuestionan el papel excluyente de los museos, Sánchez Mateos plantea la necesidad y utilidad de rastrear aquellos en los que las mujeres han jugado un papel esencial, y en concreto el baqueteado Museo del Pueblo Español, señalando cómo «la capacidad de los museos de cultura material de producir una agencia feminista no depende de una mirada crítica o visibilizadora, sino del reconocimiento de una realidad y una memoria feminista intrínseca a su propia materialidad».

Como he dicho, los análisis estadísticos se han mostrado muy útiles para sacar a la luz las desigualdades y el vacío en el que se halla sumergida la memoria de muchas creadoras. Inmaculada Real rastrea en su artículo la «recuperación de las olvidadas», centrándose en los lugares que recogen el legado de las exiliadas, para constatar que, a diferencia de lo que ocurre con los hombres, no hay ningún museo monográfico dedicado a la memoria de las escritoras o artistas que sufrieron el desarraigo al perder la Guerra Civil española.

Varias colaboraciones se refieren a otras figuras de la exclusión, olvidadas en los museos, relegadas, o pendientes de una tarea fundamental del feminismo: la revisión de las lecturas históricas como medio de modificar el canon pero también sus fundamentos. En esa senda se inscribe el artículo de Giuliana Nelly Moyano Chiang, que estudia una obra de la artista Julia Codesido de 1931 para destacar no solo sus aspectos modernos, sino también su valor antropológico como documento

que informa sobre la mujer andina y el textil, trazando una historia política del Indigenismo y de la separación entre las consideradas artes mayores y menores, entre la modernidad pictórica y la tradición textil.

En los últimos años las lecturas anticoloniales se han emparejado con frecuencia con las feministas, como partícipes de discriminaciones paralelas. Pero en España sigue quedando pendiente la inclusión del colectivo gitano, que con raras excepciones sigue apareciendo en las colecciones museísticas como «otro» exótico y no como sujeto histórico y artístico. Una situación agravada por la pandemia actual, mencionada por varias contribuciones de este número como fenómeno que ha trastocado no solo nuestras vidas, sino también nuestras perspectivas y nuestro acceso al museo. Ester Alba Pagán y Aneta Vasileva Ivanova recogen las «estrategias telemáticas de algunos museos implicados en proyectos en clave de género» y advierten del peligro de la brecha agravada por el COVID, utilizando como caso de estudio la localidad de Paterna.

Sin duda es un problema esencial, que afecta a uno de los instrumentos fundamentales en las estrategias de trabajo en red de la pedagogía museística actual, y de los planes de actuación institucionales. Este es el caso de *Relecturas. Itinerarios museales en clave de género*, un proyecto promovido por la Universidad de Valencia que agrupa a diversos museos de la Comunidad valenciana, al que hace referencia el artículo anterior y del que dan cuenta extensamente Clara Solbes Roca y María Roca Cabrera.

Dolores Villaverde Solar y Ane Lekuona Marisca analizan en sendos estudios el papel de las exposiciones de mujeres artistas en los museos de las comunidades gallega y vasca, respectivamente. Villaverde hace un recuento de la presencia de mujeres en el CGAC, tanto en sus exposiciones como en su estructura, para llegar a una conclusión sobre la que existe un acuerdo general, que es que queda mucho camino por hacer. El análisis de Lekuona incide en este punto, subrayando la necesidad de nuevas exposiciones que realicen una lectura crítica y contextualizada que haga posible una memoria colectiva.

Sin duda esa lectura ya ha empezado a existir, como demuestra Maite Garbayo en su contribución. El artículo con el que se cierra esta entrega de la revista, firmado por Celia Martín Larumbe y Roberto Peña León, complementa al de Garbayo al explicar el marco institucional en el que esta desarrolló su serie de exposiciones. Se trata del Plan Estratégico de la Cultura de Navarra, incluido en el Programa de Igualdad implementado en dicha Comunidad, que los autores plantean como caso de estudio de las políticas públicas de género aplicadas al museo. El artículo es fruto del estudio de ese Plan llevado a cabo por Martín y acompañado de una exposición, una experiencia a partir de la cual analizan los aspectos estructurales, conceptuales, laborales y museográficos necesitados de una revisión crítica²⁰.

20. Mi agradecimiento a todos los autores por sus colaboraciones, así como a los revisores y a la profesora Pilar Díez del Corral, responsable de este número desde la redacción de la revista. Y mi agradecimiento muy especialmente por su invitación para la edición de este número de la revista *Espacio Tiempo y Forma* a Miguel Ángel García. Como otros y otras colaboradores y colaboradoras de este número, es un amigo querido e historiador admirado por la imaginación, el rigor y la pasión crítica de su trabajo. En el seminario «En construcción: el cuaderno como género y dispositivo en la creación y el pensamiento contemporáneo» dirigido por él en Centrocentro (entre 2018 y 2019) comencé a elaborar algunas de las ideas vertidas en estas páginas.

REFERENCIAS

- ALBERO, Sofía: «Debates fundamentales para una crítica feminista al museo de arte en el contexto español». *Dossiers feministes*, 23 (2018), pp. 5-22.
- ASHTON, Jenna C. (ed.): *Feminism and Museums: Intervention, Disruption and Change*, Edinburgo y Boston: Museumsetc, 2017.
- DE ZEGHER, Catherine: *Inside the visible an elliptical traverse of 20th century art in of and from the feminine*. Boston, ICA, 1995.
- FERNÁNDEZ, Olga: «El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos desde los años noventa», en ALIAGA, Juan Vicente y MAYAYO, Patricia (ed.), *Genealogías en el arte español 1960-2010*. León: MUSAC – This side up, 2013, pp. 95-118.
- MAYAYO, Patricia: «Después de “Genealogías feministas”; Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes», *Investigaciones Feministas*, 4 (2013), pp. 25-37. https://doi.org/10.5209/rev_INFE.2013.v4.41875.
- MOLINS, Patricia & WOLLEN, Peter: *Salomé. Un mito contemporáneo*. Madrid, TE Editores, 1995.
- MOLINS, Patricia: HONTANA, Julio & SÁENZ, Reyes (eds.): *Arte contemporáneo dos. Conferencias*. Logroño, Cultural Rioja, 2007.
- MOLINS, Patricia: «Bailarinas: las hijas nacidas sin padre», en ROMERO, Pedro G. (ed.), *Caprichos. La danza a través de un prisma*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 1998, pp. 123-134.
- Museum International*, 72, N° 285 – 286 (2020).
- PÉREZ-NEU, Carmen G.: *Galería universal de pintoras*. Madrid, Editora Nacional, 1964.
- REILLY, Maura: «Notes from the inside: Building a center for feminist art», en ASHTON, Jenna C. (ed.) *Feminism and Museums: Intervention, Disruption and Change*. Edinburgo y Boston: Museumsetc, 2017, Vol. 1, pp. 16-41.
- STANISZEWSKI, Mary Anne: *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Massachusetts, The MIT Press, 1998.
- VV.AA: *Eva und die Zukunft : das Bild der Frau seit der Französischen Revolution*. Munich, Hamburger Kunsthalle – Prestel, 1986.
- VV.AA: *Figuras de la exclusión. Una mirada desde la imagen religiosa (1) - Una mirada desde el Género (2)*. Valladolid, Museo Nacional de Escultura y Museo Patio Herreriano, 2011.



Nº DE CERTIFICADO: FECYT-347/2020
FECHA DE CERTIFICACIÓN: 12 de julio 2019 (5ª convocatoria)
ESTA CERTIFICACIÓN ES VÁLIDA HASTA EL: 13 de julio 2021

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 BURAYÁ 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 VILLAVARDE SOLAR
La presencia del arte feminista en el CGAC. Selección de exposiciones y artistas · The Presence of Feminist Art in the CGAC. Selection of Exhibitions and Artists

301 ANE LEKUONA MARISCAL
El papel de las exposiciones en la escritura de la (androcéntrica) historia del arte del País Vasco · The Role of Exhibitions in the Writing of the (Androcentric) History of Art of the Basque Country

319 CELIA MARTÍN LARUMBE Y ROBERTO PEÑA LEÓN
Política cultural institucional como medio de transformación. La experiencia en la Comunidad Foral de Navarra · Institutional Cultural Politics as a Means of transformation. An experience in the Comunidad Foral de Navarra

Miscelánea · Miscellany

343 RODRIGO ANTOLÍN MINAYA
La portada de la navidad en la iglesia románica de Santo Domingo de Silos (Burgos): análisis de un programa iconográfico románico inspirado por la liturgia hispana · The Christmas Portal in the Romanic Church of Santo Domingo de Silos (Burgos): Analysis of a Romanesque Iconographic Program Inspired by the Hispanic Liturgy

369 IGNACIO GONZÁLEZ CAVERO
Referencias sobre el patrimonio arquitectónico en *Isbiliya* a través de los autores y fuentes documentales árabes entre las épocas emiral y almorávide · References on the Architectural Heritage in *Isbiliya* 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.