



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 8

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

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

UNED





ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

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

8

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA



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

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

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

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

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

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2020

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

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

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

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

Impreso en España · Printed in Spain



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

DOSSIER

FEMINISMO Y MUSEO. UN IMAGINARIO EN CONSTRUCCIÓN

Editado por Patricia Molins

FEMINISM AND MUSEUM. AN IMAGINARY IN CONSTRUCTION

Edited by Patricia Molins

TERGIVERSAR, CITAR, TROPEZAR: EL COMISARIADO COMO PRÁCTICA FEMINISTA

SHIFTING, CITING, STUMBLING: CURATING AS A FEMINIST PRACTICE

Maite Garbayo-Maeztu¹

Recibido: 10/05/2020 · Aceptado: 24/07/2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.27478>

Resumen

Este artículo explora las características de la intervención curatorial feminista a partir del análisis de un caso de estudio: la exposición *Yo, la peor de todas*, comisariada por su autora. Se articula en torno a una reflexión crítica sobre las distintas estrategias que se pusieron en marcha en este proyecto. Primero, tergiversar un encargo inicial de la institución, que pedía una exposición de mujeres artistas para cumplir con la cuota de lo políticamente correcto. Segundo, profundizar en la cita, entendida como encuentro afectivo y como práctica de reconocimiento, pero también como estrategia artística y curatorial feminista. Finalmente, se interroga sobre las propias condiciones de existencia de la práctica curatorial feminista en el contexto del arte contemporáneo, donde predominan formas de trabajo precarizadas y modos neoliberales de entender los afectos que invisibilizan y denostan los trabajos de cuidado.

Palabras clave

Comisariado feminista; cita; afectos; cuidados; arte contemporáneo.

Abstract

This article explores the characteristics of feminist curatorial intervention based on the analysis of a case study: the exhibition *Yo, la peor de todas*, curated by myself. It begins with a critical reflection on the different strategies that were implemented in this project. First, to shift an initial commission from the institution that asked for an exhibition of women artists to meet the quota of political correctness. Second, to deepen in the notion of cite, understood as an affective encounter and as a practice of recognition and as an artistic and curatorial feminist strategy. Finally, it questions the very conditions of existence of feminist curatorial practice in the context of contemporary art, where precarious forms of work and neoliberal

1. Universitat Oberta de Catalunya. C. e.: maite.garbayo@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1941-8648>

modes of understanding affects predominate, denigrating care work and rendering it invisible.

Keywords

Feminist curating; citation; affects; care; contemporary art.

.....

TERGIVERSAR

En el año 2016, el Servicio de Museos del Gobierno de Navarra me invitó a comisariar una exposición de «mujeres artistas navarras» que tendría lugar de forma coetánea en tres sedes: el Museo de Navarra, la Fundación Museo Jorge Oteiza y el CACH/Centro de Arte Contemporáneo Huarte. El encargo, que venía de la mano de un nuevo gobierno de corte progresista en la comunidad autónoma, tras muchos años de mandato de la derecha, tenía como objetivo corregir la escasa atención que el Museo de Navarra (y en general el Servicio de Museos) habían dedicado históricamente al trabajo de las mujeres artistas tanto en sus colecciones como en sus exposiciones temporales.

Decidí aceptar, y me propuse, como primera tarea, interrumpir y tergiversar la propuesta inicial con el objetivo de realizar una exposición feminista que interviniera y afectara de algún modo el museo y el tejido artístico y cultural del lugar en el que iba a presentarse. Lo primero, pensé, era hacer una exposición que fuera mayoritariamente de mujeres artistas, sin que pareciera una exposición de mujeres artistas, que era lo que se me había pedido. Es decir, hacer una exposición que fuera, simplemente, una exposición. El siguiente paso fue pensar en un hilo conductor, en una excusa para activar el pensamiento y la reflexión cercando y problematizando los términos «mujeres» y «navarras», sin renunciar a la visibilidad y al protagonismo que las artistas merecían, tras décadas de exclusión e invisibilización por parte de las instituciones públicas.

Fue entonces cuando vino a mi mente Sor Juana Inés de la Cruz, más concretamente sus reflexiones sobre el lugar que ocupan las mujeres en el campo del saber, recogidas en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*² (1691), un texto filosófico y teórico que su autora camufla en el formato de carta. Sor Juana no sólo defiende el derecho de las mujeres al conocimiento, sino que trasciende la diferencia sexual al reivindicar y anexar como campos legítimos de saber espacios tradicionalmente reservados a lo femenino. Como señaló Josefina Ludmer³, en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, Juana pone en marcha una estrategia o treta propia del débil y del subalterno: acepta la esfera privada como campo propio de la palabra de la mujer, pero constituye esta esfera en zona de ciencia y literatura, inaugurando una práctica de traslado que posibilita otra razón, otra científicidad y la emergencia, tanto de otro sujeto de saber, como de otras formas de conocimiento.

Sor Juana se convirtió en musa de inspiración curatorial y en referente teórico, lo que resultaba en una doble operación: situaba en el centro del debate la cuestión de la epistemología, que tanto ha preocupado al feminismo, y al mismo tiempo reconocía a la monja como autora fundamental dentro de una genealogía de pensadoras de habla

2. La *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1691) es una carta en la que Sor Juana responde al Obispo de Puebla, quien la había invitado a dejar de publicar, para en su lugar abrazar el silencio y la pasividad propios de su sexo. Según Josefina Ludmer, Juana emprende una polémica erudita desde el género epistolar, considerado un género menor y por tanto propio de lo femenino. (Ludmer, Josefina: «Tretas del débil», en González, Patricia y Ortega, Eliana (eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras, Ediciones Huracán, 1985, pp. 1-6.)

3. LUDMER, Josefina: *op. cit.*, p. 4.

hispana, restituyéndole el reconocimiento del que había sido despojada en España por haber escrito desde la colonia como espacio en los márgenes del Siglo de Oro.

Citar a Sor Juana me permitía situar el conocimiento no únicamente en relación al género, sino también a cuestiones conectadas con el territorio y con la implicación de Navarra en los procesos de colonialismo de la tierra y de colonialidad del conocimiento, un tema poco explorado hasta el momento. La exposición (que titulé *Yo, la peor de todas*⁴, una cita tomada de Sor Juana), se convirtió en un proyecto curatorial basado en la exploración de otras formas de conocimiento y en una crítica feminista a las formas hegemónicas de producción, administración y circulación del conocimiento como formas que instauran desigualdad. A través de imágenes, obras, acciones, encuentros y proyectos, la muestra apostaba por el retorno de saberes excluidos capaces de intervenir nuestra realidad contemporánea, e intentaba aproximarse a los importantes desafíos que los feminismos han planteado a las epistemologías dominantes. Mi intención era, en última instancia, profundizar en cómo los feminismos han puesto en cuestión las formas hegemónicas de conocer al plantear la necesidad de desvelar quién conoce y desde dónde conoce, superando las pretensiones de abstracción, generalización y universalidad que defienden las posturas epistemológicas hegemónicas, pretendidamente sustentadas en evidencias científicas y supuestamente neutras.

A pesar de mis explicaciones, y ante la insistencia por parte de la institución durante el proceso de trabajo en seguir definiendo *Yo, la peor de todas* como una «exposición de mujeres artistas» o incluso como una exposición «de género», decidí enviar la siguiente nota aclaratoria a las personas que estaban trabajando en coordinar la muestra y al equipo de comunicación para que la incluyera en el dossier que se iba a distribuir a prensa:

Esto no es una exposición de mujeres artistas

Pienso que la biología, por sí misma, no puede convertirse en temática de una exposición. Las «exposiciones de mujeres» tuvieron quizá algún sentido en el pasado, cuando todavía no se había reflexionado sobre la exclusión de las mujeres de los discursos hegemónicos de la historia del arte y del sistema artístico, y quizá fue necesario mostrar que las mujeres eran también capaces de crear/producir arte, y propiciar la existencia de espacios libres de sexismo en los que las mujeres pudieran exponer. Sin embargo, actualmente, las «exposiciones de mujeres» se han convertido en lugares de discriminación positiva y de lavado de cara de determinadas instituciones artísticas, que pueden pasar años incumpliendo las políticas de paridad, y presentando exposiciones en las que participan sobre todo hombres (con porcentajes bajísimos de mujeres artistas en sus exposiciones colectivas, y ya no digamos en las exposiciones individuales), y lo solucionan haciendo una «exposición de mujeres». Por tanto, el que haya «exposiciones de mujeres», lo único que demostraría es que todo el resto de exposiciones son, en

4. Los/as artistas participantes fueron los/as siguientes: Amaia Molinet, Artista anónimo/a (s. XVII), Cristina Jiménez, Elba Martínez, Francis Bartolozzi, Gelen Jeletón, Gentz del Valle, Iranzu Antona, Irati Fernández Gabarain, Irati Gorostidi, Itziar Okariz, June Crespo, Laida Azkona, Leire Urbeltz, Liébana Goñi, Lorea Alfaro (y Jorge Oteiza), Maddi Barber, Maia Villot, Mirari Echávarri, Nerea de Diego, Rurru Mipanochia, Taxio Ardanaz, Txalo Toloza, Txaro Fontalba.

realidad, «exposiciones de hombres», pero se les llama únicamente «exposiciones» porque como sabemos, el masculino es neutro. O más bien, la pretensión de neutralidad es en realidad siempre masculina (y blanca, y occidental...etc).

Yo, la peor de todas no es una exposición de mujeres, aunque es una exposición en la que participan mayormente artistas que podrían identificarse como mujeres, justo al contrario que en las «exposiciones normales». Por tanto, es una exposición no excluyente y que cumple las leyes de paridad, aunque su temática, efectivamente, no son «las mujeres», sino un análisis y un cuestionamiento de las epistemologías dominantes. Tampoco es una exposición «de género», porque su temática no es la construcción social y cultural de la feminidad y de la masculinidad, y las obras que en ella se exponen, aunque en alguna ocasión concreta puedan tener lecturas que apunten al cuestionamiento de roles o estereotipos de género, por ejemplo, no giran en su conjunto en torno a esta temática, y sí en torno a la recuperación de saberes excluidos y en los márgenes de los discursos dominantes.

Yo, la peor de todas es una exposición feminista, porque se sirve de la teoría crítica feminista para entender cómo los discursos, los saberes y las formas de conocimiento dominantes en occidente lo son porque son fruto de relaciones desiguales de poder y sometimiento histórico de aquellas personas y grupos que son no hombres, no blancos y no occidentales. Y es feminista porque no reproduce los métodos usuales de discriminación e infra-representación de las mujeres artistas en el interior de la historia del arte y del sistema artístico.

La necesidad de aclarar esta cuestión desveló la confusión de términos y el desconocimiento con los que a veces se reciben las propuestas feministas en contextos donde no se ha trabajado específicamente desde esta perspectiva. Esta nota intentaba explicar que los términos mujeres, género y feminista no son equivalentes, que comisariar desde una posición feminista no es necesariamente organizar exposiciones de mujeres o con temáticas explícitamente feministas o que aborden cuestiones propias de la teoría de género. Pero lo más sorprendente llegó cuando, tras la inauguración de la exposición, la prensa, a pesar de haber recibido esta nota y a pesar también de mi insistencia en esta cuestión durante la rueda de prensa y las entrevistas que concedí, se hizo eco de ella con los siguientes titulares: «*Yo, la peor de todas*, un encuentro por la igualdad»; «Las mujeres se reivindican en el mundo del arte»; «Tres museos navarros se unen para reivindicar a la mujer en el arte»; «Veinticuatro mujeres artistas ocupan el Museo de Navarra, la Fundación Oteiza y Huarte» (Figura 1, Figura 2 y Figura 3).

La exposición no era una exposición de mujeres artistas simplemente porque el 12% de artistas participantes eran hombres. Pero parece que el hecho de que el 88% de los/as artistas fuesen mujeres era algo todavía tan difícil de aceptar socialmente, que había que repetir una y otra vez que se trataba de una anomalía, que aquella no era una exposición como las demás, una exposición «normal», sino una exposición de mujeres. Todos estos sucesos, inesperados para mí en aquel momento, me llevaron a cuestionar si mis herramientas y mis estrategias feministas habían sido las adecuadas para intervenir aquel entramado concreto. Un entramado (las instituciones, los medios de comunicación, etc.) que pedía contenidos, que pedía mujeres y pedía feminismos, pero desde prácticas muy lejanas a los feminismos, por lo que el proyecto corría el riesgo de ser fácilmente fagocitado y convertido en algo acrítico y pasajero.



El biombo colonial realizado en México en el siglo XVII, procedente del Palacio de Guendulain, inspira una buena parte de la obra que puede visitarse en el Museo de Navarra. CALLEJA

Las mujeres se reivindican en el mundo del arte

Ayer se inauguró la muestra “Yo, la peor de todas”

Las obras de 24 artistas se han instalado hasta febrero en el Museo de Navarra, Museo Jorge Oteiza y Centro Huarte

La exposición, a través de distintas disciplinas artísticas, cuestiona “las formas de pensamiento dominante”

CRISTINA ALTUNA
Pamplona

Cuando el público se acerca a la exposición *Yo, la peor de todas*, nada mejor que dejarse seducir por el arte contemporáneo. A partir de aquí, sería bueno que cada persona que acuda al museo llegue a proyectarse a sí misma en una de las obras que componen la exposición. Que la miren y la identifiquen con sus propios intereses, ideas o sentimientos. Con estas expresivas palabras definió Maite Garbayo Maeztu, comisaria de la exposición, el objetivo de este proyecto expositivo que, bajo un mismo hilo conceptual, se presenta en tres sedes: Museo de Navarra, Museo Jorge Oteiza y Centro de Arte Contemporáneo Huarte. “El poder del arte contemporáneo está aquí, me gustaría que se abra al público y cada uno rescate lo que le interese”, insistió.

En la exposición *Yo, la peor de todas*, participan 24 artistas, en su mayor parte mujeres. La mayoría de las participantes han realizado obra de nueva creación, si bien algunas han cedido piezas ya realizadas. Y en un recorrido por los museos, el público encontrará referencias de pintura, escultura, fotografía, video-creación o fanzine. Este proyecto



Algunas de las artistas que participan en la exposición, de izquierda a derecha: Maddi Barber, Leyre Muñoz, Nerea de Diego, Txaro Fontalba, Maite Garbayo, comisaria de la muestra, Irazu Antona y Gentz del Valle. CALLEJA

FIGURA 1, FIGURA 2 Y FIGURA 3. NOTICIAS PUBLICADAS EN DISTINTOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN CON MOTIVO DE LA INAUGURACIÓN DE YO, LA PEOR DE TODAS, OCTUBRE-NOVIEMBRE 2017



Biombo colonial del siglo XVII, procedente del Palacio de los Condes de Guenduláin, que personifica cuatro continentes en alegorías femeninas. Varias artistas participantes en la iniciativa *Yo, la peor de todas* dialogarán con esta obra que se exhibirá en el Museo de Navarra.

ARCHIVO/CORDOVILLA

Tres museos navarros se unen para reivindicar a la mujer en el arte

Mostrarán la obra de 24 artistas, casi todas navarras, “desde la crítica feminista”

El proyecto, que lleva por título ‘Yo, la peor de todas’, promoverá la “exploración de otras formas de conocimiento”

El Museo de Navarra, el Centro Huarte y el Museo Oteiza acogerán un amplio programa desde octubre a febrero

NEREA ALEJOS
Pamplona

Yo, la peor de todas/Ni, denetan okerrena. Este es el contundente título del proyecto artístico que Cultura ha puesto en marcha para reivindicar la producción y transmisión del conocimiento “desde la crítica feminista”. A partir del 27 de octubre y hasta el 4 de febrero, mostrará la obra de 24 artistas, en su mayoría navarras, exhibiéndolas por primera vez en tres sedes diferentes: el Museo de Navarra, el Museo Oteiza y el Centro de Arte Contemporáneo de Huarte. Esta iniciativa, comisariada por Ma-

ite Garbayo, —doctora en Historia del Arte, investigadora y escritora—, trata de cuestionar las “formas de pensamiento dominantes” que han excluido a las mujeres del mundo del arte. Según resaltó Fernando Pérez, director general de Cultura, el proyecto “cuestiona paradigmas que están muy asentados y propone nuevas formas de abordar el hecho artístico”.

También destacó que con este proyecto se materializa la colaboración entre entidades artísticas en proyectos comunes. La exposición se completará con un programa de actividades formativas, educativas y de difusión que se llevarán a cabo en los tres museos.

Yo, la peor de todas acogerá obras artísticas de nueva producción y otras cedidas por las autoras, realizadas en diferentes soportes y técnicas —pintura, escultura, fotografía, videoocreación, fanzine—, e incluirá acciones en otros formatos como *performances*, participación en procesos de creación, talleres, residencias, laboratorios y conferencias. Además, en 2018 se editará un libro donde se recogerán textos relacionados con los temas que sustentan esta iniciativa. El proyecto “se



Maite Garbayo, comisaria del proyecto, junto a Fernando Pérez, director de Cultura, ayer en el Museo de Navarra.



Una ilustración de la artista Francis Barlotolzzi (1908-2004).

base en la exploración de otras formas de conocimiento”, según explicó Maite Garbayo. “Intenta ser un espacio de encuentro, de intercambio y de exploración para proponer otras formas de saber y de conocer nuestra realidad”. Esta premisa empezará a concretarse el próximo lunes con una residencia artística en torno al fanzine feminista que tendrá lugar en el Centro Huarte. Allí, ar-

tistas locales trabajarán con la artista mexicana Ruru Mipanchia y la murciana Gelen Jeleton en torno a saberes como la herbolaria, la fabricación tradicional del pan, el neocolonialismo o la resistencia.

El título del proyecto, *Yo, la peor de todas*, está tomado de una carta que la autora mexicana Sor Juana Inés de la Cruz escribió al obispo de Puebla, quien conside-

raba que las mujeres no debían contribuir al discurso del saber. Sin embargo, en pleno siglo XVII, Sor Juana “mostró su saber y produjo literatura y poesía”. Garbayo aclaró que *Yo, la peor de todas* no es una exposición al uso de mujeres artistas. “Actualmente, las exposiciones femeninas se han convertido, en cierto modo, en lugares de discriminación positiva y también de lavado de cara de de-

FIGURA 2

El proyecto «Yo, la peor de todas» reúne la obra de 24 artistas en el Museo de Nafarroa, en el dedicado a Jorge Oteiza el Altxuza y en el Centro Huarte. La exposición, comisariada por

Maite Garbayo Maeztu, parte de la teoría crítica feminista, para «cuestionar las formas hegemónicas de producción y transmisión del conocimiento que han obviado a las mujeres».

«Yo, la peor de todas», un encuentro por la igualdad

GARA | IRUÑA

El proyecto «Yo, la peor de todas/Ni, denetan okerrena» reúne hasta el 4 de febrero de 2018 por vez primera en tres sedes diferentes –Museo de Nafarroa, Fundación Museo Jorge Oteiza y Centro de Arte Contemporáneo de Huarte– y bajo un mismo hilo conceptual, la obra de 24 artistas. Este evento incluye un programa de más de 30 actividades que se desarrollarán en sus tres sedes.

Comisariado por la doctora en Historia del Arte, investigadora y escritora Maite Garbayo Maeztu, «Yo, la peor de todas/Ni, denetan okerrena» parte de la teoría crítica feminista, para «cuestionar las formas hegemónicas de producción y transmisión del conocimiento que han obviado a las mujeres», ha explicado en un comunicado el Gobierno de Nafarroa.

La exposición acoge obras artísticas de nueva producción y otras cedidas por las autoras, realizadas en diferentes soportes y técnicas (pintura, escultura, fotografía, videocreación, fanzine), e incluye acciones en otros formatos como performances, participación en procesos de creación, talleres, residencias, laboratorios y conferencias.

La comisaria y varias de las artistas participantes recorrieron el viernes con los medios de comunicación las dos exposiciones en el Museo de Nafarroa y el Museo Jorge Oteiza, horas antes de inaugurarse oficialmente por la tarde a cargo de la consejera de Cultura, Deporte y Juventud de Nafarroa, Ana Herrera. El director de Cultura, Fernando Pérez, y la directora del Servicio de Museos, Susana Irigaray, también asistieron a la presentación.

El proyecto se plantea como «un espacio de encuentro, de intercambio y de exploración de formas de conocimiento que posibiliten el retorno de saberes excluidos para cuestionar nuestra realidad». En total participan 24 artistas, que se aproximan a estas cuestiones desde sus propios intereses artísticos y de investi-

gación. La mayoría de las propuestas artísticas que se presentan han sido producidas expresamente para la exposición.

En el Museo de Nafarroa las obras de este grupo de artistas dialoga con un biombo colonial realizado en México en el siglo XVII, procedente del Palacio de los Condes de Guendulain, para plantear cuestiones relacionadas con la colonialidad del conocimiento y la hegemonía europea, blanca y masculina que instaura la Modernidad. Se presentan también los «Dibujos de la gue-

OBRAS

La exposición acoge obras artísticas de nueva producción y otras cedidas por las autoras, realizadas en diferentes soportes y técnicas como pintura, escultura, fotografía, videocreación o fanzine.

OTEIZA

En Altxuza, siete artistas se sitúan frente a la figura de Jorge Oteiza; desde sus intereses artísticos y personales, desde su experiencia y su formación, pero también desde sus afectos.

ra» de la artista Francis Bartolozzi, que, en diálogo con trabajos de artistas actuales, posibilitan la construcción de genealogías de mujeres artistas en nuestro territorio.

Además, las obras conviven con la colección histórica del Museo, «proponiendo visiones torcidas y desviadas de la institución museística como lugar de construcción del saber oficial para activar nuevas miradas sobre los objetos».

Vistas guiadas

Durante los meses de exposición, el Museo de Nafarroa acogerá visitas guiadas, conferencias de artistas como Bracha Ettinger o Marisa Belustegui, talleres de Biltzean y Genta del Valle, o un encuentro con la comisaria. Las entradas para estas actividades son abiertas hasta completar aforo. El Museo de Nafarroa será de visita gratuita durante el periodo de esta exposición.

En la Fundación Museo Jorge Oteiza siete artistas se sitúan frente a la figura de Jorge Oteiza; desde sus intereses artísticos y personales, desde su experiencia y su formación, pero también desde sus afectos.

La exposición «se acerca a ese Oteiza que sitúa el arte como forma de conocimiento, y la educación estética como pedagogía fundamental, pero también como pedagogía fronteriza contrahegemónica capaz de construir sujetos críticos y comprometidos con su entorno más cercano».

Al mismo tiempo, las artistas «tratan de interrumpir a ese Jorge Oteiza reformador del arte y de la identidad vasca, y a su legado estético y escultórico». Las actividades en este centro incluyen visitas y talleres.

El Centro de Arte Contemporáneo de Huarte acoge distintos procesos de trabajo artístico y de investigación relacionados con las líneas conceptuales de «Yo, la peor de todas». El centro ha adaptado los contenidos de esta exposición a sus programas habituales –Habitación, Akanpada y Aperitifak–, donde se abordan procesos de restitución de saberes populares y tradicionales o cuestiones relacionadas con los feminismos, la decolonialidad del conocimiento o distintos modos de resistencias. Además, se han programado talleres sobre ilustración y autoedición.

Durante el mes de octubre, el Centro Huarte ha acogido la residencia artística Maloficio, con la participación de Rurru Mipanchia, Gelen Jeleton, Liébana Goñi, Cristina Jiménez e Irati Fernández Gabarain, que han trabajado en la confección de un fanzine colectivo que aborda la historia de la brujería en Nafarroa.



Imágenes de las exposiciones de Altxuza e Irueña. IBAÑ ZABALETA | ARGAZKI PRESS

FIGURA 3

Según Amelia Jones, el proyecto del comisariado feminista se desdobra en dos direcciones: comisariar desde perspectivas feministas y/o hacer exposiciones de obras de arte feminista o de mujeres (o ambas)⁵. *Yo, la peor de todas* mostraba mayoritariamente trabajos realizados por mujeres, muchos de ellos feministas, pero el

5. JONES, Amelia: «Feminist Subjects versus Feminist Effects: The Curating of Feminist Art (or is it the Feminist Curating of Art?)», *On Curating*, 29 (2016), p. 5.

proyecto se centraba sobre todo en indagar estrategias para comisariar desde una perspectiva feminista, interviniendo los discursos hegemónicos del ámbito artístico y museístico, construyendo historias y genealogías feministas, e intentando modificar las formas de trabajo curatorial. Partiendo de la base de que los estudios feministas y los estudios de género no pueden ser únicamente sobre mujeres, sino sobre los sistemas ideológicos que sustentan la dominación masculina, el comisariado desde perspectivas feministas debería poner en cuestión la prevalencia de esos mismos sistemas dentro del ámbito artístico y cultural.

Como señala Griselda Pollock:

Cuando se refiere al mundo de la cultura o el arte, el feminismo debe entenderse como mucho más que una solicitud amable de añadir algunos nombres, obras de arte e incluso conceptos al archivo existente. (...) Las intervenciones feministas no son correcciones de un descuido benigno de la historia del arte y lo que tenemos que decir no se pudo incorporar al archivo que es Historia del Arte tal como se halla configurado en la actualidad. El feminismo pone en marcha un combate más profundo acerca de poder determinar si somos capaces de conocer el mundo al completo con toda su complejidad y todas sus diferencias⁶.

Lo que Pollock plantea es que la incorporación de las mujeres artistas a las colecciones y a las exposiciones de los museos, supone quizá un cambio en los contenidos, pero no en los términos de la conversación, pues el museo: «continuará dejando de lado la creatividad marginada y diferenciadora de las muchas artistas que, en términos de lenguaje, sexualidad, migración o exilio, no hicieron un arte que se adecuara al patrón ya escrito/archivado para ensalzar a los hombres elegidos»⁷.

La práctica del comisariado feminista, entonces, debería ser un desafío, una interrupción del flujo material y discursivo heredado de la modernidad que todavía domina el ámbito artístico y museístico. Una práctica que dejaría de reproducir el discurso masculino y de acantonar a las mujeres en su diferencia, para intervenir ese discurso a partir de modos de hacer diferenciadores. Una forma de hacer aparecer lo que ha quedado fuera de lo universal, en un intento de alejar la propia práctica de las dinámicas discursivas hegemónicas del sistema del arte occidental. El comisariado feminista exploraría otros sistemas y otras herramientas de pensamiento, como contranarrativas que den acceso a algo así como lo que Chela Sandoval llama «la conciencia diferencial»: una utopía, un no-lugar, lo reprimido, «que se vuelve una presencia viva, marcada gramaticalmente, sostenida, encarnada y experimentada dentro del orden social dominante por las poblaciones subyugadas que no ‘encajan’»⁸.

Angela Dimitraki señalaba en 2012 que los debates sobre el comisariado feminista seguían estancados en la producción y exhibición del arte feminista o del arte realizado

6. POLLOCK, Griselda: «Desde las intervenciones feministas hasta los efectos feministas en las historias del arte. Análisis de la virtualidad feminista y de las transformaciones estéticas del trauma», en ARAKISTAIN, Xabier y MÉNDEZ, Lourdes (eds.): *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I*. Vitoria, CC Montehermoso, 2008, pp. 44-45.

7. *Idem*, p. 45.

8. SANDOVAL, Chela: *Metodología de la emancipación*. México, Programa Universitario de Estudios de Género-Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, p. 253.

por mujeres, y apuntaba a la «necesidad de un análisis más teórico centrado en las implicaciones políticas, sociales y económicas del acto curatorial como intervención feminista»⁹. Para la autora, el hecho de que no se haya analizado rigurosamente cómo sería una intervención curatorial feminista, contrasta con la abundancia de teorizaciones sobre las estrategias artísticas feministas que se han producido desde los años setenta. Politizar el comisariado implicaría «que las estructuras de poder opresivas queden al descubierto y sean cuestionadas»¹⁰, una visión estratégica mucho más amplia que la que se limita a facilitar el acceso institucional a las artistas. Para ilustrar la problemática de esta cuestión, Dimitraki ironiza con la respuesta de la comisaria española Rosa Martínez a Katy Deepwell cuando le pregunta sobre sus estrategias/intervenciones como comisaria feminista: «Presentar y defender el trabajo de las mujeres artistas, algo que muchos comisarios, hombres y mujeres, no hacen, es una tesis en sí misma»¹¹. Para Dimitraki, la «aparente intervención» de Martínez, sin complementarse con ninguna otra, «ha servido principalmente para apoyar un sistema del arte en el que (...) las bienales de arte de todo el mundo acatan el mandato del capital global de hacer uso del conocimiento local, o de localizar lo global para asegurar el entusiasmo en los mercados del arte»¹².

Comisariar desde posiciones feministas debería trascender el comisariado de obras de mujeres artistas o con contenidos feministas para convertirse en un intento de colapsar el sistema artístico y museístico, sus líneas discursivas y sus estancados modos de hacer. ¿Cómo imaginar entonces estrategias feministas capaces de transformar la práctica curatorial? ¿Cuáles son las preguntas que hemos de formularnos? ¿Cuáles las posiciones desde las que trabajamos? ¿Cuáles los lugares en los que nos encontramos con las artistas, con el museo, con el archivo, con la historia?

CITAR

Pues, ¿qué os pudiera contar, Señora, de los secretos naturales que he descubierto estando guisando? Veo que un huevo se une y fríe en la manteca o aceite y, por contrario, se despedaza en el almíbar; (...) Por no cansaros con tales frialdades, que sólo refiero por daros entera noticia de mi natural y creo que os causará risa; pero, Señora, ¿qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina? (...) Y yo suelo decir viendo estas cosillas: Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito.

Sor Juana Inés de la Cruz, *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1691)

9. DIMITRAKI, Angela: «Feminist politics and institutional critiques: Imagining a curatorial commons», en KIVIMAA, Katrin (ed.): *Working with feminism: curating and exhibitions in Eastern Europe*. Tallinn Ülikooli Kirjastus, Tallinn University Press, 2012, p. 26.

10. *Idem*, 30.

11. DEEPWELL, Katy: 2006. «Curatorial Strategies and Feminist Politics: Part 1: An Interview with Rosa Martinez, Part 2: An Interview with Maria Lind», *n.paradoxa: International Feminist Art Journal*, 18 (2006), p. 7.

12. DIMITRAKI, Angela: *op. cit.*, p. 30.

Vuelvo a *Yo, la peor de todas* para analizar retrospectivamente algunas de las estrategias desplegadas por mí (y en ocasiones, también, por las artistas), y que considero, lograron intervenir de algún modo la institución artística y el relato del arte propio del contexto concreto en que la exposición se presentó.

La cita, como ya he señalado al referirme a Sor Juana Inés de la Cruz, se convirtió en una estrategia primordial que operó en varios niveles dentro del entramado del proyecto. La cita como proposición de nuevas genealogías de mujeres, pero también entendida como práctica feminista de reconocimiento de otras, como acto de amor. En otro sentido, la cita funcionó también como un citarse, como un punto de encuentro intersubjetivo de un cuerpo con otros cuerpos (personas, materias, sonidos, imágenes...) en el espacio de trabajo y en el espacio expositivo.

La práctica de citar devino en detonante de nuevos encuentros y alineaciones, que en ocasiones tergiversaban la economía propia de la cita para redefinir lo que se entiende por conocimiento legítimo, y pasar, como dice Marisa Belausteguigoitia, «de la nota al pie, a la cita al traspíe»¹³. Para la autora:

Las citas al pie fundamentan el saber en lo que se considera voz autorizada, la que cancela el ruido y el barullo y acredita el saber autorizado; las citas al *traspíe*, son capaces de validar las voces no autorizadas y los archivos imprevistos (no solo por la academia, sino por un saber racional moderno)¹⁴.

Aunque en la exposición participaron fundamentalmente artistas vivas, y la mayor parte de ellas bastante jóvenes, otorgué un lugar muy significativo (tanto espacial como discursivamente) a la serie *Dibujos de la guerra* (1936-1939) de Francis Batolozzi (1908-2004), artista que pasó gran parte de su vida en Pamplona (Figura 4, Figura 5). Al citar a Batolozzi (como cita al traspíe) pretendía situarla como referente indiscutible de una genealogía de mujeres artistas trabajando en territorio navarro, a la vez que proponía una lectura en clave feminista de su obra y de su trayectoria, algo que no se había hecho hasta el momento. Los *Dibujos de la guerra* forman parte de la colección del Museo de Navarra, y habían sido expuestos en una pequeña exposición individual que la institución dedicó a la artista (la única exposición individual sobre su trabajo de la que tengo noticia) en 2013. El texto de la hoja de sala comenzaba así: «Nieta, hija, esposa, madre y abuela de artistas...». Es decir, situaba a la artista no como artista, sino supeditada a su relación con los artistas varones de su familia, y la institución desactivaba de este modo su propio intento de otorgar reconocimiento a un trabajo que a día de hoy sigue sin recibir la atención que merece. Batolozzi fue, además de una artista importante dentro de su generación, una de las dos únicas mujeres que participaron en el mítico Pabellón de la República Española de 1937 en París. Sin embargo, la mayor parte de artistas jóvenes de *Yo, la peor de todas*, no solo no conocían la obra de Batolozzi, sino que ni siquiera habían oído hablar de ella e ignoraban por tanto que había vivido en la ciudad hasta su muerte en 2004.

13. BELAUSTEGUIGOITIA, Marisa: «Cihuatlán, Antígonas de Santa Martha. Tropiezos y traspíes de Antígona en prisión», *Journal Lápiz*, 6 (2020), p. 5.

14. COLECTIVO LIBRERÍA DE MUJERES DE MILÁN: *No creas tener derechos. La generación de la libertad femenina en las ideas y vivencias de un grupo de mujeres*, Madrid, Horas y HORAS, 1991, p. 7.



FIGURA 4. FRANCIS BARTOLOZZI, SOLEDAD, 1938. Colección Museo de Navarra



FIGURA 5. FRANCIS BARTOLOZZI, LA MUJER EN LA GUERRA, 1938. Colección Museo de Navarra

La cita a Bartolozzi funcionaba además para pensar su trabajo, desde nuevas perspectivas, como una aportación diferenciadora (en términos de Pollock) a la iconografía de la República y de la Guerra Civil. En ese sentido, una estrategia importante fue ponerla en diálogo con las obras de artistas jóvenes, como Leire Urbeltz, que tras profundizar en el conocimiento de la obra y la trayectoria de la artista, realizó un mural-collage frente a los *Dibujos de la guerra*. Su trabajo rescataba la cuestión de la carga, omnipresente en los dibujos de Bartolozzi, que retratan fundamentalmente a mujeres que huyen del conflicto armado cargando niños/as y sacos, para actualizarla a partir de un imaginario tomado de la frontera entre México y Estados Unidos, donde Urbeltz realizó una estancia mientras trabajaba para la exposición. La obra, era además una cita y un reconocimiento al pensamiento fronterizo, mestizo y feminista de Gloria Anzaldúa, que fue fundamental en nuestras conversaciones e intercambios durante el proceso de trabajo (Figura 6).



FIGURA 6. LEIRE URBELTZ, FRAGMENTO DE LA MUJER Y SU CARGA, 2017. Fotografía de Mirari Echavarrí

Aunque Bartolozzi y Urbeltz nunca se encontraron cuerpo a cuerpo, podríamos pensar su encuentro como una suerte de relación de *affidamento*, en el sentido que le dieron a este término las feministas de la Librería de Mujeres de Milán durante la década de los setenta. A partir de la práctica del *affidamento* (término que combina los conceptos de confiar, apoyarse, dejarse aconsejar, dejarse dirigir¹⁵), se generan alianzas entre mujeres que se otorgan confianza y autoridad las unas a las otras. La relación social de *affidamento*, apunta a «la necesidad de cuidar muy especialmente las relaciones con otras mujeres y a considerarlas una fuente insustituible de

15. *Ibidem*, p. 7.

fuerza personal, de originalidad mental, de seguridad en la sociedad»¹⁶, y sería un elemento esencial para una política de la liberación feminista¹⁷. Una cuestión interesante (y disruptiva con determinadas formas de pensar el feminismo), es que el *affidamento* no trata de relaciones entre iguales, sino que parte del reconocimiento de la disparidad entre mujeres. Por ejemplo, la diferencia de edad sería una cuestión favorable para el *affidamento*, pues facilita la atribución de autoridad, el reconocimiento y la admiración hacia aquellas que nos han dado algo. Esta relación basada en la disparidad se convierte en una relación intersubjetiva en la que la no coincidencia propicia el aprendizaje y la transformación. Cuando citamos, estamos de algún modo otorgando reconocimiento, aproximándonos a otra, alineándonos con ella y situándonos en una posición abierta y receptiva.

Paralelamente, en el Centro de Arte Contemporáneo Huarte (donde no se presentó una exposición al uso), se dieron cita durante un mes cinco ilustradoras (Cristina Jiménez, Irati Fernández, Liébana Goñi, Gelen Jeleton y Rurru Mipanochia) para trabajar en un proyecto colectivo centrado en explorar la historia de la brujería en Navarra, que se materializó en la edición del fanzine *Maloficio*. Las artistas revisitaron distintos aspectos de la brujería, entendida como forma de conocimiento femenino que desafiaba los sistemas de poder dominantes al plantear formas de saber marginales y alternativas a la hegemonía patriarcal y eclesiástica.

Esta experiencia enfatizó la importancia del encuentro, del estar y el trabajar juntas, de convertir el proceso de investigación y creación en una negociación colectiva que contrasta con la visión idílica y reiterativa del artista pintando en soledad. También en este caso la divergencia entre algunas de las artistas (a nivel no solo artístico o estilístico, sino de procedencias, situaciones e historias de vida) fue una parte crucial de la relación y se tradujo en un proceso intenso y en cierto modo transformador.

Maloficio desplegaba una cadena de citas a mujeres relacionadas no solo con la brujería, sino también con la magia, la mitología, la cultura popular o la historia de Navarra: la reina Juana I de Navarra, Gracieta Azcárate (acusada de brujería en el Proceso de Burgui 1569-1573, Navarra), Tituba (esclava negra del siglo XVII acusada de brujería en los Juicios de Salem, Massachusetts), la teórica Silvia Federici, las Lamiak (seres femeninos e híbridos de la mitología vasca), la Cihuacóatl (patrona de las parteras en la mitología mexicana), las *Pussy Riot*, etc. Un cúmulo de referentes, como «citas al traspies», como «cita-encuentro, que vincula el texto



Gracieta Azcárate (Proceso de Burgui 1569 - 1573)

FIGURA 7. CRISTINA JIMENEZ, GRACIETA AZCÁRATE (FANZINE MALOFICIO), 2017

16. *Idem.*, p. 16.

17. *Idem.*, p. 23.

original con algo del orden de lo presente, lo actual y lo local, de sujetos al límite de la modernidad» (Figura 7)¹⁸.



FIGURA 8. JUNE CRESPO, *INSTRUMENTOS Y FETICHES*, 2011-2017. Fotografía Cristina Núñez Baquedano

En la otra sede de la exposición, la Fundación Museo Jorge Oteiza, pedí a seis artistas que trabajaran «con, desde, hacia o contra Jorge Oteiza y su legado escultórico y teórico»¹⁹, pensando en formas de interrumpir a Oteiza desde perspectivas influenciadas por los feminismos. El escultor, como principal referente del arte de la modernidad en el contexto vasco, ha sido admirado, estudiado, citado, analizado y a veces interrumpido por al menos tres generaciones de artistas en las últimas décadas.

En la muestra, las artistas planteaban aproximaciones y relecturas del legado escultórico oteiciano que problematizaban el canon artístico, y abrían la vía para pensar en otras formas posibles de narrar el relato del arte vasco del siglo XX. Un relato que ha tenido un papel relevante en la construcción de la identidad vasca desde la década de los sesenta, a través de la figura de Jorge Oteiza, cuya producción teórica reinventa la identidad vasca al alejarla del esencialismo católico de Sabino Arana y acercarla a la izquierda²⁰, pero que, al mismo tiempo, como ha analizado extensamente Ibai Atutxa, vuelve a articular un sujeto vasco hegemónico y masculino²¹.

18. BELAUSTEGUIGOITIA, Marisa: *op. cit.*, p. 6.

19. GARBAYO MAEZTU, Maite (ed.): *Yo, la peor de todas*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2018, p. 59.

20. ANSA-GOICOECHEA, Elixabete: «Un 68 en el País Vasco.», *Prosopopeya: Revista de Crítica Contemporánea*, 8 (2014), pp. 123-154.

21. ATUTXA, Ibai: *Sabotajes de la cultura vasca. Acerca de la nación encima del canon y hacia una nación-otra bajo tachadura*. Tesis Doctoral. Universidad de Valencia, 2014.



FIGURA 9. LOREA ALFARO, *Tú*, 2017. Fotografía Iranzu Antona

La cita a Oteiza, como cita al pie, se contaminaba con un sinfín de citas al traspié. June Crespo, en *Instrumentos y fetiches*, proponía alterar esculturas que recordaban formalmente al *Par móvil* (1956) de Oteiza vistiéndolas con materiales y objetos personales, y superponiendo sobre ellas una cita a los *Bichos* de la artista brasileña Lygia Clark. Cada *Bicho*, según Clark, «es un organismo vivo, una obra esencialmente actuante. Entre tú y él se establece una interacción total, existencial. En la relación que se establece entre ambos no hay pasividad, ni tuya ni de él» (Figura 8)²².

Frente al *Par móvil* como escultura masculina, exenta, y separada del cuerpo, los materiales cotidianos de *Instrumentos y fetiches* permitían pensar la materia como algo activo y lleno de afectos. Con la referencia a los *Bichos*, la obra de Crespo aludía a un agenciamiento de la escultura, a un encuentro intersubjetivo con el objeto artístico que detonaba una reflexión sobre las dimensiones afectivas de la imagen. Y al mismo tiempo, reconocía la herencia de Clark y la situaba como referente, en una posición de autoridad.

En la propuesta de Lorea Alfaro, *Tú*, confluían un reconocimiento a Jorge Oteiza como precursor de otros modos de pensar lo estético fuera de los discursos hegemónicos de la modernidad, y una interrupción a la figura del escultor como padre de una genealogía artística vasca, canónica y masculina. En 1991, cuando murió Itziar Carreño, la esposa de Oteiza, el escultor realizó una cruz funeraria doble que unía en un abrazo su nombre con el de Itziar. En la tumba de ambos, en el cementerio de Alzuza (Navarra), puede verse una réplica de la original, que nunca se

22. CLARK, Lygia: «Bichos». Rio de Janeiro, Libro-obra, 1983. Texto republicado en, *Lygia Clark*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1998, p. 121.

había expuesto hasta que Alfaro trasladó la cruz del almacén de la Fundación Museo Jorge Oteiza a la sala de exposición, para presentarla como su propio trabajo. Su propuesta era un gesto de traslado, con el que Alfaro se apropiaba de la creación del «padre» y la firmaba con su propio nombre, desplazando la práctica escultórica del proceso de trabajo con la materia, a un acto de renombre y cambio de sentido²³. Lorea Alfaro reinscribía a Oteiza en una contemporaneidad marcada por la influencia de toda una serie de discursos de la diferencia (feminismos, poscolonialismo...), y precipitaba relecturas del legado oteiciano que problematizaban el canon y abrían la vía para pensar en otras historias posibles del arte vasco del siglo XX (Figura 9).

La cruz, despojada de su carácter funerario y recostada en la pared blanca del museo, hacía presente a Itziar Carreño, le otorgaba un lugar central en la sala de exposiciones y abría un nuevo espacio para que nos encontráramos con ella. Otra cita al traspíe, como reconocimiento a la figura siempre invisible de Itziar, y con ella a la importancia que las labores gratuitas de cuidado y sostén, realizadas normalmente por mujeres, han tenido y tienen también para asegurar la continuidad del sistema artístico. El propio Jorge Oteiza, en *Itziar Elegía*, un poema que dedicó a su esposa tras su muerte, destacaba de su relación el cuidado de Itziar hacia él:

Por esto supiste
que era yo a quien debías cuidar
mi Itziar era llena de paz todo amor y bondad
cuidaba de mí como de un ser débil
solía decir que a nadie aconsejaría
casarse con un artista pero ella
volvería a casarse conmigo
me visitaba a cada momento venía a mi lado
en el taller o el escritorio
su hermana o amigos le decían déjale en paz
le interrumpes
y mi Itziar decía sé
que me agradece
lo está deseando ²⁴.

Cuando Lorea traía a Itziar, se desviaba del relato hegemónico sobre el arte y los artistas, y ponía el acento en la relevancia de lo afectivo para reconfigurar las formas en las que hemos pensado, analizado y conceptualizado lo artístico, también desde el arte contemporáneo. La importancia de los afectos en los procesos de producción/recepción del arte era también el elemento central del trabajo que Iranzu Antona realizó para la exposición. *Leer* era un vídeo en el que varias amigas

23. La obra *Tú* desató un conflicto, pues la Fundación Museo Jorge Oteiza consideraba que, si la cruz funeraria realizada por Oteiza estaba presente en la exposición, debíamos incluir a Jorge Oteiza en el listado de artistas de *Yo, la peor de todas*. Lorea Alfaro y yo pensábamos, por el contrario, que la cruz, en la exposición, se convertía automáticamente en una obra de Lorea Alfaro, pues su intervención constituía precisamente esa conversión de la obra de Oteiza en otra cosa. Tras una ardua negociación, el nombre de Jorge Oteiza se incluyó en el listado general pero no se le otorgó un lugar propio, sino que apareció siempre como un anexo al nombre de Lorea Alfaro.

24. OTEIZA, Jorge: *Itziar elegía y otros poemas*. Navarra, Pamiela, 1992, p. 10.

suyas, todas ellas artistas, («con solo cinco años de diferencia de edad entre ellas, y con similares condiciones de vida, misma raza...»²⁵) leían ante la cámara un texto elegido que fuera importante para ellas (Figura 10).



FIGURA 10. IRANZU ANTONA, *LEER*, 2017

La cita volvía a aparecer en el doble sentido que se le ha otorgado en este texto: como encuentro y como referencia o reconocimiento. La artista presentaba en la pantalla un encuentro entre mujeres que leían y referenciaban a otras/os. Para pensar esta noción de cita como estrategia curatorial feminista, me interesa la forma en que Sara Ahmed ha conceptualizado la cita, como aquello que nos orienta afectivamente hacia otros²⁶. Una orientación que en este caso no está basada en la aproximación física o corporal, sino en una suerte de alineación intelectual, que deviene genealógica y que está basada en la afinidad teórica o ideológica, o simplemente en el deseo de que exista afinidad. Esta manera de entender la cita, podría relacionarse con la noción de *affidamento*, pues presupone, además de un reconocimiento, una atribución de autoridad, una forma de empoderarse en relación con otra (Figura 11).

Iranzu partía de pensar las *Maclas* (1957 / 1973), esculturas con las que Oteiza investigó distintas formas de unión entre dos o más cuerpos, centrándose en las tensiones que surgían en estos encuentros o interacciones. Pensar el proceso creativo como un encuentro intersubjetivo fue importante también para mi trabajo curatorial

25. Fragmento de un email que me envió Iranzu Antona durante el proceso de trabajo.

26. AHMED, Sara: *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*. Durham and London, Duke University Press, 2006.

y un punto de inflexión fundamental durante los dos años en los que estuve implicada en este proyecto. Los intercambios y los encuentros con muchas de las artistas fueron numerosos: compartíamos textos, referencias, imágenes, impresiones, reflexiones, y en muchos sentidos, estos encuentros, fueron transformadores para mí, y supongo que también para algunas de ellas. Analizando el proyecto retrospectivamente, pienso que en *Yo, la peor de todas*, se dio una implicación corporal y afectiva en los procesos de trabajo que podría ayudar a pensar la práctica feminista del comisariado en relación al cuidado y al transporte amoroso.

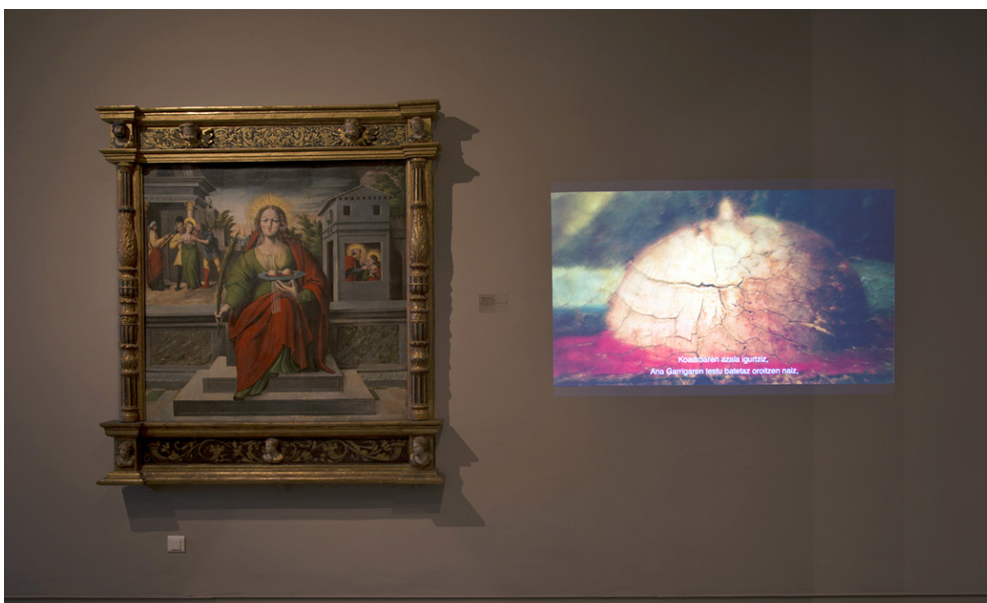


FIGURA 11. MIRARI ECHÁVARRI, *CUERPOS (#1SANTA ÁGUEDA)*, 2017. Fotografía de Mirari Echavari

TROPEZAR

Los tiempos y el cuidado deberían ser importantes en proyectos e investigaciones que trabajan desde posiciones feministas. El *estar con* no se basa únicamente en escucharse y afectarse, sino que hace necesario el reconocimiento de la diferencia, como aquello que desencadena una extrañeza capaz de modificar a los interlocutores. Reconocer el saber del otro/a podría convertirse en un principio epistemológico que basa la generación del conocimiento en el encuentro y no en la reflexión individual. Un encuentro que requiere desdibujarse a uno/a mismo/a para traspasar las fronteras del otro/a.

Una estrategia feminista podría ser también entender el comisariado como un acto de amor, como una práctica que conlleva actos de cuidado, reconocimiento y autorización mutua. Del trabajo para la exposición, recuerdo especialmente los intercambios y las conversaciones mantenidas con Mirari Echávarri. Cuando empezamos a trabajar, yo estaba pensando la escucha como práctica de investigación, y ella el tacto en relación al archivo y a la visualidad. Recuerdo que le hice llegar varios textos de autoras que reivindicaban el tacto frente a la hegemonía de lo

visual, y ella me dio a conocer otros textos y otros conceptos, como la «visualidad háptica» de Laura Marks²⁷, en la que los ojos funcionan como órganos del tacto, como instrumentos hápticos que se mueven por las superficies de los objetos. En una de nuestras conversaciones, Mirari me explicaba lo siguiente:

Partiendo de este concepto, me he imaginado a mí misma navegando el Museo de Navarra con mi cámara fotográfica como un instrumento háptico, como la superficie de mi propio cuerpo. Y así propiciar un encuentro con los objetos que subvierta la mirada convencional sujeta a unas condiciones temporales y espaciales determinadas, y que «ve» de una determinada manera. Me interesa lo háptico como una estrategia visual feminista y por eso quiero evitar dos posibles simplificaciones: que se convierta en un ejercicio visual que consista en «resaltar las texturas» de los objetos; o que acabe siendo un ejercicio de manipulación afectiva. Más bien, quiero poner a prueba esta especie de técnica en la que no intento dominar el objeto sino dejarme afectar por él, no sólo como una experiencia puramente fenomenológica sino atendiendo a las cuestiones políticas que puedan surgir de ahí²⁸.

La noción de «visualidad háptica» me ayudó a imaginar visualidades hechas cuerpo, visualidades encarnadas basadas en los afectos y en una cercanía física o simbólica, que podía conceptualizarse como orientación o como deseo, más que como totalización de la mirada. Todo este proceso de trabajo se hizo imagen en el ensayo visual *CUERPOS (#rSanta Águeda)* (Figura 11), que Mirari Echávarri proyectó en una sala de la colección permanente del Museo de Navarra, junto a una pintura del siglo XVI de Ramón Oscáriz, que representaba el martirio de Santa Águeda. El ensayo de Mirari, que citaba a la joven siciliana que por rechazar los avances sexuales del procónsul fue torturada y le cortaron los senos, intervenía la economía de la visualidad propia del museo al introducir sutilmente las cualidades táctiles de la mirada. Mientras los ojos de la cámara recorrían la superficie de Santa Águeda, Mirari daba entrada a otras memorias y a otros encuentros, mostrando fragmentos de su vida en Londres en aquel momento, e imágenes que rememoraban el cáncer de mama por el que recientemente había pasado su madre.

Recuerdo que algún tiempo después de la exposición, Mirari me contactó para hablar sobre otro proyecto en el que estaba trabajando. Volvimos a compartir algunas referencias, y ella me dijo que se sentía muy agradecida por los intercambios que habíamos tenido en los últimos años, porque le habían hecho crecer y aprender muchísimo. Sus palabras fueron como un don, pues otorgaban reconocimiento a mi trabajo, más concretamente a esa parte del trabajo relacionada con el tiempo y el cuidado que suele permanecer invisible en el circuito del arte contemporáneo, pero que para muchas feministas es fundamental.

A raíz de este, y de otros proyectos, he reflexionado sobre la importancia y sobre las implicaciones de los afectos en la investigación y en el comisariado de arte.

27. MARKS, Laura U: *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham and London, Duke University Press, 2000.

28. Fragmento del email que Mirari Echávarri me envió el 27/02/2017, publicado parcialmente en GARBAYO MAEZTU, Maite (ed.): *op. cit.*, pp. 93-95.

Se trata de un tipo de procesos que están basados en el encuentro con otros/as (personas, obras, objetos, textos, imágenes, etc.), por lo que difícilmente se puede trabajar de formas que no impliquen cuestiones como afectación, intercambio, reconocimiento, alineación, cercanía, autorización o admiración.

En los últimos años, en el circuito profesional del arte contemporáneo, ha empezado a hablarse de afectos para enmarcar muchas de las prácticas propias del sector. En mi opinión, suele reproducirse una forma de entender lo afectivo bastante acrítica y autocondescendiente, que de manera simplista reduce la complejidad que entrañan los afectos a una suerte de «buenrollismo» positivista. Los afectos, así entendidos, se convierten de un plumazo en relaciones entre iguales que se escenifican en un contexto en el que priman la blanquitud, el privilegio de clase (sabemos que buena parte de los agentes del entramado artístico se sostienen en medio de la precariedad porque pertenecen a familias de clase alta) y un nivel cultural o intelectual medio-alto. Representar y ensalzar las relaciones afectivas que establecemos con quienes son iguales (o parecidos) a nosotros/as, es una práctica seguramente importante y necesaria, pero que corre el riesgo de invisibilizar las diferencias (recordemos que el encuentro con la diferencia es lo realmente transformador). En el mundo del arte contemporáneo, además, el ensalzamiento de los afectos suele funcionar para borrar las marcadas jerarquías que en realidad existen.

Se encumbran y se sobre representan aquellos afectos que se consideran positivos, como la afinidad, el amor, la alegría o el entusiasmo, y se ocultan y se castigan los que poseen connotaciones negativas y podrían poner en cuestión las formas en que opera el engranaje productivo: el agotamiento, el miedo, la incertidumbre, la vergüenza o la rabia, muchos de ellos respuestas directas a las pésimas condiciones laborales del sector. Remedios Zafra sitúa el entusiasmo como aquello que sostiene este aparato productivo, pues se convierte en motor para quienes buscan vivir del trabajo creativo o cultural, al justificar la auto-explotación. El entusiasta, señala Zafra: «esconde el conflicto bajo una máscara de motivación capaz de mantener las exigencias de la producción a menor coste»²⁹.

Helena Reckitt va incluso más allá y sitúa el despliegue de trabajo afectivo como una habilidad curatorial imprescindible para mantener las relaciones sociales necesarias para hacer carrera en el mundo del arte. Al mismo tiempo, la autora señala que «el énfasis del comisariado en los afectos positivos, de apoyo y ‘amorosos’, oculta los procedimientos discriminatorios, controladores y excluyentes que le son propios»³⁰. La etimología de los términos curaduría (sinónimo de la palabra comisariado que se utiliza en Latinoamérica) y *curating* (en inglés), hunde sus raíces en la raíz latina «curare» (curar, cuidar). A partir de esta asociación, Reckitt propone una reconceptualización del cuidado curatorial que priorice el sustento general del sector por encima de sus aspectos más visibles, prestigiosos o lucrativos:

29. ZAFRA, Remedios: *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona, Anagrama, 2017, p. 31.

30. RECKITT, Helena: «Support Acts: Curating, Caring and Social Reproduction», *Journal of Curatorial Studies*, 5: 1 (2016), p. 14.

extender el amor y el cuidado más allá de los objetos de alto estatus, artistas y mecenas generalmente considerados dignos de la custodia curatorial y, en cambio, dedicar atención a nutrir el trabajo reproductivo que sostiene los procesos vivos de la producción cultural³¹.

Constatar la conversión de los afectos en un bien neoliberal dentro del entramado artístico complejiza todavía más reflexionar sobre las características de la intervención feminista en el museo. Coincido con Patricia Mayayo en entender la intervención feminista como aquello que sirve para «desestabilizar la estructura narrativa del museo en su conjunto»³², aunque como acabo de exponer, la estructura narrativa no es la única que urge desestabilizar.

De todas las piezas que se produjeron específicamente para la exposición, fue *Parecerse a sí mismas*, de Nerea de Diego, la que realizó una interrupción *más directa en la narrativa de la institución museística, más concretamente en el Museo de Navarra, un museo clásico, histórico y provincial, cuya colección incorpora obras que datan desde la Prehistoria hasta la actualidad.*

Nerea de Diego intervino las colecciones históricas del Museo con objetos procedentes de su colección personal, centrada en la iconografía mariana. Vírgenes de plástico, de cristal, exvotos, escapularios, y un sinnúmero de objetos procedentes de la cultura popular se colaron en las vitrinas de la institución museística, y pasaron a acompañar y a resignificar los objetos históricos y museables. La compleja intervención, que requirió de un trabajo estrecho con el personal de conservación, fue algo inédito en el museo, y removió muchas cuestiones a nivel interno. Era impresionante detenerse en las distintas salas a observar los encuentros entre objetos, las formas en las que los unos afectaban a los otros, las simbiosis que se generaban, las coincidencias, las contradicciones. La artista conceptualizaba su trabajo de la siguiente manera:

El objeto musealizado es un objeto raptado y supeditado a un discurso científico. Tan solo se le pide que sea imagen, que *se parezca a sí mismo*³³, a su versión no historizada, la que sucede fuera de la vitrina. Y ¿si dotáramos de agencia al objeto, permitiéndole jugar y generar otras derivas? (Figura 12 y Figura 13)³⁴

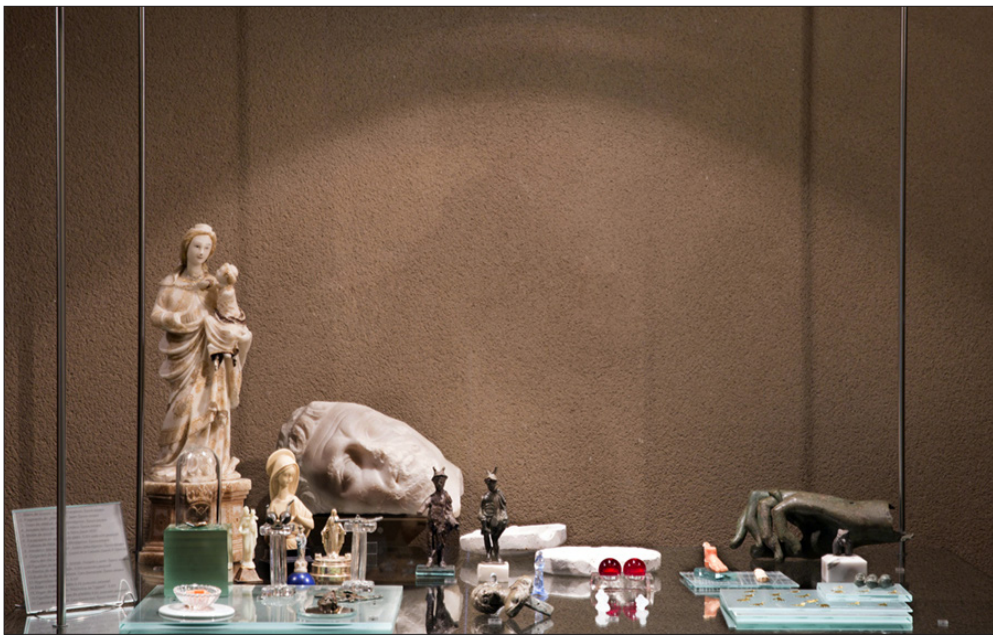
Parecerse a sí mismas situaba el museo como lugar de fijación y difusión del saber y del conocimiento, contrapuesto a la cultura popular, en los márgenes del saber hegemónico y denostada como fuente epistemológica. Pero la intervención iba más allá y convertía los objetos en presencias visuales que interactuaban con el contexto y con la audiencia. Los objetos cobraban vida, hablaban, nos interpelaban desde las vitrinas y nos hacían preguntarnos: *¿Por qué el Museo se organiza a partir de un discurso histórico, y no a partir de otro tipo de afinidades (relaciones formales, afectivas...)?*

31. *Idem.*, p. 22.

32. MAYAYO, Patricia: «Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes.», *Investigaciones Feministas*, 4 (2013), p. 35.

33. MALEUVRE, Didier: *Memorias del Museo. Historia, tecnología, arte*. Murcia, Cendeac, 2013.

34. Fragmento de un e-mail que me envió Nerea de Diego durante el proceso de trabajo.



FIGURAS 12 Y 13. NEREA DE DIEGO, *PERCERSE A SÍ MISMAS*, 2017. Fotografía de Nerea de Diego

La intervención de Nerea era un intento de desestabilizar la estructura narrativa y discursiva del Museo, que en mi opinión cumplía su cometido desde el momento en que posibilitaba imaginar nuevas formas de habitar espacios que hasta el momento parecían muertos. Su propuesta generaba visiones torcidas y desviadas de la institución museística como lugar de construcción del saber oficial para activar nuevas miradas sobre los objetos.

Pero para responder a la pregunta sobre las características de la intervención del comisariado feminista, quizá no sea suficiente conformarse con desestabilizar discursos y narrativas, sino que habría que preguntarse por el museo en su totalidad, o más concretamente, por las condiciones materiales del trabajo en las instituciones artísticas y culturales. Angela Dimitraki considera que la práctica curatorial feminista debe reflexionar sobre sus propias condiciones de existencia, tal y como hizo el arte feminista durante la segunda ola³⁵, y acusa a la crítica institucional feminista de haber sido «más reformista que transformadora»³⁶, por mantenerse preocupada únicamente por el acceso de las mujeres a las instituciones. La autora apuesta por explorar la posibilidad del comisariado como vida, y señala que «sin una conciencia curatorial radical, el papel del comisario/a siempre será llevar este arte como vida, de vuelta a la institución capitalista»³⁷.

Todo el proceso de trabajo en *Yo, la peor de todas*, que duró unos dos años, evidenció que, aunque desde hace algún tiempo las instituciones reclaman contenidos feministas para situarse en los paradigmas de igualdad requeridos, no suelen estar preparadas ni dispuestas para trabajar adoptando perspectivas y modos de hacer feministas. Esto pasaría por abrirse a formas de hacer menos jerarquizadas y más horizontales, menos personalistas y más relacionales, en las que prime la escucha frente a la imposición y donde, por supuesto, se nombre, se cuestione y se evite la precarización de artistas y trabajadores/as culturales no contratados.

Es complejo pretender basar las relaciones de trabajo en los afectos y en el cuidado cuando los modos de producción y las condiciones materiales en las que estamos inmersas/os quienes trabajamos en el sector del arte contemporáneo nos precarizan y devienen cada vez más en prácticas de corte neoliberal totalmente contrarias al cuidado y al autocuidado (disponibilidad total, flexibilidad, ausencia de separación entre el trabajo y la vida, etc.) El primer conflicto con la institución en *Yo, la peor de todas* llegó en las negociaciones iniciales, cuando las responsables del Museo de Navarra, sorprendidas ante mi intención de pagar honorarios a las artistas, manifestaron que no estaba previsto que éstas cobraran por su trabajo, y que pensaban costear únicamente los gastos de producción de las obras que se hicieran específicamente para la exposición. Pretendían que las artistas realizaran trabajos gratuitos, que serían pagados simbólicamente con el prestigio que resulta de exponer al público la propia obra. Una concepción retrógrada del trabajo en arte, que deriva seguramente del privilegio de clase tradicionalmente asociado a la práctica artística, y de situar los objetos de arte únicamente dentro de un entramado mercantil y galerístico.

Finalmente, conseguí fijar unos honorarios de 1.000 euros para las artistas que realizaban obras de nueva producción (y otros 1.000 en concepto de gastos de producción de la obra), y 350 euros para las que presentaban trabajos ya existentes. Unas cantidades que pueden parecer más o menos dignas, pero que sin embargo no

35. DIMITRAKI, Angela: *op. cit.*, p. 27.

36. *Idem.*, p. 28.

37. *Idem.*, p. 35.

lo son tanto cuando pensamos que hay que restar un 15% de IRPF, y sobre todo que las instituciones artísticas exigen la realización de facturas para poder cobrar, y en España, para poder emitir facturas, hay que pagar 286 euros mensuales de cuota de autónomos. Unas condiciones laborales en las que no hay contratos, ni vacaciones, ni días de descanso, sino flexibilidad extrema, jornadas extenuantes e incertidumbre sobre trabajos e ingresos futuros, lo que coloca a los/as artistas en situación de precariedad³⁸. En el caso concreto de esta exposición, compartí con las artistas este espacio de precariedad (cobré 8.000 euros brutos por trabajar intensamente en este proyecto durante dos años, también sin ningún tipo de contrato ni derechos laborales) lo que generó una situación de transversalidad de cara a enfrentar las constantes negociaciones con la institución, pero a la vez supuso todavía más trabajo extra (un trabajo afectivo, un trabajo de cuidado) que me llevó al agotamiento.

¿Cómo comisariar desde posiciones feministas aceptando estas condiciones materiales? ¿Son posibles las intervenciones feministas en este entramado en el que la exaltación de los afectos funciona como alibi neoliberal, y al mismo tiempo se invisibilizan y se denostan los cuidados, que siguen siendo responsabilidad de las mujeres y no de las empresas o las instituciones?

Para Helena Reckitt, la insistencia en la ficción de autonomía del sector artístico refleja en realidad su dependencia de numerosas actividades y sistemas (como el trabajo doméstico y de cuidado), y considera necesario fomentar mecanismos de apoyo que sostengan la producción cultural, desde el cuidado de los niños, las bajas maternales/ paternales y las disposiciones necesarias para las personas con discapacidad, hasta las prácticas justas de remuneración y empleo³⁹.

Pero mientras esta dependencia no se enuncie explícitamente, y mientras sigan sin exponerse de forma generalizada las condiciones materiales del trabajo artístico y cognitivo, será difícil intervenir radicalmente y desde posiciones feministas las prácticas curatoriales en arte contemporáneo. Al toparse con el entramado museístico e institucional, con sus obliteraciones y su superficie de «criticalidad», el comisariado feminista tropezará una y otra vez. Esto no quiere decir que no puedan intervenir los discursos y las narrativas. Como muestra la experiencia de *Yo, la peor de todas*, es posible citar, autorizar y otorgar reconocimiento a autoras y a artistas mujeres y/o feministas. Es posible fundar espacios intersubjetivos de encuentro, alianza, afinidad y aprendizaje. Y es posible y necesario torcer los modos en los que trabajamos, nos encontramos, nos afectamos y nos aliamos, también a través de las diferencias que se intersectan dentro y fuera de nuestros cuerpos.

38. Para profundizar en la situación de precariedad del sector artístico en España ver PÉREZ IBÁÑEZ, Marta y LÓPEZ APARICIO, Isidro: *La actividad económica de los/las artistas en España. Estudio y análisis*. Madrid, Fundación Antonio de Nebrija, 2017.

39. RECKITT, Helena: *op. cit.*, p. 18.

BIBLIOGRAFÍA

- AHMED, Sara: *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*. Durham and London, Duke University Press, 2006.
- ANSA-GOICOECHEA, Elixabete: «Un 68 En El País Vasco», *Prosopopeya: Revista de Crítica Contemporánea*, 8 (2014), pp.123-154.
- ATUTXA, Ibai: *Sabotajes de la cultura vasca. Acerca de la nación encima del canon y hacia una nación-otra bajo tachadura*. Tesis Doctoral. Universidad de Valencia, 2014.
- BELAUSTEIGUOITIA, Marisa: «Cihuatlán, Antígonas de Santa Martha. Tropiezos y traspiés de Antígona en prisión», *Journal Lápiz*, 6 (2020), pp.1-22.
- CLARK, Lygia: «Bichos». Rio de Janeiro, Libro-obra, 1983. Texto republicado en, *Lygia Clark*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1998.
- COLECTIVO LIBRERÍA DE MUJERES DE MILÁN: *No creas tener derechos. La generación de la libertad femenina en las ideas y vivencias de un grupo de mujeres*. Madrid, Horas y HORAS, 1991.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Respuesta a Sor Filotea*. Barcelona, Grupo Feminista de Cultura, Laertes, 1979.
- DEEPWELL, Katy: «Curatorial Strategies and Feminist Politics: Part 1: An Interview with Rosa Martinez, Part 2: An Interview with Maria Lind», *n.paradoxa: International Feminist Art Journal*, 18 (2006), pp. 5-15.
- DIMITRAKI, Angela: «Feminist politics and institutional critiques: Imagining a curatorial commons», en KIVIMAA, Katrin (ed.): *Working with feminism: curating and exhibitions in Eastern Europe*. Tallinna Ülikooli Kirjastus, Tallinn University Press, 2012, pp. 19-39.
- GARBAYO MAEZTU, Maite (ed.): *Yo, la peor de todas*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2018.
- JONES, Amelia: «Feminist Subjects versus Feminist Effects: The Curating of Feminist Art (or is it the Feminist Curating of Art?)», *On Curating*, 29 (2016), pp. 5-21.
- LUDMER, Josefina: «Tretas del débil», en GONZÁLEZ, Patricia y ORTEGA, Eliana (eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras, Ediciones Huracán, 1985, pp. 1-6.
- MALEUVRE, Didier: *Memorias del Museo. Historia, tecnología, arte*. Murcia, Cendeac, 2013.
- MARKS, Laura U.: *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham and London, Duke University Press, 2000.
- MAYAYO, Patricia: «Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes.», *Investigaciones Feministas*, 4 (2013), pp. 25-37.
- OTEIZA, Jorge: *Itziar elegía y otros poemas*. Navarra, Pamiela, 1992.
- PÉREZ IBÁÑEZ, Marta y LÓPEZ APARICIO, Isidro: *La actividad económica de los/las artistas en España. Estudio y análisis*. Madrid, Fundación Antonio de Nebrija, 2017.
- POLLOCK, Griselda: «Desde las intervenciones feministas hasta los efectos feministas en las historias del arte. Análisis de la virtualidad feminista y de las transformaciones estéticas del trauma», en ARAKISTAIN, Xabier y MÉNDEZ, Lourdes (eds.): *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I*. Vitoria, CC Montehermoso, 2008, pp. 42-63.
- RECKITT, Helena: «Support Acts: Curating, Caring and Social Reproduction», *Journal of Curatorial Studies*, 5: 1 (2016), pp. 6-30.
- SANDOVAL, Chela: *Metodología de la emancipación*. Ciudad de México, Programa Universitario de Estudios de Género-Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- ZAFRA, Remedios: *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona, Anagrama, 2017.



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

8 ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

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

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

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

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

Miscelánea · Miscellany

- 343** RODRIGO ANTOLÍN MINAYA
La portada de la navidad en la iglesia románica de Santo Domingo de Silos (Burgos): análisis de un programa iconográfico románico inspirado por la liturgia hispana · The Christmas Portal in the Romanic Church of Santo Domingo de Silos (Burgos): Analysis of a Romanesque Iconographic Program Inspired by the Hispanic Liturgy
- 369** IGNACIO GONZÁLEZ CAVERO
Referencias sobre el patrimonio arquitectónico en *Išbiliya* a través de los autores y fuentes documentales árabes entre las épocas emiral y almorávide · References on the Architectural Heritage in *Išbiliya* through the Arab Authors and Documentary Sources between the Emiral and Almoravid Periods
- 397** MERCEDES GÓMEZ-FERRER
El sepulcro del Venerable Domingo Anadón en el convento de Santo Domingo de Valencia (1609), obra genovesa 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





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.