

EL MUSEO COMO ELEMENTO DISRUPTOR DEL CANON HEGEMÓNICO

CAMINOS HACIA LA GÉNESIS DE UN MUSEO FEMINISTA

VI Premio de investigaciones feministas en materia de igualdad



Universidad
Zaragoza

IAM
Instituto Aragonés de la Mujer



«¿Creéis vos-respondió ella-, que todo lo bueno de los hombres y todo lo bueno de las mujeres que cuentan los historiadores es realmente cierto? Debéis saber que son hombres quienes lo han escrito, los cuales no dicen la verdad sino por error, y aún por su envidia y mala disposición hacia nosotras: pensad asimismo que raras veces hablan bien de nosotras, sino que alaban nuestro sexo en general y en particular para alabarse a sí mismos.»

Moderata Fonte, *El Mérito de las Mujeres* (1600)

RESUMEN

La institución museo ha tenido desde su origen un importante papel como agente legitimador del discurso hegemónico. Amparado en este, la institución acogió un canon historiográfico basado en unos determinados planteamientos ideológicos. Con este trabajo, no solo se pretende entender cómo el museo adquirió tal poder de validación dentro de la sociedad, sino también cuál fue la reacción de las artistas feministas ante la imposición, por parte de la institución, de esta serie de preceptos. Solo de este modo seremos capaces de cuestionarnos nuestra realidad diaria, y así caminar hacia el desarrollo de un museo feminista.

Palabras clave: museo, feminismo legitimación, canon, discursos hegemónicos, ruptura.

ABSTRACT

The museum institution had an important role since its inception as a legitimizing agent of the hegemonic discourse. Protected by this, the institution welcomed a historiographic canon based on certain ideological approaches. This work aims it is not only intended to understand how the museum acquired such validation power within society, but also what was the reaction of feminist artists to the imposition of this sort of precepts by the institution. Only in this way will we be able to question our daily reality and, thus, walk towards the development of a feminist museum.

Key words: museum, feminism, legitimation, canon, hegemonic discourses, to break down.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	01
Motivación personal.....	01
Estado de la cuestión	03
Estructura y metodología.....	07
I. LOS MUSEOS COMO INSTRUMENTOS DE LEGITIMACIÓN SOCIAL	09
I.1. ¿Qué se entiende por legitimación?	09
I.2. El proceso de legitimación social del arte.....	11
I.3. Los museos y su relación con la ciudadanía.....	14
I.4. ¿Cómo actúa el museo de arte a la hora de legitimar?	16
II. HACIA LA RUPTURA DEL CANON.....	19
II.1. La importancia del marco teórico	19
II.2. La práctica artística feminista en la década de los setenta	21
II.3. El deconstructivismo de los años ochenta	29
II.4. La disidencia del cuerpo en los noventa.....	33
II.5. Panorama expositivo feminista en el contexto español 1990-2020.....	35
III. RECORRIDOS HACIA UN MUSEO FEMINISTA.....	41
III.1. ¿Qué significa un museo feminista?	41
III.2. Programas curriculares con perspectiva de género.....	42
III.3. La ética del museo	44
III.4. El comisariado feminista como medio para romper el olvido	47
III.5. El asociacionismo como acto reivindicativo	50
CONCLUSIONES.....	53
BIBLIOGRAFÍA	57

INTRODUCCIÓN

Motivación personal

Quiero comenzar este trabajo lanzando una pregunta a quien está leyendo esto.
¿Cuántos museos de mujeres (con, o sin, perspectiva de género en sus discursos)
conoce usted en España?

Respuesta: En la actualidad, España cuenta con seis museos (cinco físicos y uno virtual).¹

Sea sincera/o. ¿Ha necesitado leer la respuesta antes de poder contestarla?

Si su respuesta es negativa, tiene mis felicitaciones, porque al menos sabe que existe algún museo en España relacionado con la mujer. En cambio, si la respuesta es afirmativa, no pasa nada, todos los días se aprende información nueva. No obstante, eso no exime de reflexionar el porqué del desconocimiento de dicha información.

Según la Estadística de Museos y Colecciones Museográficas², realizada bienalmente, y llevada a cabo por el Ministerio de Cultura y Deporte, con la colaboración del Ministerio de Defensa, de Patrimonio Nacional y de las Comunidades y Ciudades Autónomas, a fecha de 2022 existen en España **1510** instituciones museísticas censadas. En concreto, 1474 instituciones contestaron a la encuesta, de las cuales el 73,8% son de titularidad pública, el 24,4% de titularidad privada y el 1,8%, mixta.

¹ Las cinco instituciones son: la Casa-Museo Rosalía de Castro (La Coruña, 1972), la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán (La Coruña, 1976), el Museo Etnológico de la Mujer Gitana (Granada, 2006), el Museo de la Mujer en el Flamenco (Sevilla, 2010), el Museo de Mujeres Artistas Visuales en España (virtual, 2012) y el Museo Cristina García Rodero (Puertollano, 2018). A este respecto hay que señalar la existencia del Centro Europeo de las Mujeres “Mariana Pineda”, creado en 2003 por la Concejalía de Igualdad de Oportunidades del Ayto. de Granada., y la Asociación Museo de Hechos y Derechos de las Mujeres, creada en Alicante en 2014 con el objeto de desarrollar un proyecto futuro de creación de un museo de los hechos y derechos de las mujeres. Asimismo, también es de rigor mencionar el Centro de Interpretación de la Mujer en la Guerra Civil (Navagalameda, 2022).

² Estadística de Museos y Colecciones Museográficas, Ministerio de Cultura, 2020. Véase: <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:3d2cedf7-8860-43ea-949a-3a4988e88e03/estadistica-de-museos-y-colecciones-museograficas-2020.pdf> [Consulta: 02-06-2022].

¿No le parece curioso que, de 1510 instituciones museográficas, solo 6 estén estrechamente vinculadas con la mujer?

Cuando empecé a investigar sobre el tema, no podía creer realmente que no existiesen en España más museos relacionados con la mujer y sus diversas dificultades, reivindicaciones y luchas a lo largo de la historia, cuando, hoy en día, existen museos sobre el Ratoncito Pérez, o Dulcinea del Toboso. Por supuesto, no es mi intención el menospreciar las iniciativas o inquietudes culturales que provengan de la sociedad - aunque considero que los profesionales y amantes del sector cultural debemos luchar para que la palabra “museo” no sea utilizada a expensas de generar un beneficio económico-. Por ello, considero que detrás de esta situación no existe una razón lógica más allá de la siempre y llana dejadez. Y en dicha desidia, entra todo el sistema, desde la administración pública a las entidades privadas, las universidades, las y los profesiones del sector, usted y yo.

Admito que hasta hace no mucho no me había parado a plantearme cuestiones relativas a cómo percibo mi realidad, pues, inocentemente, pensaba que era libre y que lo que observaba, y criticaba, lo hacía sin ningún condicionamiento. Sin embargo, entrar en el mundo del feminismo y empezar a leer y escuchar sobre la necesidad de implantar una perspectiva de género en todos los ámbitos posibles, un canon hegemónico y androcéntrico que nos rodea y nos posiciona, un comisariado sostenible que trabaje por la unión de ideas o, la posibilidad de que un museo sea feminista.

En octubre de 2019 tuve la ocasión de asistir a una de las actividades del programa *Insumisas. Feminismos en el Museo*, organizado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía dentro del contexto de la exposición *Musas insumisas: Delphine Seyrig y los colectivos de vídeo feminista en Francia en los 70 y 80*.³ No iba con grandes esperanzas a esta jornada, sin embargo, jamás esperé que me llegase a afectar tanto como para querer desarrollar un trabajo que tratase esta cuestión. El encuentro planteaba una cuestión inicial: ¿qué significa un museo feminista?, y a través del formato debate, varios profesionales del sector dieron sus respuestas. Soy sincera cuando digo que, al salir de la charla, no reflexioné en demasía sobre la cuestión, pero, pasados unos días, mi mente explotó al ser consciente de las implicaciones que tenía esta pregunta.

³ Actividades, *Insumisas. Feminismos en el Museo*, octubre-diciembre 2019, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/actividades/insumisas> [Consulta: 05-04-2021].

Este tema no es una cuestión fácil. Ha sido una elección complicada, no porque no esté convencida de reclamar la atención sobre esta cuestión - de hecho, creo que es esencial que reflexionemos constantemente sobre la relación museo-feminismo-, sino más bien porque tenía miedo de “perderme” a la hora de su desarrollo. Repensar la institución museo y, a su vez, plantear cómo podría acercarse al feminismo, es una cuestión problemática, porque ya en sí mismo, el feminismo es complicado. Por esa razón, los tres objetivos que me he marcado para esta investigación han sido:

- Estudiar las bases de los procesos de legitimación cultural que condicionan la opinión pública sobre la institución museo.
- Analizar cómo los diferentes desarrollos que la práctica artística feminista tuvo en Norteamérica y España contribuyeron a resquebrajar los discursos hegemónicos presentes en la sociedad y en las instituciones museísticas.
- Considerar y reflexionar sobre las posibles herramientas de las que disponen los museos para deconstruir y transformar el canon imperante, pudiendo llegar así convertirse en una institución feminista.

Virginia Woolf decía que “una mujer debe tener dinero y una habitación propia si desea escribir ficción”.⁴ Yo creo que, si queremos lograr avanzar en igualdad, necesitamos, por un lado, unas políticas que la defiendan y, por otro, espacios cuyos discursos nos ayuden y nos permitan reflexionar, debatir y vivir la historia que nos acompaña. Al pasado ya no se puede volver, y el futuro ni siquiera existe. Pero el presente está con nosotras y nosotros. Por eso, con este trabajo quiero aportar mi granito de arena para que, entre todas las personas que estamos interesadas en ello, logremos crear nuestros rincones propios.

Estado de la cuestión

La construcción del relato de la Historia del Arte es un tema problemático, pues su génesis es resultado de la participación de varios agentes sociales que, con sus discursos, han contribuido a establecer una línea única de análisis y valoración. En el caso de las mujeres, su exclusión de la disciplina ha sido algo evidente, por más que ciertos sectores señalaran que la imposibilidad de hablar de mujeres artistas radicaba en que estas no existieron. Sin embargo y gracias a la participación y compromiso de muchas mujeres, hoy en día esta tesis queda desmentida. Se ha demostrado que existieron muchas, con calidad y con espíritu crítico.

⁴ Virginia Woolf, *Una habitación propia* (Barcelona: Seix Barral, 2011).

El museo, a este respecto, ha sido un agente fundamental en la validación de ese discurso lineal que ha llegado hasta nuestros días. Esta institución no se ha llevado bien con las mujeres durante mucho tiempo, y la participación de estas dentro del museo ha costado que tuviese lugar. No obstante, el desarrollo de un corpus teórico fuerte y el cuestionamiento de los relatos hegemónicos ha conseguido que, progresivamente, el museo reflexione sobre su propio sentido como institución, y sobre su relación con las mujeres.

La importancia del corpus teórico es esencial en cualquier disciplina, pero aquí es fundamental estudiarlo, pues este ha sido el desencadenante de muchas de las exposiciones feministas que han tenido lugar desde los años 70. Y esto es algo muy importante, pues como señala la profesora Beatriz Blasco, la Historia del Arte como disciplina se ha validado durante mucho tiempo a través de los artistas y su presencia en exposiciones.⁵

En este proceso de búsqueda y de creación de una historiografía artística con perspectiva de género, el primer nombre que viene a nuestra mente es el de Linda Nochlin, con su famoso artículo *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* (1971), que supone el punto de partida a la hora de hablar de una historia del arte feminista. Motivadas por el alcance de esta reflexión, otras historiadoras como Griselda Pollock y Rosiska Parker, con su obra *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología* (1981), Joan Wallach Scott con *Género e Historia* (1988) o Whitney Chadwick con *Mujer, Arte y Sociedad* (1990), reaccionaron también a las polémicas situaciones que vivían muchas mujeres dentro del sector.

En el ámbito español, las publicaciones y estudios sobre la situación de la mujer dentro del sistema del arte tardaron más en llegar, situación provocada fundamentalmente por el contexto político y social. Pese a ello, la presencia de historiadoras y filósofas como Celia Amorós (*Hacia una crítica de la razón patriarcal*, 1985), Amelia Valcárcel (*La Política de las Mujeres*, 1997), Alicia Miyares (*Democracia feminista*, 2003), Ana de Miguel (*Teoría feminista. De la Ilustración a la globalización* (3 vols.), junto a Celia Amorós, 2005) o Nuria Varela (*Feminismo para principiantes*, 2005) ha sido fundamental para sentar las bases sobre las que posteriormente reflexionar sobre otros aspectos del feminismo como la relación mujer-arte-museo.

⁵ Beatriz Blasco, Jonatan J. López y Sergio Ramírez (coords.), *Las mujeres y las artes: mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas* (Madrid: Abada Editores. 2021), p. 20.

Además, gracias a estas publicaciones, dentro del ámbito académico han surgido grupos de investigación, jornadas -como *Mujeres en el Sistema del Arte*, organizadas por Mujeres en las Artes Visuales en 2010, - y centros como el Instituto de Investigaciones Feministas, que han abierto el debate hacia la sociedad, y que han tenido su reflejo en el desarrollo de exposiciones de marcado tinte feminista.

Una de las investigadoras pioneras en el estudio de la mujer dentro del mundo del arte es Estrella de Diego. Su bibliografía es inmensa, por lo que resumirla se hace una tarea complicada. Gracias a ella y obras como *La mujer y la pintura en la España del siglo XIX* (1987), *El andrógino sexuado: Eternos ideales, nuevas estrategias de género* (1992), o artículos como “Feminismo, queer, género, "post", revisionismo...: o todo lo contrario. Ser -o no ser- historiador/a del arte feminista en el Estado español”, se han generado diversas líneas de trabajo que otras historiadoras y estudiosas han continuado.

También, autoras como Beatriz Blasco Esquivias (*Las mujeres y las artes. Mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas*, junto a Jonatan Jair y Sergio Ramírez, 2021) o M.^a Ángeles Querol (*La mujer en el Origen del Hombre*, junto a Consuelo Triviño, 2004), más enfocadas en la Edad Moderna y en la arqueología feminista, Erika Bornay (*Las Hijas de Lilith*, 1990), especializada en el estudio de la imagen de la mujer en el arte, Asunción Bernárdez Rodal (*Violencia de género en el cine español*, 2008), dedicada al análisis del cine bajo una perspectiva de género, o Marian López Fernández-Cao (*Mulier me fecit: hacia un análisis feminista del arte y su educación*, 2011), impulsora del proyecto *Didáctica 2.0: Museos en femenino* y orientada, fundamentalmente, a estudiar los relatos androcéntricos presentes en instituciones bajo una perspectiva de género, son importantes a la hora de hablar de investigadoras que han sentado precedentes en nuestro país en temas de género, arte y patrimonio.

Gracias a las aportaciones de las autoras anteriormente mencionadas -así como de otras que es imposible mencionar por la extensión del trabajo-, se ha ido gestando una corriente de autoras y autores que centran su trabajo no solo desde el estudio del arte contemporáneo, sino también a través del comisariado de exposiciones con perspectiva de género. Como ejemplo tenemos a autoras como Mar Villaespesa (cat. Exp. *100%*, 1993), Concha Lomba y Rafael Gil (*Olvidadas y silenciadas: Mujeres artistas en la España Contemporánea*, 2021), Patricia Mayayo (*Historia del Mujeres, Historias del Arte*, 2003), Juan Vicente Aliaga (*Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX*, 2004), Margarita de Aizpuru (*Feminart: mujeres y narraciones estéticas y genérica*, 2014), Anxela Caramés

(*Las prácticas curatoriales feministas en el Estado Español (1993-2013). La gestión cultural como productora del discurso de las identidades de género*, 2016), Cristina Nualart (*Análisis de las exposiciones temporales del Museo Reina Sofía, 2000-2016, desde una perspectiva feminista*, 2019), Rocío de la Villa (*Crítica de arte desde una perspectiva de género*, 2021) o Peio H. Riaño (*Las invisibles: ¿Por qué el Museo del Prado ignora a las mujeres?*, 2020), este último, especialmente crítico con las instituciones culturales.

Como resultado de la comunicación y la sororidad entre muchas de estas gestoras, se han producido en los últimos años interesantes obras colectivas que han tratado de analizar el contexto social y político actual, de plantear preguntas y, sobre todo, de cuestionar el estatismo de las políticas institucionales. Entre estas obras podemos destacar las publicaciones coordinadas por la Subdirección General de Museos con motivo del proyecto *Patrimonio en Femenino*⁶, el libro *Mujeres en el Sistema del Arte en España*⁷, coordinado por Rocío de la Villa, o el ensayo *Desigualdad de Género en el Sistema Del Arte en España* (2021), coordinado por Semíramis González, Marta Pérez Ibáñez y Carolina Rodvalho.

Y, por último, pero no menos importante, quiero destacar la importancia de los catálogos de exposiciones y de los congresos como espacios de reflexión y de debate. Gracias a estos, no solo ha llegado a nosotras la traducción de textos anglosajones de importante calado⁸, sino también se han abierto otras líneas de investigación que siguen contribuyendo a que surjan nuevos estudios y proyectos.

Quedan muchos nombres por escribir en estas páginas, pero el espacio no me permite continuar. Por ello, espero que la bibliografía dé un pequeño esbozo de la gran cantidad de investigaciones que existen, y que siguen surgiendo hoy en día. Esto puede darnos una idea de la relevancia del tema a trabajar.

⁶ Para más información, véase: <https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/coleccion/patrimonio-en-femenino-1/> / [Consulta: 03-06-2021].

⁷ En esta obra coral participaron: Nekane Aramburu, Assumpta Bassas Vila, Elvira Cámara López, María Cañas, Nieves Correa, Celia Díez Huertas, Concha Jerez, Marián López-Fernández Cao, Ana Martínez-Collado, María Concepción Martínez Tejedor, Margarita Moreno Conde, Marina Núñez, Estibaliz Sádaba Murguía, Piedad Solans, Matilde Torres López, Rocío de la Villa y Virginia Villaplana.

⁸ Pensemos, por ejemplo, en el artículo de Linda Nochlin: “Why have there been no great female artists?”, que no fuese traducido al castellano hasta 2008, gracias al catálogo de la exposición Amazonas del arte nuevo. Para más información, véase Linda Nochlin, ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?, en Josep Casamartina y Pablo Jiménez (dir.), *Amazonas del arte nuevo*, 2008, pp. 283-289.

Estructura y metodología

La metodología seguida para la realización de este trabajo, y posterior redacción, ha consistido fundamentalmente en un rastreo preliminar general sobre el tema planteado, descubriendo que existe mucha documentación pero que gran parte es de los años noventa.

Se decidió acotar la línea cronológica del cuerpo central del trabajo a partir de los años setenta, pues es a partir de esta fecha cuando se puede hablar de los comienzos de una historia del arte propiamente feminista.

Debido a la situación provocada por la COVID-19, la consulta de archivos y bibliotecas ha sido prácticamente imposible durante bastante tiempo, pues gran parte de ellos han estado cerrados. Ha sido posible recoger algunos libros, fundamentalmente catálogos de exposiciones, en la Biblioteca de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. No obstante, el uso de la Biblioteca Digital Europea Europea, las bases de datos bibliográficas como Art & Humanities, Jstor, Moma: The Collection o Dialnet, la base de tesis doctorales Teseo, así como también recursos webs proporcionados por los museos, han sido esenciales para la obtención de fuentes.

Tras la recopilación de datos, se ha procedido a una criba de la información necesaria para el posterior desarrollo del trabajo. Como señalaba en el apartado dedicado a la motivación del trabajo, la mayor dificultad con la que me he topado ha sido el gran corpus teórico para analizar. Más de una, y de dos veces, he cambiado la dirección del discurso por encontrar un artículo que aportaba datos nuevos e interesantes.

Finalmente, partiendo de la revisión bibliográfica y del análisis y reflexión de las fuentes, he estructurado el trabajo en tres partes: un primer capítulo que tiene el objeto de explicar cómo dentro de la sociedad, el museo llega a convertirse en una estructura legitimadora del discurso hegemónico -condicionado por un sistema canónico y androcéntrico-. Una vez interiorizado esto, es posible entender el grosor del muro de piedra contra el que se chocaban muchas de las críticas, teóricas y artistas feministas de los setenta, y décadas posteriores. El segundo capítulo no es solo una contextualización, enfocada a conocer la situación social y artística en la que estaban inmersas las artistas feministas de estos años, sino también un análisis sobre la postura del museo desde dos perspectivas distintas: por un lado, el museo como un elemento vertebrador del canon a través de la omisión de las mujeres del sistema artístico y, por otro lado, como una

institución abierta a dejar espacio a discursos contrahegemónicos. Gracias a esta última reflexión, se podrá partir hacia el tercer y último capítulo, en donde trataré de dar respuesta a la siguiente cuestión: ¿un museo puede revisitarse, o incluso crearse, bajo una perspectiva de género?

I. LOS MUSEOS COMO INSTRUMENTOS DE LEGITIMACIÓN SOCIAL

I.1. ¿Qué se entiende por legitimación?

La legitimación de un sistema – ya sea político, económico o social- ha sido muy estudiado en la filosofía legal y la sociología, no obstante, más que respuestas, ha generado más preguntas. Por eso, considero que lo mejor en estos casos es viajar hacia su etimología. “Legítima/mo”⁹ es una palabra latina que deriva de *lex, legis* -ley-. Esto ya nos habla de dos términos: por un lado, la ley, que implica obligatoriedad, y, por otro lado, el consenso, necesario para que la primera vea la luz.

Si leemos a estudiosos de esta cuestión, observamos la dificultad de encontrar una definición clara. Para el sociólogo Max Weber, la legitimación de un sistema u orden está estrechamente vinculado al desencanto o el apoyo hacia una ley -que es, al fin y al cabo, lo que nos permite gestionar una sociedad-. Sin embargo, para el jurista Carl Schmitt la ley, por su carácter constrictivo, conduce a una deslegitimación, y posterior crisis, de un sistema.¹⁰

El objetivo de la ley va a ser también tratado por el sociólogo Niklas Luhmann, quien defiende que esta, a pesar de su complejidad, es necesaria para que conviva pacíficamente. Pero pueden estar preguntándose, ¿qué tiene que ver esto con el concepto legitimación? En realidad, todo, pues, como afirma el filósofo Jürgen Habermas, la legitimación se asienta sobre el respaldo y la creencia en las leyes.¹¹

Hecha esta pequeña contextualización, hay que decir que tratar de entender lo que subyace en el término legitimación no es algo propio de la segunda mitad del siglo XIX. Ya el sociólogo estadounidense Morris Zelditch alude a este respecto que “la legitimaciones

⁹ Legítima, mo. Del lat. legitimus.

1. adj. Conforme a las leyes.

2. adj. lícito (l justo).

3. adj. Cierto, genuino y verdadero en cualquier línea.

4. f. Der. Porción de la herencia de que el testador no puede disponer libremente, por asignarla la ley a determinados herederos. Véase Real Academia Española de la Lengua.

Disponibile en: <https://dle.rae.es/leg%C3%ADtimo> [Consulta: 21-05-2021].

¹⁰ Jiří Příbáň, “Beyond Procedural Legitimation: Legality and Its ‘Inflections’”, *Journal of Law and Society* 3 (24) (1997), p. 333

¹¹ *Ibidem*, p. 334.

uno de los problemas más antiguos del imaginario colectivo”¹², lo cual deja entrever que no es una cuestión baladí, sino más bien un hecho de gran calado que nos afecta hasta nuestros días. Comprender el desarrollo y evolución de las distintas sociedades y culturas es vital para saber de dónde venimos y hacia donde nos dirigimos. Pero para ello, es necesario reflexionar la importancia del proceso de legitimación dentro de ellas, así como también comprender que ninguna es completamente coherente consigo misma.¹³

Para seguir indagando en la idea de la legitimación, es también requisito reflexionar sobre el consenso. Este no es algo que se consigue fácilmente, ni, como señala Zelditch, se alcanza de manera completa en ninguna sociedad.¹⁴ Debemos contar con unos argumentos sólidos para que algo que no es socialmente aceptado, pueda serlo.

A pesar de la dificultad a la hora de llegar a un consenso general, más si se analizan los factores que conducen a que algo sea aceptado de manera generalizada, es algo completamente necesario a la hora de validar determinadas manifestaciones.¹⁵ A tal efecto, los sociólogos Howard Becker y Pierre Bourdieu han estudiado la importancia de la colectividad dentro de un sistema-en concreto, del sistema del arte. Para ellos, son las personas las que, a través de su participación e implicación dentro del mundo del arte, logran legitimar la cultura.¹⁶ Esta situación se puede observar también a la hora de analizar la legitimación de un movimiento social. En este caso, tal como alude Susan Olzak, profesora de Sociología de la Universidad de Stanford, y el sociólogo Noah Uhrig, para que cambie la estructura de un sistema y un movimiento social tenga éxito, las ideas que este defiende deben ser aceptadas y asimiladas de manera casi completa.¹⁷

Cuando se habla de legitimación, la participación ciudadana y las relaciones personales son claves tanto para el mundo de la cultura como para el impulso de un movimiento social. Pero, además, hay otro hecho que los acerca aún más, y que muestra una cierta similitud en la forma en que ambos son legitimados. Ron Eyerman y Andrew Jamison consideran que los movimientos sociales son “acciones sociales desde donde se origina

¹² Morris Zelditch, “Processes of legitimation: recent developments and new directions”, *Social Psychology Quarterly* 64 (2001), p. 4.

¹³ Shyon Baumann, “A great theory of artistic legitimation: How art worlds are like social movements”, *Poetics* 35 (2007), pp. 47-52.

¹⁴ Zelditch, *op. cit.*, p.10.

¹⁵ Baumann, *op. cit.*, pp.50-52.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Susan Olzak y S. C. Noah Uhrig, “The Ecology of Tactical Overlap in New Social Movements in West Germany.”, *American Sociological Review* 66, 2001, pp. 694-697.

nuevo conocimiento”.¹⁸ Afirmación que nos lleva a pensar que el desarrollo de un movimiento social implica también un ejercicio mental e incluso creativo, al mismo nivel que el proceso de creación artística.¹⁹

En definitiva, creer en algo determinado, y que esta creencia sea consensuada por una colectividad, dota de validez y reconocimiento a elementos que pasan a convertirse en doctrinas a seguir, en ocasiones, sin espacio a la crítica. ¿Cómo vamos a oponernos a aquello con lo que gran parte del mundo se identifica? Como indica Ana María Guasch, estaríamos situándonos “en contra de la sociedad”.²⁰ Pero quizás, y solo lo lanzo como una pequeña reflexión, sea eso lo necesario para romper con todo lo preestablecido que sigue dictándonos cómo situarnos en el mundo.

I.2. El proceso de la legitimación social del arte

El papel de la legitimación social del arte es esencial para entender cómo los museos han llegado a alcanzar el estatus social que los identifica como templos de la cultura. Indudablemente, esto les da la capacidad de ratificar lo que merece entrar dentro de sus muros, generando así un canon historiográfico que influye en nuestra propia percepción de lo que nos rodea.²¹

Pero primero, hay que ver cómo se origina un proceso de legitimación artística. El sociólogo Shyon Baumann señala que una cuestión fundamental dentro del campo de la sociología artística es estudiar cómo los elementos o productos culturales son legitimados. ¿Es únicamente el mérito artístico lo que cuenta, o entran en juego más factores? En este sentido, Baumann apunta tres factores claves a la hora de explicar el proceso de legitimación artística.

En primer lugar, tiene que existir un contexto favorable a los cambios, lo que propicie nuevas reflexiones o lecturas. Y aquí entran en acción las instituciones, los agentes que

¹⁸ Baumann, *op. cit.*, p.50.

¹⁹ Cabe señalar que, aunque muy parecidos, ambos campos presentan también una diferencia con respecto a la relación con la sociedad. Y es que, para que un movimiento social pueda constituirse de manera exitosa entre una colectividad, es necesario que esta se sienta “parte” del movimiento, y que gran parte de sus ideas confluyan por el mismo camino. Por el contrario, dentro del mundo del arte pueden darse dos posicionamientos: por un lado, el del consumidor de un bien cultural y, por otro, el del agente artístico, independiente o dependiente de una institución, que previamente ha sido legitimado de manera interna, y que lucha por la justificación del bien artístico. [Véase Baumann, *op. cit.*, p. 52]

²⁰ Ana M. Guasch, “Los museos y lo museal: el paso de la Modernidad a la Era de lo Global”, *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte 2* (2008), pp. 13-14.

²¹ Marian F. Cao, “¿Es necesario un museo de mujeres?”, en AA. VV, *Patrimonio en Femenino* (Madrid: Ministerio de Cultura. 2011), pp. 77-80.

contribuyen a la difusión y expansión artística –críticos, galeristas, curadores, etc.- y el propio público.²²

En España, en la década de los noventa, se produce un importante giro comisarial dentro del mundo del arte, provocado a raíz de la crisis económica generada en 1992. Tras esta vuelta de hoja, determinados agentes considerarán interesante la apertura del arte hacia nuevos lenguajes, lo que tendrá gran acogida dentro de la sociedad y de las instituciones museísticas. Esto, por tanto, legitimó a muchas y muchos artistas a trabajar desde otras lecturas.²³

En segundo lugar, es necesaria la transmisión de una serie de conceptos a través de un marco conceptual. Para Pamela Oliver y Hank Johnston, “la ideología”²⁴ es fundamental a la hora de llevar a cabo un proceso de legitimación.²⁵ Ahora bien, esta tiene que ir de la mano del marco, pues una idea no puede entenderse correctamente si no existe una estructura que haga más comprensible su planteamiento.²⁶ Asimismo, dicha estructura se apoya en un discurso que enlaza las ideas con el modo en cómo se expresan.²⁷ En el caso de la institución cultural, esto puede analizarse bajo la imagen de un museo estatal.

El siglo XIX es el momento de mayor auge de los museos nacionales. En estos museos - que ensalzan los valores y las glorias de un determinado país-²⁸ observamos como a través de una edificación (marco estructural), donde la arquitectura y la colección (discurso) lanzan un mensaje evidente, se transmite una ideología, sustentada en el orgullo, la superioridad y la revalorización de “lo propio”. En consecuencia, el museo se legitima

²² En este contexto no solo me refiero a instituciones puramente culturales, como pueden ser los museos, los centros de arte o las galerías y ferias. Aquí también incluyo a las escuelas y las universidades como espacios que contribuyen a la difusión del conocimiento y, por ende, de la práctica artística. Para mayor información sobre la importancia de las universidades como agentes del cambio véase el capítulo 3 de este trabajo.

²³ Patricia Mayayo, “Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo”, en Juan V. Aliaga y Patricia Mayayo (eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (Madrid: This Side Up, 2013), pp. 32-35.

²⁴ Para ambos sociólogos, la ideología es entendida como un conjunto de ideas, normas y valores que nos ayudan a complementar, entender e interactuar con nuestra visión del mundo. [Véase Pamela E. Oliver y Hank Johnston, “What a Good Idea! Ideologies and Frames in Social Movement Research”, *Mobilization: An International Journal* 5 (1) (2000), pp. 37-43].

²⁵ *Idem.*

²⁶ Esto podemos verlo perfectamente aplicado en el campo de la lingüística. Ferdinand de Saussure, considerado el “padre” de la lingüística, así como también uno de los principales exponentes del movimiento estructuralista, explica en su teoría del lenguaje (signo) que este está formado por dos elementos indivisibles: el significado y el significante. El primero nos acerca a una idea o imagen mental, mientras que el segundo da materialidad a dicho concepto. [Véase Tània Martínez, “Patrimonio y política”, *Her&Mus* 18 (2017), pp. 5-7].

²⁷ Baumann, *op. cit.*, p. 57.

²⁸ Como ejemplo pueden citarse el Museo Nacional del Prado inaugurado en 1819, el Museo Metropolitano de Nueva York abierto en 1872, o el Museo Kunsthistorisches de Viena, que comenzó su andadura en 1891.

como representante de una ideología que acabará permeando a la sociedad.²⁹

Por último, el tercer factor que contribuye al proceso de la legitimación artística está relacionado con los medios disponibles para desarrollar el discurso que avale a una idea.³⁰ No solo son necesarios aspectos más subjetivos como el valor emocional, el componente estético o los propios intereses personales, sino también hacen falta recursos específicos como el diseño, la arquitectura o, incluso, los materiales empleados.³¹ De este modo, el uso de estos elementos permite elaborar una estructura que sustente de manera firme los argumentos en torno a la validación de un sistema. Aquí el museo cumple una función esencial, contribuyendo a este proceso.

Estos tres elementos -ideología, marco y discurso- son igual de importantes a la hora de reflexionar sobre la validación social de un elemento cultural. No obstante, será en el discurso donde debe prestarse mayor atención, pues es realmente el que valida su idiosincrasia. Como ya he mencionado anteriormente, el marco simboliza una idea o ideología determinada, pero es a través de cómo esta nos llega a nosotros –de forma evidente o de manera subyacente-, como se valida socialmente. Cabe preguntarse entonces, ¿quién o quiénes generan el discurso?³²

A la hora de elaborar un discurso surgirán preguntas y conceptos que serán utilizados para beneficiar a aquellos agentes interesados en demostrar lo “cierto” de su línea de pensamiento. Y si estos agentes tienen suficiente poder, este discurso puede llegar a transformarse en una norma que sirva como medida para validar u omitir otros elementos. He aquí el nacimiento del canon.

Como se verá más adelante, esto supondrá un “pequeño” problema, pues no todas las personas interesadas en demostrar su poder tienen buenas intenciones, por lo que no todos los cánones tendrán consecuencias positivas. Y por este motivo, no todos los agentes legitimadores serán justos en su valoración.

Así pues, ¿dónde quedan los museos?

²⁹ Luis Pibernat, “El patrimonio como legitimador del poder (turístico)”, *Her&Mus* 18 (2017), pp. 73-75.

³⁰ Para consultar más información sobre la importancia de los recursos a la hora de obtener legitimación, véase Baumann, *op. cit.*, p. 55).

³¹ *Idem.*

³² Estrella de Diego, “Desapercibidos”, en *La mirada del otro: escenarios para la diferencia* (cat. Expo.). Carlos G. Navarro y José A. Perdices (coords.) (Madrid: Museo Nacional del Prado (14 de junio-10 de septiembre). 2017), pp. 17-20.

I.3. Los museos y su relación con la ciudadanía

Los museos son lugares que buscan fervientemente la participación ciudadana, pues a través de ella es desde donde el museo muestra lo que representa como institución social y cultural. En relación a esta idea de la ciudadanía como eje vertebrador de un sistema o estructura, Stacy Douglas, profesora de derecho de la Universidad de Carleton (Ottawa), establece una interesante analogía entre la institución museo y las Constituciones legales.³³

Al analizar esta comparación se observa que tanto el museo como las Constituciones legales trabajan para representar a la sociedad, estando siempre sujetas a la crítica.³⁴ Con todo, ambas acaban fallando en este objetivo. Por un lado, obvian o no visibilizan a determinados colectivos. Y por otro lado, su estructura interna se asienta, frecuentemente, en planteamientos de tinte patriarcal, imperialista y colonialista.³⁵ Ahorabien, el hecho de que el museo se encuentre al mismo nivel que un texto legal, como es la Constitución de un país, apunta al importante rol de esta institución a la hora de desarrollar procesos de teorización social y de reconstrucción histórica.³⁶

Una Constitución busca también dar cabida a una sociedad de la manera más justa posible, y siempre atendiendo al hecho irrefutable de que esta, en sí misma, es cambiantey voluble. Y es que, aunque estos textos defienden una estructura legal definida e inamovible, también el “tiempo” es un factor que influye notablemente, pues modifica el contexto y a las propias personas. A este respecto, Jurgen Habermas señala que “una Constitución puede considerarse como un proyecto histórico que cada generación de ciudadanos continúa persiguiendo”.³⁷

¿Podría decirse lo mismo de los museos?

El tiempo –o más bien la historia- es sin duda un factor clave a la hora de analizar la institución museo. Así, si estudiamos los primeros museos nacionales, públicos y

³³ Stacy Douglas, “Commentary on Constitutions and Constitution Making”, *Law, Culture and the Humanities* 0 (2013), pp. 1-14.

³⁴ *Ibidem*, pp. 2-5.

³⁵ *Idem*.

³⁶ Iñaki Arrieta, “Proyectos patrimoniales y museísticos en las sociedades democráticas y capitalistas: entre la legitimación formal y la vinculación social”, en Iñaki Arrieta (coord.), *Legitimaciones sociales de las políticas patrimoniales y museísticas* (Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua, 2011), pp. 11-26.

³⁷ Jürgen Habermas, “Struggles for Recognition in the Democratic Constitutional State”, en Gutmann, Amy (ed.), *Multiculturalism: Expanded Paperback Edition* (Princeton: Princeton University Press, 1994), pp. 107-108

herederos de las grandes revoluciones liberales, se observa que sus colecciones están formadas por obras expropiadas tanto a la monarquía como a territorios supeditados al gobierno de grandes potencias europeas. No obstante, la centralidad del poder a la hora de generar discursos, cambia de manos, pero no de formato. Es decir, pasa de la institución monárquica al Estado, pero este es ahora la figura que determina el curso de la historia.

Los tesoros pasan a ser públicos y la ciudadanía puede visitarlos y acercarse a ellos, pero ¿dónde queda el individuo dentro de la institución museo?³⁸ A pesar de que autores como Hegel defenderán la necesidad de la participación social del ciudadano para un desarrollo del conocimiento colectivo, al final, el individuo no tendrá un especial protagonismo en el museo en estos momentos.³⁹

En este sentido, no es extraño que el museo no fuese objeto de admiración por parte de las personas que lo visitaban. El acceso a este se convirtió en una ardua tarea, pues lo que importaba era hacer alarde de ostentación y gloria, pero no incentivar en conocimiento entre la población. De hecho, y tal como apunta Javier Arnaldo⁴⁰, desde Quatremère de Quincy y sus *Cartas a Miranda*⁴¹ (1796), a Frances Haskell, Félix Vicq d'Azyr o Theodor Adorno, se criticó duramente que el modo de exhibir las colecciones no se realizara bajo unos criterios contextualizados, sino más bien por un afán de mostrarlo “conseguido”, pero sin la intención de que las obras se entendiesen, y se posicionaran en un contexto.

Este modelo de museo burgués, en donde hay una clara ruptura entre la obra y su contexto, seguirá presente hasta la segunda mitad del s. XX. No obstante, antes de llegara esos momentos, existió un pequeño acercamiento del museo a la sociedad a través de la exposición, tanto cronológica como por escuelas, de las colecciones. De esta manera, se desarrolló un discurso museográfico más potente que acabó por desembocar en un mayor interés social.⁴²

³⁸ Hilde Stern, “Redressing the Museum in Feminist Theory”, *Museum Management and Curatorship* 22 (1) (2007), pp. 30-31. / Carolina Martín y Joan Santacana, “¿Quiénes hacen los museos?”, *Her&Mus* 4 (2) (2010), pp. 8-14.

³⁹ Luciana M. de Carvalho y Teresa C. Moletta, “Constitución y consolidación de la Museología como campo disciplinario: reflejos de la legitimación de un campo específico”, *ICOFOM Study Series* 43 (2015), p. 177.

⁴⁰ Javier Arnaldo, “El permanente esfuerzo de legitimación intelectual del museo”, *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales* 9-10 (2013-2014), pp. 71-74.

⁴¹ Esta obra realizada por Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, y publicada a finales de julio de 1796, utiliza el género epistolar para denunciar los expolios culturales perpetrados por las tropas del general Bonaparte en Italia a finales del s.XVIII, todo con el objetivo de reflexionar sobre los peligros que conllevaba que la cultura, al convertirse en un botín de guerra, terminara por perder su carácter identitario. Para más información véase *Ibidem*, pp. 71-72.

⁴² Guasch, *op. cit.*, pp.13-16.

La explosión de varios movimientos sociales -entre ellos, el feminismo- en las décadas de los sesenta y los setenta consiguió que el museo empezase a hacer un ejercicio de reflexión sobre su lugar dentro de la sociedad.⁴³ Motivada por esta cuestión, la institución reflexionó sobre sus colecciones con el objetivo de dar cabida a todo aquello que se había ignorado. Como ya veremos a lo largo del trabajo, esto fue fundamental para que en el museo no solo importase el valor estético, sino también los valores éticos y morales que terminaron por convertirlo en una institución legitimadora del sistema.⁴⁴

I.4. ¿Cómo actúa el museo de arte a la hora de legitimar?

Las principales tareas del museo a la hora de actuar como un agente legitimador son identificar, representar y, en muchos casos, censurar valores y normas ideológicas. En este sentido, cabe mencionar que la consideración del arte y de la excelencia artística como principios destacados dentro de una cultura, y de una nación, lleva a que estas instituciones se conviertan en representantes máximos de los valores nacionales.⁴⁵

Este hecho concede al museo la posibilidad de situarse en una posición de superioridad dentro del conjunto de la sociedad, transformando a la institución en una especie de “diseñadora historiográfica” que, a través de sus diferentes discursos museográficos, cuenta historias que acaban considerándose válidas. Esto último se consigue gracias al propio respaldo que la comunidad intelectual del momento da al museo, lo que acabará generando un interés por parte de un público diverso que no solo se sentirá identificado con estos discursos, sino que los aprobará, terminando así de legitimar al museo de arte como un espacio de conocimiento y verdad.⁴⁶

Pero, tras los diferentes cambios políticos, económicos y sociales que se han sucedido en los últimos tiempos, ¿puede decirse que el efecto legitimador del museo es hoy el mismo? La posguerra, el auge del capitalismo, la potente incorporación del Estado del Bienestar o las cada vez más numerosas reivindicaciones por parte de diferentes colectivos son solo

⁴³ El desarrollo de la Nouvelle Muséologie entre los años 1970 y 1980 -coincidiendo con el auge de diversos movimientos sociales, entre ellos, las reivindicaciones del movimiento feminista de la tercera ola- será el primer paso para comenzar a reflexionar sobre los discursos proyectados por los museos, y sobre la invisibilización de determinados colectivos que, progresivamente, irán incorporándose a dichas instituciones. [Véase Bruno Brulon, “Rupture and continuity: the future of tradition in Museology”, *ICOFOM Study Series* 48-1 (2020), pp. 21-24].

⁴⁴ Ricardo R. Camps, “El museo como instrumento de legitimación en la construcción de identidades”, *Educación Artística: revista de investigación* 2 (2011), pp. 170-174.

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ *Idem.*

algunos ejemplos de esas transformaciones sociales que consiguieron que los gobiernos se replanteasen cuál era el papel real de la cultura dentro de la sociedad.⁴⁷ En esta nueva era, la legitimación no se produce si no se tiene en cuenta el propio contexto, o lo que es lo mismo, además del discurso lo que interesa es también la implicación de la ciudadanía.⁴⁸

El hecho de que hoy siga existiendo un fuerte elitismo en muchos de los museos que nos rodean, contribuye a que el público no se sienta conectado con muchos de sus discursos, como ya vimos en párrafos anteriores. Ahora la diferencia es que este distanciamiento con la institución se produce, más que por una falta de contextualización de las obras, porque la ciudadanía no está del todo representada dentro de la institución.

Con los cambios sociales que se han ido sucediendo a lo largo del tiempo, la relación del público con el patrimonio cultural se ha ido modificando.⁴⁹ Por ejemplo, una máscara Kanaga⁵⁰ que en el pasado era un objeto que tenía un valor artístico considerable, después del fuerte proceso de descolonización que se desarrolla tras la Segunda Guerra Mundial, la misma máscara genera una lectura diferente que implica otras connotaciones morales y simbólicas. En este sentido, y tal como afirma Bernald Deloche, la incursión de la “nueva museología” modificará muchos de los objetivos del museo; un espacio que ha albergado durante siglos gran parte de nuestro patrimonio cultural, pero que hoy ha empezado a replantearse si es el lugar correcto para mostrarlo.⁵¹

A este dilema moral y a la aparición de nuevas políticas culturales -que tienen un fuerte sentido de restitución, tanto del objeto como de la memoria-, François Mairesse añade la nueva relación del museo con el público, cada vez más individualizada y conectada con las demandas de visitantes bastante heterogéneos.

Como se ha podido observar, el proceso de legitimación de un elemento es complicado de gestionar. Pero cuando hablamos de un producto artístico, este camino se complica aún más, pues entran en juego agentes con un alto poder de convocatoria e influencia. Esto

⁴⁷ Luz M. Gilabert, “La gestión de museos: análisis de las políticas museísticas en la Península Ibérica” (Tesis Doctoral. Universidad de Murcia, 2011), pp. 65-69.

⁴⁸ Mary E. González, “El museo como espacio de legitimación social. Historia y representación”, en *International Symposium organized by ICOFOM (International Committee for Museology), ICOMFOM LAM and ICOFOM SIB* (Museo Nacional de Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa del Virrey Liniers y Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 5-11 de octubre 2006), pp. 267-270.

⁴⁹ François Mairesse, “Museos y ética. Un enfoque histórico y museológico”, *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales* 9-10 (2013-2014), pp.30-31.

⁵⁰ La máscara Kanaga es un objeto ritual utilizado durante el Sigi por el pueblo Dogón, situado en la región central de Malí, África. Para más información véase <https://www.lataguaradeco.com/en/mascaras-tribales-africanas/> [Consulta: 23-07-2021].

⁵¹ Mairesse, *op. cit.*, p. 29.

tendrá su reflejo en el museo, una institución que será capaz de sustentar un canon historiográfico – y androcéntrico- hasta nuestros días.

II. HACIA UNA RUPTURA DEL CANON

“El contexto no es algo dado, sino algo producido”⁵²

Olga Fernández López

El objetivo de este capítulo no es revisar de nuevo la historia del feminismo y las diferentes olas que lo han conformado, sino más bien analizar la situación política y social, tanto desde un punto de vista histórico como artístico. Para ello, es interesante conocer cuáles han sido, desde la década de los sesenta, las principales exposiciones de temática feminista más relevantes producidas en museos. Pero también es necesario reflexionar sobre el corpus teórico que las sostiene, así como su planteamiento crítico.

Esto último es esencial para entender por qué el museo ha sido, y es, una institución que ha luchado a favor y en contra de introducir y mantener un canon histórico y patriarcal, fundamentalmente a través de sus discursos narrativos y expositivos.

II.1. La importancia del marco teórico

Aunque Nuria Varela afirma que “el feminismo ya nació siendo teoría y práctica”, es evidente que si hay algo que avala la profundidad y la reflexión de movimiento feminista es su importante corpus teórico.⁵³

Ya desde la primera ola feminista, que comenzó con la publicación en 1791 del texto de la *Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana*, de Olimpia de Gouges, y con la aparición en 1792 de la obra *Vindicación de los derechos de la mujer*, de Mary Wollstonecraft, se observa la constante necesidad de demostrar a nivel teórico la más que evidente exclusión y olvido de las mujeres dentro de la sociedad.⁵⁴

El feminismo de la segunda ola se establece sobre una base más práctica, lo que supuso el desarrollo e implantación -fundamentalmente en Inglaterra y en Estados Unidos- del

⁵² Olga Fernández, “El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años 90”, en Juan V. Aliaga y Patricia Mayayo (eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960- 2010* (Madrid: This Side Up, 2013), p. 103.

⁵³ Nuria Varela, *Feminismo para principiantes* (Barcelona: Penguin Random House, 2017), p. 29.

⁵⁴ *Idem.*

movimiento sufragista. Este luchará hasta sus máximas consecuencias por la obtención del derecho al voto femenino y por una educación igualitaria.⁵⁵ La Convención de Seneca Falls, que se celebró el 19 y 20 de julio de 1848 en Estados Unidos, y que estuvo liderada por algunas componentes del movimiento sufragista, como Lucretia Mott y Elisabeth Cady Staton, es solo un ejemplo de la progresiva y cada vez mayor participación de las mujeres en la lucha por la consecución de sus derechos políticos.

Tras la consecución del voto en varios países durante la primera mitad del siglo XX, la fuerza del movimiento feminista -y en especial, el sufragista- se fue apagando. No obstante, no fue hasta después de la Segunda Guerra Mundial cuando el movimiento feminista decayó en muchos estados.⁵⁶ Esta situación, avalada por los propios gobiernos y por los medios de comunicación, defendía la vuelta de un prototipo de mujer dócil, amante de su marido y de sus hijos, dependiente económicamente y, sobre todo, que no pensara por sí misma. Para ello, la fuerte e imperante sociedad de consumo de los años cincuenta despliega todo un arsenal de productos destinados a acallar las bocas y las mentes de muchas mujeres. Sin embargo, en 1949 surge un libro que rompe todos los esquemas preestablecidos, y que supondrá el comienzo de la tercera ola del movimiento feminista.⁵⁷

Cuando la escritora y filósofa francesa, Simone de Beauvoir, publica en 1949 *El Segundo Sexo*, su afirmación de que “las mujeres no nacen, sino que se hacen”⁵⁸ marca un punto y aparte a la hora de analizar lo que es ser “mujer”. Beauvoir será la primera teórica que, además de señalar que la diferencia no tiene por qué ser algo negativo, demostrará que el rol que desempeña la mujer en la sociedad, más que con su naturaleza o con sus características biológicas, tiene que ver con un planteamiento diseñado y gestionado por un sistema económico, político, social y cultural.⁵⁹

Años más tarde, concretamente en 1963, Betty Friedan publica *La Mística de la*

⁵⁵ De esta época son destacables obras como *Peregrinaciones de una paria* (1838) de Flora Tristán y *La sujeción de la mujer* (1869) de John Stuart Mill. Estas obras, que trataron conceptos como la identidad y la libertad, sentaron las bases para que, posteriormente, otras autoras, como Betty Friedan, los trataran en sus escritos. Cabe señalar que la lectura y análisis de *La sujeción de la mujer* fue tan importante que, incluso, contribuyó a la gestación del movimiento feminista en Finlandia y, posiblemente, también al desarrollo de este en otros países como Francia. [Véase *Ibidem*, p. 60-71.]

⁵⁶ *Ibidem*, p. 74.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 77.

⁵⁸ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo II. La experiencia vivida* (Cátedra: Madrid, 2001), p. 13.

⁵⁹ Anxela Caramés, “Las prácticas curatoriales feministas en el Estado Español (1993-2013). La gestión cultural como productora del discurso de las identidades de género” (Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de València, 2016), pp. 32.

Feminidad.⁶⁰ Aquí, la autora destapa el grado de alienación al que las mujeres se han visto sometidas por ese mismo sistema al que Beauvoir se refería, doblegando sus deseos y demandas, y autocensurando sus propias necesidades de ser y existir como individuos.

No será hasta 1969, veinte años después de la publicación de *El Segundo Sexo*, cuando la idea que se ha ido gestando a lo largo de los diferentes escritos y postulados feministas, se complete con la publicación de *Política Sexual*, de Kate Millet.⁶¹ Su afirmación de que “lo personal es político” estaba muy en línea con lo que señalaba Celia Amorós al decir que “conceptualizar es politizar”⁶². De esta forma, se ponía sobre la mesa el planteamiento de que la esfera privada está estrechamente ligada a la esfera pública y que, por tanto, no puede negarse que la violencia ejercida sobre las mujeres -o violencia de género- es una violencia estructural, amparada y sostenida por un sistema capitalista, androcéntrico y, por supuesto, patriarcal.

Este corpus teórico, que supone la base fundamental para hacer un análisis tanto del entramado social como del desarrollo de la práctica artística, desde finales del siglo XX a principios del XXI, pertenece al contexto anglosajón. Una circunstancia que supondrá un contratiempo a la hora de estudiar en esos años la práctica artística feminista en España, dado que ambas no parten del mismo contexto.⁶³

II.2. La práctica artística feminista en la década de los setenta⁶⁴

Hablar de una historia del arte feminista implica romper los esquemas tradicionales bajo los que hemos estudiado esta disciplina durante años.⁶⁵ En este sentido, la investigadora Roxana Sánchez señala:

⁶⁰ El legado de Betty Friedan para el movimiento feminista no solo incluye la publicación de *La Mística de la feminidad*, sino también su contribución a la fundación en 1966 de la Organización Nacional de Mujeres (NOW). Un grupo considerado como el primer partido político de raíces feministas, que permitió otorgar a este movimiento una fuerza legitimadora muy poderosa.

⁶¹ Ana Martínez-Collado, “Arte contemporáneo, violencia y creación feminista. “Lo personal es político” y la transformación del arte contemporáneo”, *Dossiers Feministes* 18 (2014), pp. 36-37.

⁶² Celia Amorós, “Dimensiones de poder en la teoría feminista”, *Revista Internacional de Filosofía Política* 25 (2005), pp. 15.

⁶³ Patricia Mayayo, “Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes”, *Investigaciones Feministas* 4 (2013), p.26.

⁶⁴ Rosa A. Ferrando, “El feminismo como revolución cultural. La vanguardia feminista en el arte de los años setenta”, *Fòrum de Recerca* 21 (2016), pp. 27-38.

⁶⁵ Cabe señalar que es muy complicado hablar de una única historia del arte feminista, pues los diferentes planteamientos que se estudian y analizan, así como las diversas prácticas artísticas que van desarrollando las artistas feministas, desde la década de los 60 a la actualidad, no siguen una línea cronológica fija, sino que van entrecruzándose, generando nuevas líneas de trabajo e investigación. Por esta razón, es más acertado hablar de distintas y variadas historias del arte feminista [Véase Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte* (Madrid: Ensayos de Arte Cátedra, 2003), pp.18-20.].

El arte feminista es, ante todo, una postura ideológica. El término arte feminista, a diferencia de casi todos los ismos del mundo del arte, no implica automáticamente un tratamiento formal o temático, y, si implica un aspecto distinto a la concepción masculina del arte, el interés del artista no es tanto la obra de arte en sí, sino que esta es el resultado de una vivencia personal. Las mujeres artistas toman conciencia de su historia y deciden hacer de su identidad el tema del arte.⁶⁶

Deconstruir la realidad que nos rodea permite que nos preguntemos de dónde procede toda la información que ha llegado hasta nosotras, y qué modifica nuestra conducta, nos condiciona y, en última instancia, nos domina. De este modo, el fin último del arte feminista consiste en crear una conciencia propia que resulte de cuestionar el sistema de valores implantado y ejercido a través de una estructura patriarcal.

El origen del arte feminista en Estados Unidos puede situarse a mediados de los años sesenta, cuando surge una corriente existencialista que dirige la mirada hacia un “feminismo de la diferencia”. Este, defiende que el desequilibrio no está asociado a la diferencia de sexos, sino más bien al diferente trato que cada uno de ellos recibe.⁶⁷ El mundo, y la sociedad, se han estructurado bajo unos parámetros androcéntricos que señalan lo que es masculino y lo que no es, encajando las mujeres en aquello que los hombres no son. De esta manera, ser mujer no es una categoría en sí misma, sino más bien el resultado de una exclusión. Por eso, el “feminismo de la diferencia” rompe con la construcción cultural del género, reivindicando el cuerpo femenino y centrándose en buscar respuestas a lo que significa e implica ser mujer.⁶⁸

La crítica feminista de estos años, tal como señalé en la introducción del trabajo, fue esencial para que, tanto las propias críticas e historiadoras del arte, como las artistas, reflexionasen sobre el olvido y el desconocimiento sistemático de las mujeres dentro del mundo del arte. Un ejemplo representativo es Linda Nochlin, y su destacado ensayo *¿Por*

⁶⁶ Roxana Sosa, “Factores sociales e ideológicos vinculados al desarrollo del arte feminista”, *Antropología Experimental* 9 (2014), pp.74.

⁶⁷ Entre las principales teóricas que defienden y abogan por esta corriente de análisis encontramos a la filósofa española Victoria Sendón de León, la escritora italiana Carla Lonzi o las psicoanalistas francesas, Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva. [Véase Caramés, *op. cit.*, pp. 35-36.]

⁶⁸ Durante el intento de encontrar una solución a este debate, surgen otras voces procedentes de colectivos feministas afroamericanos o lesbianos, que critican duramente la generalización constante y automática del término mujer, dando por hecho una serie de circunstancias -como pueden ser la condición sexual o la raza- alejadas por completo de la realidad. Faith Ringgold, Ana Mendieta o Barbara Kruger fueron exponentes, a través de su práctica artística, de esta reivindicación. [María L. Gutiérrez, “Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres. Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos”, *Asparkia. Investigación Feminista* 27 (2016), pp. 68].

*qué no han existido grandes artistas mujeres?*⁶⁹, punto de partida a la hora de revisar la historia y buscar lo oculto bajo un canon que defiende la idea del artista varón como genio.⁷⁰ Asimismo, Nochlin no exime de responsabilidad a las instituciones artísticas, a las cuales culpa de perpetuar este modelo androcéntrico, y de insertarlo de forma legítima en nuestro imaginario.

Vemos como esta primera fase del arte feminista se centra tanto en la búsqueda de las mujeres olvidadas por la historia, como en dar respuesta a lo que implica la propia experiencia de ser mujer. Se reflexiona sobre la manera en la que el cuerpo femenino es representado y tratado, devolviéndole la capacidad de recuperar su naturaleza más pura. Las artistas son dueñas de sus creaciones y, por tanto, tienen la potestad para desarrollar iconografías propias que se acerquen a las ideas y concepciones que trabajan y reivindican.

Peggy Phelan afirma que “la promesa del arte feminista es la creación de nuevas realidades”.⁷¹ Por eso, las artistas en este período, además de utilizar sus cuerpos como soporte de nuevas prácticas artísticas, también se apropian de otros formatos como la fotografía, el vídeo o la performance. Estos medios no habían sido explotados en exceso por los hombres, lo que les permitía sentirse más cómodas a la hora de experimentar con ellos. Asimismo, hay una recuperación de las mal llamadas técnicas menores -bordado, cerámica, porcelana...-, reivindicando así la producción artesanal y a sus artesanas, como elementos de gran valor artístico.

Tres obras características de este período, dentro del contexto anglosajón, son, por un lado, la serie *Siluetas* (1973-1980), de la artista cubana Ana Mendieta. Un

trabajo estrechamente ligado al Land Art que, además de ser una crítica al capitalismo imperante en la época, pretende remarcar la importancia de reconectar nuestro cuerpo con la propia tierra. De esta manera, decide marcar en ella su forma corporal sirviéndose de distintos materiales presentes en la naturaleza como son el agua, la arena, el fuego, la piedra o la sangre. Por otro lado, tenemos la performance *Waiting –Esperando-*, de la artista paraguayo-estadounidense Faith Wilding. En esta pieza de 15 minutos de duración,

⁶⁹ Linda Nochlin, *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*, en Josep Casamartina y Pablo Jiménez (dir.), *Amazonas del arte nuevo*, 2008.

⁷⁰ A mediados de los años setenta, comienza a utilizarse el término *Herstory* para referirse al estudio de la historia, así como de otras disciplinas, bajo una perspectiva de género. De esta manera, se trataba de desarrollar un corpus teórico para generar una “nueva” historia que recuperase a las mujeres olvidadas y excluidas por la historiografía hegemónica. [Gutiérrez, *op. cit.*, p. 68].

⁷¹ Caramés, *op. cit.*, p. 40.

la artista reflexiona sobre todo aquello que se espera de ella, aludiendo, de forma indirecta, a la consideración de la mujer como un sujeto pasivo y subordinado que acepta silenciosamente todos los condicionantes que marcan su vida.⁷²

“Esperando... esperando... esperando / Esperando a que alguien venga/ Esperando a que alguien me tome en brazos / Esperando a que alguien me alimente / Esperando a que alguien me cambie los pañales.... Esperando /... Esperando /... Esperando a ser una niña grande /... Esperando a llevar sujetador / Esperando a que me venga la menstruación / esperando a leer libros prohibidos / ... / Esperando a tener novio / Esperando a ir a una fiesta, a que me saquen a bailar, una balada / Esperando a ser bonita / Esperando el gran secreto / Esperando a que empiece la vida... Esperando... [...]”⁷³

Faith Wilding, 1972

Por último, quiero hacer referencia a *The Dinner Party -La Cena-*, de la artista estadounidense Judy Chicago. Esta instalación, llevada a cabo entre 1974 y 1979, tiene como objetivo principal homenajear a distintas mujeres de la historia, usando para ello una serie de iconografías vaginales que pretendían interpretarse como símbolos de lo femenino. También recurre a técnicas artesanales, como el bordado o la pintura sobre porcelana y cerámica, para reivindicar su uso fuera del espacio doméstico.

La pieza muestra claramente un intento de revisitarse la historia con el fin de colocar en ella a las mujeres. Y aunque incluye a muchas, no deja de establecerse una diferenciación entre las 39 mujeres dispuestas en los espacios de la mesa, y las 999 mujeres cuyos nombres se encuentran en el piso de cerámica. Aunque esto le valió fuertes críticas, aludiendo a que planteaba una distinción como la que se ha hecho durante siglo en la historia del arte androcéntrica y occidental, la obra, que en la actualidad puede visitarse en el Centro de Arte Feminista Elizabeth A. Sackler (Nueva York)⁷⁴, acabó convirtiéndose en uno de los máximos exponentes del arte feminista.

⁷² Marta Mantecón, “Tú tampoco tienes nada”: arte feminista y de género en la España de los 90”, *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario (2010), p. 156.

⁷³ <https://exit-express.com/faith-wilding-y-la-espera/> [Consulta: 03-03-2021].

⁷⁴ Este centro, localizado en el cuarto piso del neoyorquino Museo Brooklyn, fue fundado por la coleccionista de arte Elizabeth A. Sackler (1948) en 2007, con el objetivo de divulgar la importancia del arte feminista para la sociedad, y sus contribuciones al mundo cultural. Para ello, además de contar con la instalación fija de *The Dinner Party*, presenta un espacio expositivo para proyectos curatoriales feministas, así como una base de datos feminista que recoge información de artistas desde los años sesenta del siglo XX a principios del siglo XXI. [Véase: <https://www.brooklynmuseum.org/easfa/about> [Consulta 04-03- 2021]].

Cabe señalar que *The Dinner Party* presenta una forma de trabajo colaborativo, algo muy habitual durante estos años.⁷⁵ El asociacionismo entre mujeres, a distintos niveles, fue una manera de contraatacar el profundo formalismo de las enseñanzas artísticas dentro de las escuelas de arte de Norteamérica.⁷⁶ A través de la práctica de la sororidad y la escucha activa, muchas mujeres pudieron destapar las discriminaciones a las que se habían visto sometidas, dándose cuenta de que estas no eran situaciones aisladas. Así, mediante el desarrollo de unas redes de confianza y seguridad, se abrió la puerta, por un lado, al intercambio de ideas artísticas, y por otro, a la aparición de un espíritu reivindicador contra las estructuras políticas y sociales que alimentaban la desigualdad y la exclusión.

Es dentro de este contexto cuando en 1972 surge el proyecto *Womanhouse*, organizado por Judy Chicago, Miriam Schapiro y Faith Wilding. Para llevarlo a cabo, las tres artistas, junto con veintiuna alumnas de los programas de arte feminista que Chicago y Schapiro desarrollaban en el Instituto de las Artes de California (CalArts) (Valencia, California), alquilaron un espacio durante un mes para reconstruirlo ellas mismas mediante trabajos de carpintería y albañilería, y así generar un espacio artístico de experimentación, pero también un lugar para exponer, que difuminase las fronteras entre la esfera pública y la esfera privada.⁷⁷

La necesidad de trabajar en plataformas colaborativas como *WEB (West East Bag)*, red internacional de mujeres artistas creada por Judy Chicago, Lucy Lippard y Miriam Schapiro en 1971 –y activa hasta 1973–,⁷⁸ o la de exponer en espacios alternativos como la *Artemisia Gallery* de Chicago – activa desde 1973 a 2003–, fue fiel reflejo del escaso apoyo e implicación de las instituciones artísticas. No obstante, y aunque a principios de los setenta ya hubo algunas exposiciones que trataban cierta temática feminista, no fue hasta 1976 cuando se presentó la primera gran exposición de mujeres artistas, *Women Artists. 1550-1950*, comisariada por Linda Nochlin y Ann Sutherland.⁷⁹

⁷⁵ Jesús A. Escudero, “Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo)”. *Anales de Historia del Arte* 13 (2003), pp. 6-8.

⁷⁶ A este respecto, Judy Chicago desarrollará un programa de estudios de arte feminista en Fresno (California) que se convertirá en un referente de los estudios de arte feminista. Tanto será su éxito que, un año más tarde lo desarrollará junto a Miriam Schapiro en Cal Arts (California). Para más información véase: Mayayo, *op. cit.*, pp. 92-101.

⁷⁷ Para obtener más información sobre el proyecto véase:

<https://mcachicago.org/Publications/Websites/West-By-Midwest/Research/Topics/Womanhouse> [Consulta: 04-03-2021].

⁷⁸ Jill Fields, “Frontiers in Feminist Art History”, *Frontiers: A Journal of Women Studies* (33) 2 (2012), pp. 9-11.

⁷⁹ *Idem.*

La muestra, que pasó tanto por el County Museum of Art de Los Ángeles, como por el Museo Brooklyn de Nueva York, tenía como principal objetivo recuperar y visitar a artistas del pasado. Por eso, aunque supuso un hito a la hora de introducir una exposición de este tipo dentro de la institución museo, su discurso era heredero de aquellos otros centrados en recuperar la historia, pero sin preguntarse antes por qué esta había desaparecido en primer lugar.⁸⁰

Si se lanza la mirada hacia España, puede observarse que la situación es completamente diferente. A principios de la década de los setenta, nuestro país sufre, y aguanta con dignidad, los últimos resquicios de una dictadura que duraba ya treinta y seis años. Esto, por supuesto, no era el contexto más favorable para el desarrollo de una teoría y una práctica feminista. ¿Quiere decir eso que no había artistas feministas en España en esa época? No, pero, desde luego no existía una estructura teórica y crítica, como si ocurría en Estados Unidos o en Inglaterra, que sirviese de referencia a las artistas que estaban en activo esos años. Muchas de ellas, incluso, trabajaban algunos temas con cierta perspectiva de género, aunque no se plantease así en estos momentos.

El hecho de no contar con una base teórica enraizada en nuestra cultura –es decir, teniendo en cuenta los hechos y las problemáticas asociadas a nuestra sociedad- llevó a que, como señala Estrella de Diego, se generase lo que ella define como un “discurso colonizado”. De esta forma, más que incidir en cuestiones cercanas a nosotros, el relato se quedaba en la superficie. Esto conllevó como principal consecuencia que a las artistas que trabajan en esos años les resultara muy complicado identificarse con un feminismo propio, que partiese de las particularidades que las rodeaban.

Cristina Nualart⁸¹, citando a Pilar Muñoz, señala en su tesis doctoral *Análisis de las exposiciones temporales del Museo Reina Sofía, 2000-2016, desde una perspectiva feminista*, que la obra expuesta por mujeres entre 1939 y 1975 era de un 10%, aproximadamente. Por su parte Noemi de Haro⁸² también apunta que, en 1972, el

⁸⁰ Algunas exposiciones que tuvieron lugar antes de 1976 fueron: *26 Contemporary Women Artists* (1971), comisariada por Lucy Lippard en el Aldrich Contemporary Art Museum (Connecticut); *Invisible/Visible: 21 Artists* (1973), organizada por Judy Chicago y Dexta Frankel en el Long Beach Art Museum; o *In Her Own Image: A Group* (1974), comisariada por Cindy Newser para el Samuel S. Fleisher Art Memorial (Philadelphia). Para más información véase Caramés, *op. cit.*, pp.119-120.

⁸¹ Cristina Nualart, “Análisis de las exposiciones temporales del Museo Reina Sofía, 2000-2016, desde una perspectiva feminista” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019), p.46.

⁸² Noemi de Haro, “Mujeres artistas e imágenes de la opresión femenina en el realismo crítico. Revisando la historia oficial del antifranquismo”, en Juan V. Aliaga y Patricia Mayayo (eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (Madrid: This Side Up, 2013), p. 154.

porcentaje de entradas de mujeres artistas en el *Diccionario de pintores españoles contemporáneos* era de un 11%.

Estos datos hablan de una representación artística feminista muy escasa. Es cierto que había autores, como Raúl Chávarri, que en su publicación *Artistas contemporáneos en España* (1976) defendía la necesidad de incluir a las mujeres artistas dentro de la esfera artística española -de hecho, hace referencia a más de novecientas artistas-. No obstante, esto no será lo más común⁸³. En este sentido, Rosa Olivares señala:

“Nunca he tenido muy claro si las mujeres no conseguimos triunfar, por ejemplo, en el mundo del arte, porque sufrimos una marginación desde el mundo de los hombres, o si, por el contrario, estamos auto marginadas debido a que nos planteamos el juego de otra forma, tenemos otras ambiciones diferentes a las propuestas por un sistema hecho por y para los hombres”⁸⁴

La crítica de arte, hegemónica en su naturaleza, no ayudó a la difusión y a la inclusión de las artistas en España.⁸⁵ No solo se las definía con adjetivos asociados a la “naturaleza femenina”, sino que también eran calificadas en base a las aportaciones realizadas por artistas varones, los cuales sí formaban parte del canon historiográfico. De este modo, las artistas valen, pero nunca lo mismo que sus coetáneos. La herencia dejada por la dictadura llevó a que la crítica de la década de los setenta, los ochenta y los noventa, además de atrasada en muchas cuestiones históricas, estuviese profundamente despolitizada.⁸⁶

Por otro lado, los jóvenes artistas y comisarios de esa época fijan su mirada en otros textos de procedencia extranjera que les ayudasen a reflexionar sobre cuestión que aquí aún no se habían planteado.⁸⁷

El fin de la dictadura no trajo transformaciones inmediatas, y aunque no será hasta la década de los ochenta cuando se empiece a hablar en España de una teoría feminista, ya en estos años hubo artistas activas que desarrollaron una obra de la que pueden substraerse

⁸³ Nualart, *op. cit.*, 2019, p. 48

⁸⁴ *Ibidem*, p.50

⁸⁵ Rocío de la Villa, “Crítica de arte desde la perspectiva de género”, *Investigaciones Feministas* 4 (2013), pp. 10-23.

⁸⁶ *Idem*.

⁸⁷ Mayayo, *op. cit.*, 2013b, p. 32-26.

críticas sesgadas al sistema artístico estructurado.⁸⁸

Así, artistas como Esther Ferrer, Fina Miralles, Concha Jeréz, Eugenia Balcells, Eulàlia Grau, Àngels Ribé u Olga Pijoan sentarán las bases de una protohistoria del arte feminista español, convirtiéndose al mismo tiempo en referentes para otras artistas posteriores.⁸⁹

Como obras más interesantes en esta década quiero señalar tres creaciones que condensan de manera muy acertada la situación del feminismo en estos momentos. Por un lado, la performance *Íntimo y Personal*, realizada por Esther Ferrer en 1977. Esta trata de hacer una crítica del sistema androcéntrico que exige que todo sea controlado y medido - fundamentalmente, el cuerpo de la mujer-.⁹⁰ Para ello, la artista interactúa con el público, pidiéndoles que midan sus cuerpos, y los de los demás.

La obra *Textos Autocensurados* (1976), de la artista Concha Jerez, habla del peligro de la censura, que no solo afecta al colectivo feminista -más bien a toda la sociedad en su conjunto-, y que es provocada por la manipulación y la represión durante la autarquía franquista.⁹¹ Para ello, la artista se vale en su obra de materiales como la tinta, el papel o la goma de borrar con la que elimina y deshace a su antojo lo escrito en un libro de artista.⁹²

Discriminació de la dona, de Eulàlia Grau es, posiblemente, la obra más característica de esta década.⁹³ Realizada en 1977, está compuesta de cinco paneles serigráficos que muestran el desequilibrio político, laboral y social que rodea a las mujeres, muchas de las cuales acaban siendo relegadas a un papel secundario dentro de la esfera privada, sin ningún poder de decisión o acción.⁹⁴

⁸⁸ Sara Martorell señala a este respecto que la artista Paz Muro, como respuesta crítica a los estereotipos generados en torno al sexo femenino en la exposición *La Mujer en la Cultura Actual* realizada por la Sección Femenina en 1975 (Toledo), realiza la performance *Influencia cultural, y nada más que la cultura, de la mujer en las artes arquitectónicas, visuales y otros* (1975). Véase Sara Martorell, “El arte feminista y su exhibición: la musealización de un conflicto. El caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía”. *ENCRUCIJADAS. Revista Crítica de Ciencias Sociales* 3 (2013), p. 109.

⁸⁹ Pilar Muñoz, “Mujeres españolas en las artes plásticas”, *Arte, Individuo y Sociedad* 73 (2009), pp. 87.

⁹⁰ Mireia Ferrer, “Cuerpos propios. Antagonismos en el arte de performance femenina en la época del giro performativo”, *Asparkia. Investigación Feminista* 33 (2018), p. 127.

⁹¹ <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/textos-autocensurados-version-1/>
[Consulta: 05-06-2021].

⁹² En 2009, la propia artista donó la obra al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Véase: <http://conchajerez.net/piezas/piezas/piezas-1973-1980/textos-autocensurados-version-1/>
[Consulta: 05-06-2021].

⁹³ Caramés, *op. cit.*, pp. 299-300.

⁹⁴ La década de los setenta, en el campo de las instituciones culturales, supondrá la inauguración de los dos primeros museos de mujeres en España, la Casa-Museo de Rosalía de Castro (La Coruña, 1972) y la Casa-Museo de Emilia Pardo Bazán (La Coruña, 1979).

II.3. El deconstructivismo de los años ochenta

La década de los ochenta, con su acercamiento a las corrientes postestructuralistas que abogan por un uso semiótico del lenguaje, romperá con los esquemas planteados durante los años anteriores –centrados en el cuerpo como espacio y herramienta de reflexión y búsqueda de identidad- para cuestionar los condicionamientos socioeconómicos y sexuales que imperaban en la sociedad.⁹⁵ A este respecto, Griselda Pollock y Rozsika Parker fueron las historiadoras que más criticaron los postulados anteriores aludiendo a que la diferencia, aunque no es algo negativo, sí ha sido la base de justificación para ejercer la discriminación contra las mujeres.⁹⁶ Por ello, la abolición del género es una cuestión que empezará a plantearse, al observar que las características asignadas a uno u otro género, de forma estereotipada y arbitraria, son las que marcan el desequilibrio.

Por esta razón, es necesario deconstruir la realidad y los valores que rodean a los individuos. Así, estos podrán revisionarse y reinterpretarse bajo otras lecturas, generando nuevos discursos que no se circunscriban dentro de un orden patriarcal, y sí permitan una libertad creativa.⁹⁷

La existencia de un canon artístico que controla, mueve y domina el sistema del arte es una cuestión a la que ahora se le presta mayor atención. Ya no es suficiente con recuperar a las artistas olvidadas, e incluirlas dentro una historia marcadamente androcéntrica en donde no serán estudiadas y clasificadas por su talento, sino en base a su relación de dependencia con algún individuo varón (madre de..., hija de..., mujer de...). Ahora, se pretende conseguir también que las artistas presentes, al igual que las futuras, tengan la posibilidad de alcanzar su propia identidad sin ser juzgadas previamente por unos criterios preestablecidos.⁹⁸ En este sentido, Pollock introduce un concepto metodológico muy interesante, las intervenciones feministas, a las que la propia autora se refiere como un sistema que

[...] confronta los discursos dominantes acerca del arte, las nociones aceptadas de arte y artista [...] donde las intervenciones feministas demandan un reconocimiento de las relaciones de poder-género, haciendo visibles los mecanismos del poder masculino, la construcción social de la diferencia sexual y el rol de las representaciones culturales en

⁹⁵ María T. Alario, “Sobre museos y mujeres. Un nuevo diálogo”, *Her&Mus* 3 (1) (2010), pp. 21-22.

⁹⁶ Caramés, *op. cit.*, pp. 211-213.

⁹⁷ Alario, *op. cit.*, p.24.

⁹⁸ *Idem.*

esta construcción. [...] Son una redefinición de los objetos que estudiamos y de las teorías y métodos con los que lo hacemos.⁹⁹

Esta revisión del canon artístico conducirá inevitablemente a la reflexión en torno a las instituciones artísticas, y su papel a la hora de legitimarlo. Esto, unido a la desaparición de espacios alternativos, contribuirá a la aparición de colectivos que denunciarán la situación de la mujer dentro de la institución artística, no solo desde la perspectiva de las creadoras, sino también desde la visión de las profesionales del sector.¹⁰⁰

Dos de los ejemplos más conocidos son, por un lado, *Guerrilla Girls* (1985), un grupo anónimo de mujeres artistas que, enmascarándose de gorilas, denunciaban las irregularidades del sector artístico -por ejemplo, la forma en la que se organizaban y documentaban las colecciones artísticas-. Y por otro, el movimiento *Women's Action Coalition* (WAC)¹⁰¹, originado en 1989, y muy vinculado a la lucha contra la violencia sexual ejercida en los campus universitarios norteamericanos.

Cabe decir que el museo no va a estar especialmente unido a la idea de deconstrucción del sistema del arte. Es cierto que existieron algunos precedentes durante esta época, como la exposición *Difference: On Representation and Sexuality* (1985), comisariada por Kate Linker para el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York. Sin embargo, no será hasta la década de los noventa, y principios del siglo XX, cuando el museo reflexione de manera más autocrítica sobre su papel dentro de la sociedad.¹⁰²

En la práctica artística, el apropiacionismo y la deconstrucción usados a través de la ironía y de un lenguaje conceptual, serán claves para transmitir la crítica al sistema establecido. Entre las artistas más destacado del momento pueden mencionarse a

⁹⁹ Griselda Pollock, *Encuentros en el museo feminista virtual* (Madrid: Cátedra, 2010), p.18.

¹⁰⁰ Martínez-Collado, *op. cit.*, pp. 43-44.

¹⁰¹ Al igual que las Guerrilla Girls tenían su signo de identidad en las máscaras de gorila, WAC solía actuar bajo el lema "WAC is watching. We will take action" (WAC está mirando. Actuaremos). [Véase *idem*].

¹⁰² Durante la década de los ochenta, también será interesante apuntar al progresivo desarrollo de espacios feministas. Así en 1981, de mano de la activista alemana Marianne Pitzen, se crea en la ciudad alemana de Bonn el Frauenmuseum, considerado el primer museo del mundo en albergar solo obra femenina. Al año siguiente, en 1982, el colectivo feminista *Les Insoumuses* desarrolla en París el primer centro de archivos audiovisuales dedicado a la historia y a la memoria de las mujeres, el *Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir*. [Para más información sobre esta institución, véase Nataša Petrešin-Bachelez y Giovanna Zapperi, "Una historia extraordinaria»: el Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir de París", en *Musas insumisas Delphine Seyrig y los colectivos de vídeo feminista en Francia en los 70 y 80* (cat. exp.), Nataša Petrešin-Bachelez y Giovanna Zapperi (comisarias), Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (25 de septiembre-27 de julio), 2019/2020.

El *National Museum of Women's in the Arts* (NMWA) se inaugura en Washington, D.C. en 1987.

Sherrie Levine, Cindy Sherman o Barbara Kruger.¹⁰³ Esta última utilizará fundamentalmente el fotomontaje como instrumento de crítica social. Además, la unión del texto y la imagen le permitirá argumentar acerca del poder de estos dos elementos como agentes de control y dominación masculina.¹⁰⁴ En este sentido, pueden citarse las obras *Untitled (Your gaze hits the side of my face)* (1981) o *Your body is a battleground* (1989), en donde a través del uso de un lenguaje directo e incisivo, hace al espectador partícipe directo de las reivindicaciones.

Sherman y Levine trabajaron mucho a través de la apropiación de productos culturales que repiten los constantes estereotipos y generalizaciones criticados desde principios de los años ochenta. Creaciones como la serie *Film Stills* (1977-1980) de Cindy Sherman, o *After Walker Evans* (1981) de Sherrie Levine, serán piezas representativas del arte feminista de este periodo.

En España, durante los años ochenta, la situación empieza a cambiar progresivamente por varias razones.¹⁰⁵ En primer lugar, la apertura de España al extranjero con el objeto de “encajar” dentro de la línea ideológica posmodernista que imperaba en otros países europeos, llevó a que muchos textos realizados fuera de nuestras fronteras fuesen traducidos al castellano como, por ejemplo, *Autobiografía de una mujer sexualmente emancipada* (1976) de Alexandra Kollontai, *Estética feminista* (1986), de Gisela Ecker o *Placer visual y narrativo* (1988) de Laura Mulvey.¹⁰⁶ Pero si hay algo destacable en estos momentos, es la incipiente literatura feminista de creación nacional, siendo muy importantes las publicaciones de *Hacia una crítica de la razón* (1985) de Celia Anorós, la tesis doctoral de Estrella de Diego Otero, *Las mujeres y la pintura en el XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más* (1987) y *La otra mitad del arte* (1987), texto escrito por Esther Ferrer en la revista *Lápiz*, los dos últimos de gran trascendencia para el

¹⁰³ Caramés, *op. cit.*, pp. 488.

¹⁰⁴ Este planteamiento viene influido por las teorías sobre la importancia de las imágenes dentro de una cultura. En este sentido, Susan Sontag señala que dentro de un sistema capitalista se necesita un impacto constante de las imágenes para motivar el consumismo exacerbado y, al mismo tiempo, abotargar la conciencia y el espíritu crítico de la ciudadanía. Es una línea de pensamiento similar, Laura Mulvey habla de la satisfacción alcanzada a través de la visualización de un objeto al que, previamente, se ha sexualizado. Este fenómeno, definido por ella misma como *escoptofilia*, será esencial para los entender los posteriores debates que surjan en torno a la pornografía como elemento cosificado de la mujer [Véase Caramés, *op. cit.*, p. 87].

¹⁰⁵ Lourdes Méndez, “The Feminist Movement in Nineteen-Eighties Spain Emergence and Fragmentation”, en AA.VV. *The Long 1980s: Constellations of Art, Politics, and Identities: A Collection of Microhistories* (Países Bajos: Valiz, 2018), pp.210-213.

¹⁰⁶ Los años entre paréntesis corresponden a la fecha de publicación en castellano en España.

mundo del arte.¹⁰⁷

En el plano académico es interesante observar cómo en estos años ochenta surge un mayor interés por la investigación y el análisis con perspectiva de género. Y prueba de ello fue la creación del *I Seminario de Estudios de la Mujer* en la Universidad Autónoma de Madrid, organizado por María de los Ángeles Durán en 1979, las *Jornadas sobre el Derecho al Aborto*, realizadas en Madrid en 1981 o las *III Jornadas Feministas Estatales. 10 años de Feminismo en España*, llevadas a cabo en Barcelona en 1985. También, la realización en 1985 del congreso *La imagen de la mujer en el arte español*, enmarcado dentro de la celebración de las *III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la mujer* (UAM) o del *I Col·loqui d'Historia de la Dona* en 1986 -que contó con la presencia de la historiadora del arte Linda Nochlin son algunos ejemplos del incipiente interés por las cuestiones de género.¹⁰⁸

Dentro del contexto político, aunque hay un cierto acercamiento a algunas corrientes feministas, se acabará desarrollando un “feminismo de Estado” -o institucional-, integrado en aquellas estructuras que antes lo habían rechazado. Esta corriente del feminismo tendrá su máximo exponente en la creación en 1983 del Instituto de la Mujer.¹⁰⁹ Es cierto que esto generará críticas hacia el feminismo desde sectores más radicales -no hay que olvidar que en 1979 Lidia Falcón funda el Partido Feminista-. No obstante, la incorporación del feminismo a las instituciones contribuyó a que la lucha y las reivindicaciones de muchas mujeres, situadas en espacios de cierta relevancia, fuesen escuchadas. Y gracias a ello, logros como la derogación en 1978 de los artículos 449-452 -que penalizaban el adulterio femenino-¹¹⁰, la aprobación de la Ley de Divorcio en 1981 o la despenalización del aborto en 1985¹¹¹, fueron posibles y reales.

Estos cambios, políticos y sociales, indudablemente también afectan al mundo del arte. A este respecto, aunque Kevin Power señala que no será hasta los noventa cuando se vean modificaciones sustanciales en la práctica artística,¹¹² en los ochenta, y dentro del marco

¹⁰⁷ 100% (cat. exp), Mar Villaespesa (comisaria) Sevilla: Museo de Arte Contemporáneo (23 de septiembre- 7 de noviembre). 1993.

¹⁰⁸ Caramés, *op. cit.*, p. 217. / Mantecón, *op. cit.*, pp.156-157.

¹⁰⁹ Para conocer más sobre la historia de esta institución véase:

<https://www.inmujeres.gob.es/elInstituto/historia/home.htm> [Consulta: 03-06-2021].

¹¹⁰ “Aprobada la despenalización del adulterio y del amancebamiento”, *El País*, 19 de enero de 1978. Véase: https://elpais.com/diario/1978/01/19/espana/254012406_850215.html [Consulta: 12-06-2021].

¹¹¹ Los tres supuestos contemplados para poder abortar eran: violación, riesgo para la salud física o mental de la mujer embarazada y malformaciones en el feto. Habrá que esperar hasta 2010 para poder abortar de manera libre en las 14 primeras semanas.

¹¹² Caramés, *op. cit.*, p.154.

institucional del arte, ya se acusan ciertas transformaciones en el entramado social y político, que darán como fruto un mayor acercamiento de las artistas al mundo del arte.

Así, y gracias al apoyo de la galerista Juana de Aizpuru, se crea en 1982 la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid (ARCO), cuyos objetivos serán, por un lado, generar un mayor interés y demanda de arte contemporáneo por parte del coleccionismo privado, y por otro, posicionar al mercado del arte español dentro de los circuitos internacionales. Otro hecho destacable de estos años con respecto a la relación artista-institución será la celebración en 1984, en el Centro Cultural Conde Duque, de la exposición *Mujeres en el arte español (1900-1984)*.¹¹³

Una exposición que, pese a no tener un enfoque feminista, ya que su discurso era simplemente recopilador, tuvo su importancia, pues en palabras de Estrella de Diego:

Cualquier iniciativa que apueste por la visibilidad de las mujeres sigue siendo válida y lo seguirá siendo mientras, por ejemplo, no se equiparen los salarios. [...] La vieja cuestión sobre la discriminación positiva y la política paritaria, del tipo que sea, garantiza que las mujeres excelentes no se queden fuera como ha pasado a lo largo de la historia.¹¹⁴

II.4. La disidencia del cuerpo en los noventa

La década de los noventa trajo consigo, fundamentalmente, nuevas lecturas hechas desde el propio movimiento feminista. Los debates de la década de los setenta –basados en la búsqueda de identidad a través del cuerpo y de su relación con el entorno– y los discursos de los ochenta –orientados hacia la deconstrucción del sistema hegemónico que ayudó al desarrollo de un canon artístico– se entrecruzan, generando nuevas preguntas y cuestionando otras posibles categorías.¹¹⁵

Los comienzos de esta década llevarán también al replanteamiento de las identidades, algo motivado por la publicación de *Epistemology of the Closet* (1990) de Eve Kosofsky y *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (1990)¹¹⁶, de Judith Butler. A raíz de este último libro, hará su aparición la teoría *queer*, la cual hace una crítica feroz al binomio sexo/género, aludiendo que el género y el sexo son ambas categorías construidas bajo un sistema heteronormativo que establece como pauta “lo que se es”,

¹¹³ *Ibidem*, p. 228.

¹¹⁴ Martorell, *op. cit.*, p.229.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 111.

¹¹⁶ Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Paidós, 2007).

independientemente de lo que “se siente o desea”.¹¹⁷ Y conforme a esto, se construyen unas prácticas, comportamientos y deseos que solo obedecen a la construcción planteada por ese sistema.¹¹⁸

También los noventa fueron una época de acercamiento a la sexualidad y al análisis de cómo se relacionan los individuos con ella. De esta manera, la introducción de la teoría *queer* abrió el campo de exploración hacia múltiples identidades sexuales y de género, cuyo análisis irá profundizándose a lo largo del siglo XXI.

La relación e influencia de la tecnología con el medio natural también condujo a que muchas artistas se replanteasen la sostenibilidad de las prácticas artísticas, y sus efectos sobre el medio ambiente.

En resumen, al igual que una persona en terapia se retrotrae al pasado para intentar avanzar hacia su futuro, la práctica artística feminista hizo lo mismo, viajó al pasado para tratar de averiguar cómo sería su futuro. El problema en el caso español es que ese pasado era totalmente desconocido. A este respecto, Patricia Mayayo, en el catálogo de *Genealogías feministas en el arte español*, hace mención a un dossier, publicado por la revista *ExitExpress* en mayo de 2005, en donde se le pregunta a una serie de artistas qué artistas feministas de los años setenta habían sido para ellos sus referentes. Todas citaron artistas extranjeras.¹¹⁹

Recordemos que al principio del capítulo ya se aludió a la falta de teorías y de referentes dentro del panorama artístico español, pues, aparentemente, todas las referentes estaban fuera, lo que suponía un problema a la hora de desarrollar una genealogía feminista española. Que el mundo del arte mirase hacia fuera no era algo malo, pues servía para conocer otras realidades,¹²⁰ pero también era necesario, como señala Estrella de Diego, “revalidarse en la periferia”.¹²¹ Una carencia que seguimos sufriendo en la actualidad.

En este contexto empezaron a surgir artistas marcadamente feministas como Pilar

¹¹⁷ Caramés, *op. cit.*, pp.330-331.

¹¹⁸ La teoría *queer* vendrá también defendida por gays y lesbianas que no se sienten cómodos con las imposiciones de género y sexo que el propio movimiento acabará normalizando. Véase: *Ibidem*, p. 332.

¹¹⁹ Mayayo, *op. cit.*, 2013b, p.32.

¹²⁰ Numerosas comisarias y comisarios viajaron al extranjero como Mar Villaespesa, Juan Vicente Aliaga, que fue a Reino Unido, Jorge Luis Marzo, que marchó a Canadá o Bartomeu Marí, que estuvo en Estados Unidos. Véase: Caramés, *op. cit.*, pp. 160-161.

¹²¹ Estrella de Diego, “Feminismo, “queer”, género, “post”, revisionismo...: o todo lo contrario. Ser - o no ser - historiador/a del arte feminista en el Estado Español”, en Roberta Johnson y María T. de Zubiaurre (coords.), *Antología del pensamiento feminista español: (1726-2011)* (Colección Feminismos) (Sevilla: Cátedra, 2012), pp. 620.

Albarracín, Paloma Navares, Concha Prada o Itziar Okariz, entre otras, que trabajaban, aunque con cierto atraso, muy en la línea de sus compañeras internacionales.¹²² Sin embargo, y como ocurrió con las artistas feministas norteamericanas de esta década, seguirá existiendo una especie de tendencia a volver la mirada hacia atrás.¹²³

II.5. Panorama expositivo feminista en el contexto español 1990-2020

La década de los noventa supuso en España la eclosión de las grandes exposiciones con un discurso marcadamente feminista.¹²⁴

Aunque este apartado va a centrarse en España, es interesante señalar aquí, por su influencia en proyectos curatoriales posteriores, algunos ejemplos de exposiciones internacionales que revisaron su propia historia artística feminista: *Sexual Politics: Judy Chicago's "Dinner Party" in Feminist Art History* (UCLA-Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center de Los Ángeles, 1996), comisariada por Amelia Jones; *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of and from the Feminine* (Institute of Contemporary Art en Boston, 1996)¹²⁵, desarrollada por Catherine de Zegher; o *Personal and Political: The Women's Art Movement, 1969-1975* (Guild Hall Museum en Nueva York), comisariada en 2002 por Simon Taylor y Natalie Ng.

En Europa, y dentro de esta misma línea curatorial, destacamos las exposiciones: *Oh boy it's a girl!* (Kunstverein München, Munich/ Kunstraum Niederoesterreich, Viena, 1994), y *Fémininmasculin. Le sexe de l'art* (Centre Pompidou, París, 1995).

Otras temáticas presentes en exposiciones de esta época giraron en torno al estudio de la masculinidad y las teorías *queer*. La primera línea de trabajo queda reflejada con la exposición *Black Male. Representations of Masculinity in Contemporary American Art* (Whitney Museum en Nueva York, 1994), comisariada por Thelma Holden. En cuanto a las teorías *queer*, estas centraron la temática tanto de *In a Different Light. Visual Culture*,

¹²² En los años noventa hay dos publicaciones que marcan la tesis del cuestionamiento de género y sexo, y se convertirán en la base para prácticas artísticas posteriores. Son *El Andrógino Sexuado* (1992), de Estrella de Diego, y *De amor y rabia: acerca del arte en tiempo del SIDA* (1993), de José Miguel Cortés y Juan Vicente Aliaga, considerada como la primera obra de estudios *queer* en España. Asimismo, en 2001 se traduce al castellano *El género en disputa* de Judith Butler.

¹²³ Diego, *op. cit.*, 2012b, p. 621.

¹²⁴ Para una información más profunda sobre las prácticas curatoriales de estos años en España, véase: Caramés, *op. cit.*

¹²⁵ Katy Deepwell, "Interview with Catherine de Zegher: Curator of Inside the Visible: An Elliptical Traverse of Twentieth Century Art in, of and from the feminine", *N.paradoxa online issue 1* (1996), pp.57- 67.

Sexual Identity and Queer Practice (University Art Museum de Berkeley, 1995), una muestra coordinada por Nayland Blake, Lawrence Rinder y Amy Scholder, como de *From the Corner of the Eye* (Stedelijk Museum de Amsterdam, 1998), comisariada por Martin van Nieuwenhuyzen, Leontine Coelewijn y Hripsimé Visser.

Otras temáticas presentes en exposiciones de esta época giraron en torno al estudio de la masculinidad y las teorías *queer*. La primera línea de trabajo queda reflejada con la exposición *Black Male. Representations of Masculinity in Contemporary American Art* (Whitney Museum en Nueva York, 1994), comisariada por Thelma Holden. En cuanto a las teorías *queer*, estas centraron la temática tanto de *In a Different Light. Visual Culture, Sexual Identity and Queer Practice* (University Art Museum de Berkeley, 1995), una muestra coordinada por Nayland Blake, Lawrence Rinder y Amy Scholder, como de *From the Corner of the Eye* (Stedelijk Museum de Amsterdam, 1998), comisariada por Martin van Nieuwenhuyzen, Leontine Coelewijn y Hripsimé Visser.

A raíz del surgimiento, en estos años noventa, de “la museología crítica” en España, surgieron unas exposiciones que fueron comisariadas bajo una perspectiva de género bastante acertada. En este sentido, puede decirse que *100%* fue la exposición inaugural de esta tendencia.¹²⁶ La muestra, comisariada por Mar Villaespesa y Luisa López Moreno, se celebró en 1993 en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla y en la Sala del Palacio Episcopal de Málaga. Tuvo una repercusión relevante, no solo por su cuidado discurso, en el que se presenta un espacio de debate feminista influenciado por las teorías posestructuralistas anglosajonas de los años ochenta, sino también por su aportación a la literatura artística.¹²⁷ Su catálogo, *Aracnologías*, además de incluir el ensayo de Estrella de Diego, “Ver, mirar, olvidarse y reconstruirse”, aportaba una serie de traducciones de textos de escritoras como Amelia Jones, Nancy Miller o Kate Linker.¹²⁸

Otra exposición de los años noventa, muy interesante por su planteamiento estrechamente ligado a las teorías del “feminismo de la diferencia”, fue *Territorios Indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina*, coordinada en 1995 por Isabel

¹²⁶ Las artistas participantes en esta exposición fueron Pilar Albarracín, María José Belbel, Salomé del Campo, Mercedes Carbonell, Nuria Carrasco, Victoria Gil, Nuria León, Encarni Lozano, Pepa Rubio y Carmen Sigler. Cabe resaltar que *100%* fue el punto de partida de algunas artistas que, más tarde, expondrían en otras exposiciones feministas. Véase Beatriz Herráez, “100%”, en AA.VV. *The Long 1980s: Constellations of Art, Politics, and Identities: A Collection of Microhistories* (Países Bajos: Valiz, 2018), pp. 233.

¹²⁷ Luis F. Pérez, *Espacios de significado (Ensayos de exposiciones de arte en España 1983-2003)* (Madrid: Producciones de Arte y Pensamiento, 2018). pp. 265-267.

¹²⁸ *100%* (cat. Exp). Mar Villaespesa (dir.) Sevilla: Museo de Arte Contemporáneo (23 de septiembre-7 de noviembre). 1993.

Tejeda para el Museo de Arte Contemporáneo de Elche, y para la Galería Luis Adelantado de Valencia. La muestra, interesada en tratar de averiguar en qué consiste la identidad femenina, reflexiona sobre conceptos físicos como el cuerpo, y sobre otros más complejos como la violencia de género, por aquel entonces aún bastante ignorada por la sociedad.¹²⁹

En el año 2000 surge *Zona F. Una exploración sobre los espacios habitados por los espacios feministas en el arte contemporáneo*, exposición comisariada por las artistas Helena Cabello y Ana Carceller, que reflexionaba sobre conceptos como la construcción social del género, visto como un proceso fluido que traspasa los límites de lo normativo. Asimismo, su catálogo también tuvo aportaciones teóricas importantes como las de Ana Martínez-Collado o Dan Cameron. Un rasgo característico de esta muestra, y que será algo bastante recurrente en las exposiciones celebradas en España en esta primera década del siglo XXI, es la escasa participación de artistas españolas.

Durante la década de los noventa se realizaron en nuestro país múltiples exposiciones colectivas,¹³⁰ así como otras muestras individuales, igualmente interesantes y con bastante aceptación y reconocimiento, tal es el caso de la retrospectiva de *Eugènia Balcells* en 1995 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

El siglo XXI se estrena en España con varias exposiciones dedicadas a artistas feministas muy relevantes a nivel internacional. Sirvan de ejemplo las de *Claude Cahuno Hannah Höch*, ambas comisariadas por Juan Vicente Aliaga, y celebradas, la primera en 2001 en el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), y la segunda, en 2004 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Este mismo año se inaugura en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), la muestra *Adrian Piper. Desde 1965*, producida por la *Generali Foundation* de Viena, y comisariada por Sabine Breitwieser.¹³¹

En 2007¹³², Marco Livingston realiza para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía la exposición *Paula Rego*. Cabe señalar que en estos años hay algunas exposiciones colectivas interesantes tales como *El bello género. Convulsiones y permanencias*, comisariada por Margarita de Aizpuru en la antigua Sala de Exposiciones de la

¹²⁹ Fue en 2004 cuando se aprobó la Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género. Véase: <https://www.boe.es/buscar/pdf/2004/BOE-A-2004-21760-consolidado.pdf>

¹³⁰ Caramés, *op. cit.*, pp. 261-265.

¹³¹ Exposición *Adrian Piper. Desde 1965* (17 de octubre-18 de enero), 2003/2004. Véase: <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/exposiciones/adrian-piper> [Consulta: 23-04-2021].

¹³² Este año fue muy importante para la lucha feminista, pues es cuando se aprobó la *Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres*.

Véase <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-6115> [Consulta: 10-03-2021].

Comunidad de Madrid, *Kiss Kiss Bang Bang. 45 años de arte y feminismo* (2007), comisariada por Xabier Arakistain para el Museo de Bellas Artes de Bilbao,¹³³ o *La Batalla de los Géneros*, comisariada por Juan Vicente Aliaga para el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), también en 2007.¹³⁴

Las dos últimas exposiciones de las que he hablado, *Kiss Kiss Bang Bang* y *La Batalla de los Géneros* son interesantes porque suponen un primer intento de desarrollar una retrospectiva del arte feminista en España. No obstante, mientras que *Kiss Kiss Bang Bang* centra el discurso en la aportación anglosajona -incluyendo escasas obras de artistas feministas españolas-, el discurso de *La Batalla de los Géneros* las incorpora, contextualizando sus aportaciones y exhibiendo obras de los setenta que rara vez habían sido expuestas.

En la segunda década del siglo XXI también se realizarán colectivas importantes como *Heroínas* (2011), comisariada por Guillermo Solana en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza¹³⁵, o *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, comisariada en 2012 por Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC). Esta exposición, a través de un discurso temático,¹³⁶ consigue desarrollar la primera -y hasta la fecha, la última- gran retrospectiva en torno al arte feminista español.

Otros proyectos interesantes serán también *Guerrilla Girls. 1985-2015*, comisariada por Xabier Arakistain para Matadero Madrid (2015)¹³⁷, o la Bienal de Mujeres en las Artes Visuales, organizada por la Asociación de Mujeres en las Artes Visuales (MAV) desde 2012. También el festival anual de “Feminis-arte” (2013-2016) en CentroCentroCibeles,¹³⁸

¹³³ *Kiss Kiss Bang Bang: 45 años de arte y feminismo* (cat. Exp.). Xabier Arakistain (comisario). Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao (12 de junio-9 de septiembre). 2007.

¹³⁴ Este mismo año se inaugura en el Museum of Contemporary Art de Los Ángeles (MOCA) la exposición *WACK! Art and the Feminist Revolution*, comisariada por Cornelia Butler. Esta muestra planteó, por primera vez, las relaciones, influencias y legados que, a nivel internacional, se establecieron entre las artistas feministas. Cabe resaltar que entre todas las artistas participantes no hubo ninguna española. Véase: <https://www.moca.org/exhibition/wack-art-and-the-feminist-revolution> [Consulta: 15-05-2021].

¹³⁵ Para más información sobre la exposición *Heroínas*, véase: <https://canal.uned.es/video/5a6f5757b111f5c628b486e> [Consulta: 23-04-2021].

¹³⁶ Esta elección a la hora de desarrollar el discurso es algo defendido por la propia comisaria, quien señala que el trabajo de las artistas feministas españolas, más individual que colectivo, y más ideológico que cronológico, hace muy complicado el poder establecer una línea temporal que explique la evolución y el desarrollo del arte feminista español. Véase Mayayo, *op. cit.*, pp. 19-38.

¹³⁷ Exposición *GUERRILLA GIRLS 1985-2015* (30 de enero-26 de abril), 2015.

Para más información, véase: <https://www.mataderomadrid.org/programacion/guerrilla-girls> [Consulta: 21-05-2021].

¹³⁸ Para más información véase: DIEGO, Estrella de. 2012. “Arte firmado por mujeres”. *El País.es*, 10 de marzo. https://elpais.com/cultura/2012/03/07/actualidad/1331123676_215082.html [Consulta: 22-03-21].

y la exposición *Colecciones, creadoras y narrativas audiovisuales* (Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español de Valladolid, 2016),¹³⁹ comisariados ambos por Margarita de Aizpuru. *¡Feminismos!* (2019), comisariada por Gabriele Schor y Marta Segarra para el Centre de Cultura Contemporàniade Barcelona (CCCB), *Equivocada no es mi nombre* (LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, 2019), curada por Semíramis González, o *Musas insumisas: Delphine Seyrig y los colectivos de vídeo feminista en Francia en los 70 y 80*, organizada en el MNCARS por Nataša Petrešin-Bachelez y Giovanna Zapperi, demostrarán el interés que existe en la actualidad por la recuperación historiográfica de las artistas. Por último, *De entre las muertas* (Galería Espacio Mínimo, 2020) y *Yo existo, tú existes, nosotras existimos* (Sala Verónicas, 2021), ambas de la artista Diana Larrea, han servido para demostrar que la premisa de que en el pasado no existían artistas es una completa falacia.¹⁴⁰

Durante esta segunda década vemos que no solo hay un gran número de exposiciones y proyectos colectivos, sino que muchos de ellos han sido fruto de la revisión de las propias instituciones y colecciones. Pensemos, por ejemplo, en *The Feminist-Avant Garde from the 1970s. Works from the SAMMLUNG VERBUND* (2004) comisariada por Gabriele Schor, o en *Elles@centrepompidou* (Centre Pompidou, París, 2009), a cargo de Camille Morineau.

En España, este intento de revisión y relectura, a veces más cercano a un feminismo institucional que a una verdadera perspectiva de género, está perfectamente representada en la institución artística hegemónica por excelencia de nuestro país: el Museo Nacional del Prado.

En 2016 se inaugura la que iba a ser la primera exposición de una artista en el Museo del Prado, *El Arte de Clara Peeters*, comisariada por Alejandro Vergara en colaboración con el Museo Real de Bellas Artes de Amberes. Una muestra, formada por sus “quince

FEMINART II (cat. Exp.). Margarita de Aizpuru (comisaria). Sevilla: Sala Atín Aya (13 de diciembre-22 de enero). 2016/2017.

FEMINISARTE IV. Mujeres y narraciones genéricas. Margarita de Aizpuru (comisaria). Madrid: CentroCentro (9 de marzo-15 de mayo). 2016.

¹³⁹ 4x5. *Coleccionistas, creadoras y narrativas audiovisuales*. Margarita de Aizpuru (comisaria). Valladolid: Museo Patio Herreriano (16 de febrero-5 de junio). 2016.

¹⁴⁰ Exposición *De entre las muertas* (3 de septiembre-7 de noviembre), 2020. Para más información véase: <https://www.espaciominimo.es/diana-larrea/> [Consulta: 21-05-2021].

Exposición *Yo existo, Tú existes, Nosotras existimos* (15 de mayo-25 de julio), 2021.

Para más información véase: <https://www.espaciominimo.es/diana-larrea-yo-existo-tu-existes-nosotras-existimos-sala-veronicas-murcia/> [Consulta: 21-05-2021].

mejores obras de diferentes instituciones y colecciones privadas”¹⁴¹, que, más que un análisis de la figura de la artista y de su posición dentro de un mundo dominado por hombres, fue simplemente una recopilación de obras. Aunque no es ese el sentido de una exposición feminista, al menos era un comienzo.

En 2019 tiene lugar la exposición, comisariada por Leticia Ruiz, *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*. Enmarcada dentro de la celebración del Bicentenario del museo, esta muestra no solo permitió conocer las obras que tienen de ellas la institución, sino también las semejanzas y diferencias que existen entre ambas, entendidas gracias a una buena y correcta contextualización.

Desafortunadamente, el impacto de la pandemia provocada por la COVID-19 no solo retrasó la esperada apertura de *Artemisia* en la National Gallery de Londres, muestra comisariada por Letizia Treves sobre la artista Artemisia Gentileschi.¹⁴² Esta exposición, definida como la primera en 200 años en esta institución, no fue la única que se pospuso, pues la inauguración de *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*¹⁴³, coordinada por Carlos Navarro, también tuvo que esperar. Esperemos que, con el visionado de ambas exposiciones, se pueda seguir aumentando la investigación en torno a la práctica curatorial feminista. Respecto a esta, es cierto que los intentos se agradecen, sin embargo, cuesta ver que las instituciones culturales, y en especial los museos, entonen el “mea culpa” y señalen en sus discursos cómo han contribuido a legitimar la identificación del genio artístico con el varón.

En el caso de esta exposición, al igual que otras muchas, el intento ha sido fallido. Por eso, es tremendamente importante que los museos sean espacios feministas. Solo así podremos dar paso a exposiciones bien sustentadas, y a relatos bien contruidos.

¹⁴¹ Exposición *El Arte de Clara Peeters* (25 de octubre-19 de febrero), 2016/2017. Para más información véase: <https://www.nationalgallery.org.uk/exhibitions/past/artemisia> [Consulta: 21-05-2021].

¹⁴² Exposición *Artemisia* (2 de diciembre-24 de enero), 2020/2021. Para más información véase: <https://www.nationalgallery.org.uk/exhibitions/past/artemisia> [Consulta: 21-05-2021].

¹⁴³ Exposición *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)* (6 de octubre-14 de marzo), 2020/2021. Para más información véase: <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/invitadas-fragmentos-sobre-mujeres-ideologia-y/197d4831-41f1-414d-dbf-5ffd7be4cc3f> [Consulta: 21-05-2021].

III. RECORRIDOS HACIA UN MUSEO FEMINISTA

III.1. ¿Qué significa un museo feminista?

Plantearse la cuestión de qué significa el concepto de museo feminista no es tarea fácil, pues requiere primero reflexionar sobre la literalidad de la pregunta en sí misma. Un museo, según la definición dada por el ICOM, es

una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo.¹⁴⁴

La definición puede gustarnos más o menos, podemos sentirnos identificamos o no con ella, pero hoy por hoy esta es la respuesta institucional que se ofrece a quienes quieren saber qué es un museo. Ahora bien, teniendo esto como punto de partida, la cuestión es cómo puede definirse un museo desde el punto de vista feminista. En mi opinión, un museo feminista es un agente social que, mediante la aplicación de una perspectiva de género, lleva a cabo una deconstrucción y una reflexión de sí mismo -de sus colecciones, de sus modos de trabajo y de su proyección- para contribuir a través de la conservación, la exhibición, la adquisición y la investigación, a la recuperación de la memoria y de la historia de las mujeres, y al conocimiento y enseñanza de la igualdad.

Cuando se trata de definir un concepto como el de museo feminista, no solo se descubre lo difícil que es en sí buscar una definición para ello, sino que también se percibe que no es tanto encontrar lo que es, sino como llegar a él. Por eso, en este último capítulo del trabajo que, adelante, es más una reflexión en sí misma que una recopilación de datos, busco

¹⁴⁴ La definición actual de museo fue aprobada el 24 de agosto de 2022 en la Asamblea General del ICOM (Praga):

“Un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos.”

Para más información, véase:

<https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/> [Consulta: 26-08-2022].

encontrar las diferentes opciones que pueden ir conformando una definición de lo que para mí sería un museo feminista. Son caminos diversos, que parten de diferentes puntos de salida, pero que tienen una meta común: escribir un nuevo relato donde las mujeres sí formen parte de la historia.

III.2. Programas curriculares con perspectiva de género

Cuando un niño acostumbra a ver solo su género como digno de valor histórico, refuerza, por un lado, su necesidad en el presente y la existencia -más, claro está, si es blanco, occidental y medio-burgués- y, en negativo, refuerza a su vez el carácter prescindible de lo que hacen, dicen y crean las mujeres y las niñas.¹⁴⁵

Siguiendo las palabras de Marian López Cao, es imprescindible introducir referentes femeninos dentro de los programas educativos de las escuelas, los institutos y las universidades. Pero, introducirlos con una correcta perspectiva de género, que permita que los contenidos no solo sean asimilados, sino también reflexionados y puestos en relación con el mundo y con nuestras realidades más cercanas¹⁴⁶. Es esencial que no solo se estudie la exclusión de las mujeres en sí misma, sino también las causas que han llevado a ello.

Las instituciones escolares y, principalmente, la universidad son espacios que, como mencioné en el primer capítulo del trabajo, contribuyen a legitimar socialmente contenidos y estructuras.¹⁴⁷ Por esta razón, si los niños y los jóvenes no tienen pasado al que acudir, no podrán generar un futuro justo. Es necesario mostrar que, incentivando el estudio del feminismo, se abren las puertas a aprendizajes multidisciplinares que contribuyen al desarrollo del pensamiento lateral y de la perspectiva múltiple.

Cabe señalar que esta perspectiva es vital para empezar a cuestionar la realidad y los discursos que nos llegan durante nuestro día a día. Su dominio se consigue a través un aprendizaje paulatino, pero si desde que los niños son pequeños se introducen currículos educativos, adaptados a los diferentes niveles, en donde estas capacidades se entrenen, se estará contribuyendo al desarrollo de una ciudadanía crítica que pueda reconocer el

¹⁴⁵ Marian F. Cao, *Mulier me fecit hacia un análisis feminista del arte y su educación* (Madrid: Horas y Horas, 2011), p. 124.

¹⁴⁶ Para más información, véase: Sofia A. Alberó, “La perspectiva de género en el ámbito educativo de los museos y centros de arte españoles” (Tesis doctoral, Universidad Pública de Navarra, 2017).

¹⁴⁷ *Idem.*

mundo con una cierta objetividad.

Respecto al estudio de las artes, la enseñanza debe cambiar en muchos aspectos.¹⁴⁸ Para empezar, deben dejar de ser asignaturas sin importancia que, únicamente, se escogen para aprobar fácilmente. Dejar de ser consideradas disciplinas que no aportan validez para el sistema capitalista. No se puede negar el hecho de que, si no se tiene en cuenta la importancia que las artes tienen para la sociedad, no se podrá trabajar con ningún enfoque feminista previo, pues no habrá ninguna interacción con la propia sociedad.

La inclusión de la *Herstory*¹⁴⁹ del arte en los programas educativos es un paso, y muy grande. No obstante, no vale únicamente sacar de su mutismo a las teóricas, críticas y artistas mujeres. Griselda Pollock¹⁵⁰ se pregunta en *Visión y diferencia* si incluir a las mujeres en la historia del arte equivale a crear una historia feminista del arte. Tras el estudio del contexto histórico, social y artístico desarrollado en las anteriores páginas, creo que es más que evidente que la respuesta es no. Es necesario, sí, pero para llevar a cabo un análisis bajo una metodología feminista sincera y leal, y que de esta manera haya una reflexión real, no sirve de nada hablar de la pobreza si antes no se examinan los privilegios.

Un estudio llevado a cabo por las investigadoras Laura Triviño, Elisa Chaves y Laura Lucas, ha analizado la (in)visibilidad de las artistas en los estudios de Bachillerato, y es curioso ver como hasta 2014, con la implantación de la LOMCE y la adición de la asignatura *Fundamentos del Arte* en el Bachillerato Artístico, no se hace mención alguna a nombres de mujeres artistas.¹⁵¹ De hecho, los resultados revelan que es en esta asignatura donde se las nombra, mientras que en *Historia del Arte* siguen sin “existir” mujeres. En este contexto, el estudio plantea si esto puede deberse a que el marco teórico en el que basa el diseño de las asignaturas modifica el propio planteamiento de estas. Desde luego, *Fundamentos* se acerca más a una tradición posmoderna del arte que, aparte del discurso hegemónico y androcéntrico, incluye otros discursos que quizás contribuyen a que cambie no solo la estructuración de la materia, sino también la dinámica a la hora de ponerla en práctica.¹⁵²

¹⁴⁸ Laura Triviño, Elisa I. Chaves y Laura Lucas, ¿Hacia un currículum de la Herstory del Arte?, *CLIO. History and History teaching* 45 (2019), pp. 65-66.

¹⁴⁹ En referencia a este término, véase la p. 15 (nota 62) de este trabajo.

¹⁵⁰ Griselda Pollock, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte* (Buenos Aires: Fiordo, 2013), p. 19.

¹⁵¹ Triviño, Chaves y Lucas, *op. cit.*, pp. 70-72.

¹⁵² *Idem.*

La enseñanza artística -teórica y práctica- en la universidad también es un punto muy importante cuando se hace referencia a la implantación de programas con perspectiva de género, pues es aquí donde muchos de los futuros profesionales del sector cultural van a formarse. Los planes de estudio de los grados de las universidades deben incluir alguna asignatura que permita al estudiante acercarse a postulados teóricos y prácticos a los que no tuvo acceso durante su formación anterior. Y ya en el caso de los másteres y programas de especialización, la aproximación debería ser aún más específica, teniendo en cuenta aspectos más concretos como las políticas culturales, en donde cuestiones como el activismo curatorial o el diseño de los DEAC (Departamentos de Educación y Acción Cultural) están muy presentes.¹⁵³

Solo queda una última pregunta. ¿Qué tiene que ver esto con los museos? En realidad, todo, pues museos e instituciones educativas van unidas sin remedio. Si ya en la escuela, el instituto o la universidad se genera un entorno favorable en donde los alumnos están dispuestos a trabajar y a reinterpretar la realidad impuesta, el trabajo del museo será más fácilmente implantable en el imaginario colectivo.

III.3. La ética del museo

[...] Reconocer el cambio a través de la estética de la exposición podría ser liberador tanto para los museos como para las personas. Alentaría y mejoraría la suposición imaginativa de los visitantes de múltiples identidades a medida que se encuentran con lo que recopila el museo. Transformaría a cada visitante en una fuente de potencialidad interpretativa, tal y como nos supone la teoría feminista.¹⁵⁴

Como señala Hilde Stern¹⁵⁵, “desneutralizar” la mirada es el primer paso que un museo pueda dar para empezar su proceso de transformación -o deconstrucción-. Al fin y al cabo, no hay que olvidar que la manera en la que miramos viene absolutamente condicionada por el propio museo. De hecho, su poder de legitimación es tan profundo que incluso

¹⁵³ Sofía A. Albero, “La perspectiva de género en el ámbito educativo de los museos y centros de arte españoles” (Tesis doctoral, Universidad Pública de Navarra, 2017), p. 119-120.

¹⁵⁴ Traducción de la autora. Véase Stern, *op. cit.*, p.35.

¹⁵⁵ *Idem.*

permite que este establezca la dinámica de las relaciones que van a darse en su interior.¹⁵⁶ De ahí que, cuando el visitante entra en el museo, no solo le da la bienvenida a un entorno hierático y en ocasiones frío, sino también un decálogo sobre cómo ha de comportarse. Esto llevará a que se establezca una complicada dinámica sujeto-objeto que acaba por distanciarnos de las piezas.¹⁵⁷

Si al menos esto ocurriese de forma equilibrada, pero resulta que las categorías sujeto y objeto, además de venir marcadas con un significado, son utilizadas por el canon hegemónico patriarcal como forma de diferenciación. De esta manera, dentro de una institución que tiene la capacidad legítima de señalar lo que tiene valor y lo que no, se establece una relación desigual entre el sujeto (hombre) y el objeto (mujer).¹⁵⁸ Esto conlleva varias consecuencias, como la cosificación de los cuerpos femeninos, los cuales aguantan en silencio miradas de deseo sublimado que, en muchas ocasiones, derivan en conductas dominantes y agresivas que el visitante acaba por normalizar. Los museos están llenos de escenas de secuestros, violaciones y asesinatos. Con esto no digo que las obras que muestran estas situaciones haya que expulsarlas de los museos, pues retratar lo abyecto también forma parte de la práctica artística. No obstante, es indudable la necesidad de hacer una doble reflexión. Una por parte de la institución, en donde se analicen las lecturas o mensajes que se extraen de la obra. La otra, por cuenta del visitante, que ha terminado por asimilar las múltiples imágenes, bien por la distancia tomada con el objeto, o bien por la falsa creencia de que el valor artístico opera con efecto sanador frente a conductas inmorales.

Otras consecuencias importantes, y que van muy conectadas con las lecturas que el museo tiene que hacer sobre sí mismo, son: el silencio ante el olvido y la aceptación del canon artístico androcéntrico, que defiende la identificación del genio artístico con el varón (recordemos que él es el sujeto de la acción). Es precisamente por esto por lo que se dice que el museo debe “deconstruirse”, pues ha sido legitimador del machismo y de la desigualdad durante siglos —e incluso en la actualidad—. De ahí que la primera medida a tomar sea aceptarlo, para, posteriormente, solventar los daños.

¹⁵⁶ Sarah Cascone, “Topless Feminist Protestors Hit the Musée d’Orsay After the Museum Tried to Bar a Visitor for Wearing a Low-Cut Dress”, *Artnet News*, 15 de septiembre de 2020. Véase: <https://news.artnet.com/art-world/femen-stage-protest-musee-dorsay-1908260> [17-05-2021].

¹⁵⁷ Nayra Llonch y Victoria López, “Una panorámica de los museos de mujeres en el mundo”, *Her&Mus* 3 (1) (2010), pp. 12-15.

¹⁵⁸ Nayra Llonch y Joan Santacana, “Hacia una nueva museología de y para la mujer”, *Her&Mus* 3 (1) (2010), pp. 8-11.

Una vez “destruida” la mirada tradicional, es necesario releer la colección y a sus artistas. La crisis de la COVID-19 ha parado el mundo, y con ello, ha desequilibrado muchas de las estructuras del sistema. Los museos se mantienen, pero ahora tienen una oportunidad maravillosa de reconducir sus discursos a través de nuevas lecturas que acojan a públicos heterogéneos. Para ello, reordenar sus colecciones en clave feminista, desarrollar nuevas políticas de adquisición y de préstamos con otras instituciones, o apoyar proyectos itinerantes que puedan conectar con los discursos de la colección, son claves para la transformación.¹⁵⁹ Y en este proceso de reordenación, también es interesante reflexionar sobre los propios espacios del museo. El diseño espacial, al igual que el diseño museográfico, son esenciales para darle cuerpo a los relatos que el museo quiere contar.¹⁶⁰ Por ello, es interesante analizar cómo estos espacios han podido contribuir a la exclusión de las mujeres y cómo, a través del cambio, pueden dotar de autoridad al discurso y testimonio de las mujeres.¹⁶¹

Otro aspecto importante a la hora de hablar de la ética del museo es el de sus departamentos y programas de educación. Afortunadamente, cada vez son más los cursos y estudios enfocados en la educación artística, pues se es consciente -especialmente a raíz del desarrollo de la museología crítica en los noventa- que la educación es uno de los elementos fundamentales a cuidar por el museo. Por eso, hay que esmerarse a la hora de estructurar los DEAC, y permitir la integración de los educadores con el equipo curatorial del museo.¹⁶² Pero, además, hay que ir más allá, y plantearse si las acciones educativas que se llevan a cabo están diseñadas con perspectiva de género, por el contrario, presentan una crítica sesgada y superficial que termina silenciando las voces discordantes. Posiblemente esto sea lo que más trabajo implique, pues hay que hacer una revisión que

¹⁵⁹ Sofía A. Albero, “Debates fundamentales para una crítica feminista al museo de arte en el contexto español”, *Dossiers Feministes* 23 (2018), pp. 17-18.

“El Museo Nacional del Prado presenta la reordenación de las salas dedicadas al siglo XIX”. Véase: <https://www.museodelprado.es/actualidad/noticia/el-museo-nacional-del-prado-presenta-la/92a13834-fb16-179a-f71f-968524312368> [Consulta: 10 -07-2021].

Saoia Camarzana, “El Museo Reina Sofía comienza su reordenación”, *El Cultural*, 11 de mayo 2021. Véase: <https://elcultural.com/el-museo-reina-sofia-comienza-su-reordenacion>

¹⁶⁰ Concepción de la Peña, “Diana Larrea e Inés Salzillo: diálogo tras la celosía”, en *Yo existo, tú existes, nosotras existimos* (cat. Exp.), Estrella de Diego, Concepción de la Peña y Diana Larrea (textos) (Murcia: Sala Verónicas (15 de mayo-25 de julio). 2021), pp. 249.

¹⁶¹ Elizabeth Colton y Karen Offen, “Developing the International Museum of Women: Challenges and Responses”, *Her&Mus* 3 (1) (2010), pp. 70-71.

¹⁶² Sofía A. Albero y Amaia Arriaga, “Educación con perspectiva de género en museos españoles. Enfoques y discursos”, *Multidisciplinary Journal of Gender Studies*, 7 (1) (2018), pp. 1531-1555.

quizás no guste.¹⁶³ Pero, sin duda alguna, a la larga será lo que más aporte.

Por último, Cristina Nualart¹⁶⁴ señala un factor importante relacionado con las cuotas de género, cuya aplicación sigue siendo necesaria, pues las mujeres dentro del sector cultural continúan enfrentándose a un techo de cristal. Los cargos de gestión y de dirección se mantienen, principalmente, en manos masculinas. Y lo mismo ocurre en los patronatos, organismos que, por su alto poder de decisión, tendrían que estar ocupados de manera equitativa. Por ello, es también tarea del museo definir una ética laboral que no solo abogue por unas estructuras de poder equilibradas, sino también por el correcto cumplimiento de las políticas paritarias establecidas por la Ley de Igualdad.¹⁶⁵

En definitiva, el feminismo puede ser un aliado, más que un enemigo, para los museos. La cuestión es llegar a un entendimiento. Como explica Stern¹⁶⁶, aunque el museo se ha acercado al público, lo ha hecho sin separarse de discursos que siguen sosteniendo la idea de la excelencia y el genio artístico. Aquí, el feminismo puede actuar como mediador a la hora de tratar de implantar diversos proyectos de participación e investigación que involucren a la sociedad, convirtiéndose así el museo en el punto de encuentro de una amplia comunidad de aprendizaje.¹⁶⁷

III.4. El comisariado feminista como medio para romper con el olvido

El comisariado es, quizás, uno de los elementos que más puede cambiar la posición de la mujer en el museo. Lo que va a generar una exposición “feminista”, frente a una “femenina”, o también conocida como “exposición de mujeres”, será la perspectiva con la

¹⁶³ Darlene E. Clover y Kathy Sanford, “The Feminist Museum Hack: making a creative disruptive pedagogical, investigative and analytical tool”, *Revista Lusófona de Educação* 42 (2018), pp. 65-67.

¹⁶⁴ Cristina Nualart, “Discriminación positiva, cuotas de género y narrativas feministas en museos de arte contemporáneo”, *Anales de Historia del Arte* 28 (2018), pp.443-444. / BOLAÑOS, María. “Las mujeres en los museos: entre museólogos y coleccionistas”. En AA.VV. *Patrimonio en Femenino*. Madrid: Ministerio de Cultura. 2011, pp. 36-41.

¹⁶⁵ *Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres*. Véase: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2007-6115> [Consulta: 10-08-2021].

A este respecto, es muy interesante analizar el Informe sobre la aplicación de la Ley de Igualdad en el ámbito de la cultura en el marco competencial del Ministerio de Cultura y Deporte, publicado en 2020, para conocer objetivos sobre la presencia de las mujeres en los comités ejecutivos, en los patronatos, en los jurados, así como también conocer las adquisiciones de obras de artistas. Véase: <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:067e3922-191c-4687-b880-39d683a4d8cf/informe-de-igualdad.pdf> [Consulta: 10-08-2021].

¹⁶⁶ Stern, *op. cit.*, p.39.

¹⁶⁷ Marília X. Cury, “O visitante como sujeto da exposição”, en *International Symposium organized by ICOFOM (International Committee for Museology), ICOMFOM LAM and ICOFOM SIB* (Museo Nacional de Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa del Virrey Liniers y Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 5-11 de octubre 2006), pp. 201-204.

que se realice la práctica curatorial.¹⁶⁸ Por eso, es imprescindible que el comisariado sea feminista -también colonialista y anti racial-, enmarcándose así en un activismo curatorial que tendrá como principal objetivo el recuperar los espacios robados por el sistema hegemónico normativo.¹⁶⁹

También es importante como se organizan los modos de trabajo de los equipos curatoriales, pues estos serán fiel reflejo del espíritu de sus integrantes. No basta solo con defender la perspectiva de género en los discursos, sino también en el día a día, en las relaciones personales, en los tratos con artistas e, incluso, en el sistema de mercado artístico.¹⁷⁰ Asimismo, establecer redes de colaboración en donde prime el respeto, la escucha activa, la des-jerarquización, la sororidad y la empatía, generará, progresivamente, espacios de seguridad en donde poder sentirse libre para expresar inquietudes, y en donde desarrollar proyectos reivindicativos.¹⁷¹

El rol del comisario o curador, es fundamental no solo para la evolución de la historia del arte, especialmente las últimas décadas, sino también para redefinir conceptos como el espacio expositivo o los medios de producción y distribución.¹⁷² En este sentido, el comisariado independiente tiene un papel más relevante en estas tareas que el comisario institucional que, de cierta manera, debe “obediencia” a quien está por encima de él/ella. Por eso, es esencial que el comisario sea consciente de las problemáticas reales y actuales.

En esta línea, la comisaria Kirsten Lloyd alude al fenómeno de la “epidemia curatorial”¹⁷³, es decir, de la proliferación y, en algunos casos, de la escasa profesionalización de curadores que se acercan a determinados temas por moda, más que por compromiso real. Al final, el comisario es quien va a darle la oportunidad al espectador de tener un espacio de crítica y pensamiento, por lo que la mirada de sus discursos debe ser fiel a sus valores, de lo contrario estaría incurriendo en una mala praxis.

¹⁶⁸ Laura Triviño, “Cómo abordar la enseñanza de la historia del arte desde una perspectiva de género. El movimiento impresionista como ejemplo”. *Dossiers feministes* 19 (2014), p. 209. / Ane Lekuona, “El papel de las exposiciones en la escritura de la (androcéntrica) historia del arte del País Vasco”, *Espacio, tiempo y forma* 8 (2020), pp. 303-307.

¹⁶⁹ Estrella de Diego, “Nuestras muertas vivas”, en *Yo existo, tú existes, nosotras existimos* (cat. Exp.), Estrella de Diego, Concepción de la Peña y Diana Larrea (textos) (Murcia: Sala Verónicas (15 de mayo-25 de julio). 2021), pp. 12.

¹⁷⁰ Graciela Tejero, “Museo de mujeres: un camino a recorrer en América latina”, *Her&Mus* 3 (1) (2010), pp. 46-49/ Laura Díaz, “Feminist Curatorial Interventions in Museums and Organizational Change: Transforming the Museum from a Feminist Perspective” (Tesis Doctoral. Universidad de Leicester, 2016), pp. 97-98.

¹⁷¹ Mayayo, *op. cit.*, 2013a, p. 29.

¹⁷² Adrian George, *The Curator's Handbook* (Londres: Thames & Hudson, 2015), pp. 13-14.

¹⁷³ Dana Purecel, “The rise of the feminist art museum in the Netherlands” (Trabajo fin de máster. Universidad de Leiden, 2016), pp. 23.

Además, es importante romper con la posición en la que algunos comisarios se colocan así mismos, como una especie de ser erudito, pero incomprendido por la sociedad. Esto lleva a que el público, sintiéndose inferior intelectualmente, se aleje del discurso y del mensaje del proyecto curatorial, no pudiendo tener lugar la reflexión ni la sensibilización.¹⁷⁴

¿Qué puede hacer entonces el comisariado feminista por el museo?¹⁷⁵

Para empezar, si se habla de un comisariado institucional, ya se parte de la premisa de que, de cierta forma, estará condicionado por los valores y las ideas que primen en la institución. No obstante, no coincidir con lo establecido -institucionalmente hablando-, también puede ser una forma de reivindicación que desemboque en lecturas más profundas sobre los proyectos curatoriales, y sobre el propio museo.¹⁷⁶

Por el contrario, si la pregunta se refiere a un comisariado independiente, las posibilidades pueden ser inmensas, pero también, las obligaciones. Como se ha señalado anteriormente, el curador es la mente pensante detrás de un proyecto, y su mensaje es el que tendrá poder para influenciar y, dependiendo de donde se exponga, incluso de legitimar.¹⁷⁷ Por eso, desarrollar un comisariado feminista en instituciones abiertamente patriarcales es la manera más práctica de minar sus valores y así, avanzar hacia el cambio.

También, es importante que un comisariado feminista tenga una base teórica sólida, esto con el objetivo de no caer en la generalización. Es muy difícil hablar de una única historia del arte porque cada país, en función de su contexto local, tuvo un desarrollo del movimiento feminista diferente.¹⁷⁸ De esta manera, el comisariado feminista, si centralizara interés en una temática o periodo determinado, contribuye a posicionarlo y a darle vigencia dentro de un sistema. Un ejemplo claro lo tenemos en España, con el gran desconocimiento de artistas feministas de la década de los setenta. Muchas de ellas, aunque no actuaban bajo el nombre del feminismo, desarrollaban una práctica artística

¹⁷⁴ Laura Arias, “Nuevos planteamientos museográficos en los museos de arte contemporáneo: de las primeras críticas al museo en los albores del siglo XX a los actuales “micro-relatos”, *Complutum* 26 (2) (2015), pp. 141-142.

¹⁷⁵ Catalina Delgado “El museo de la mujer o la mujer en el museo: estrategias de visibilización e incorporación del enfoque de género en proyectos curatoriales” (Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Colombia, 2017). / Sibyl A. Fisher, “Curare: to care, to curate. A relational ethic of care in curatorial practice” (Tesis doctoral, Universidad de Leeds, 2013).

¹⁷⁶ Dorothee Richter, “Feminist perspectives on curating”. *On Curating Magazine: Curating in Feminist Thought* 29 (2016), pp. 68-69.

¹⁷⁷ Elke Krasny, “Curatorial Materialism. A feminist perspective on independent and co-dependent curating”, *On Curating Magazine: Curating in Feminist Thought* 29 (2016), pp. 100-103.

¹⁷⁸ Amelia Jones, “Feminist Subjects versus Feminist Effects: The Curating of Feminist Art (or is it the Feminist Curating of Art?)”, *On Curating Magazine: Curating in Feminist Thought* 29 (2016), pp. 7-10.

que reflexionaba sobre temáticas que sus coetáneas norteamericanas también estaban trabajando.¹⁷⁹

Por todo ello, el comisariado feminista no es solo una forma de observar, una manera de trabajar o un recurso sobre el que apoyarse, es también un acto de recuperación y de honra a todas las miradas, a todas las voces y a todos los cuerpos que han sido silenciados.

III.5. El asociacionismo como acto reivindicativo

El último eslabón de la cadena no es siempre el más débil, al revés, puede llegar a ser del que dependen todos los demás. Por eso, una ciudadanía unida -y activa- es más que necesaria para el tema que estamos tratando.

En 2009, nace la asociación MAV (Mujeres en las Artes Visuales) tras la puesta en común y el debate de varias gestoras culturales, artistas y profesionales del sector, de la necesidad de establecer redes de contacto y de colaboración entre todas las artistas y profesionales en España.¹⁸⁰ Eso ya en sí mismo justifica plenamente su existencia, pero, además, MAV tiene otro objetivo muy importante: identificar la desigualdad para tratar de erradicarla a través de la creación de informes, escritos o denuncias. También desarrollan otras actividades para el fomento y la visibilización de las artistas visuales españolas, tales como la publicación de la revista *M-Arte y Cultura*, la Bienal Miradas de Mujer o la creación del Museo de Mujeres Artistas Visuales en España (MMAVE), considerado el primer museo online destinado a la difusión y reconocimiento del legado de las artistas plásticas de nuestro país.¹⁸¹

La labor que hace MAV, al igual que otras asociaciones como Clásicas y Modernas (CyM), Mujeres en Red, La Caja de Pandora, Blanco, Negro y Magenta, Mujeres en la Industria Musical (MIM), Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA) o la Asociación Española de Investigación de la Historia de las Mujeres (AEIHM), es encomiable. No obstante, considero que el elemento más útil de este tipo de organizaciones es, precisamente, su fuerza para la denuncia pública, pues si no fuese porque estos colectivos han decidido luchar contra las desigualdades e irregularidades del sistema, difícilmente se haría algo. En un mundo utópico, la administración estaría

¹⁷⁹ Rocío de la Villa, *Crítica de arte desde una perspectiva de género*. Málaga: Universidad de Málaga. 2021.

¹⁸⁰ Para información sobre Mujeres en las Artes Visuales, véase: <https://mav.org.es/> [Consulta: 12-08-2021].

¹⁸¹ MMAVE, Museo de Mujeres Artistas Visuales en España. Véase: <http://www.xn--artistas-visuales-espaolas-2rc.es/> [Consulta: 12-08-2021].

pendiente de las necesidades y las demandas del sector cultural, pues todo el mundo sabe que la cultura es una pieza indispensable del puzzle evolutivo. Sin embargo, vivimos más bien en una distopía real, en la que el sector cultural contribuye positivamente hacia la sociedad, pero apenas recibe nada del Estado.

Un ejemplo claro -llevado a cabo por MAV- de las consecuencias positivas de la denuncia social, es el proyecto *Didáctica 2.0 Museos en Femenino* (2009), desarrollado junto al Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, la Asociación e-Mujeres, y los museos colaboradores (Museo Nacional del Prado, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Museo Nacional de Cerámica González Martí).¹⁸² Este trabajo surgió por la evidente falta de visibilización de las mujeres dentro de las colecciones de los museos participantes. Por ello, un equipo de investigadoras y docentes desarrolló varios itinerarios con perspectiva de género para tratar de devolverles a las artistas el sitio que merecen.

Dos años más tarde, en 2011, la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, adscrita al Ministerio de Cultura y de Deporte, desarrolló el ya mencionado proyecto de *Patrimonio en femenino*. Este consiste en una exposición virtual que, a través de distintos recorridos con perspectiva de género, estudia y reflexiona sobre las colecciones de varios museos españoles, todo con el objeto de analizar y reinterpretar el rol de la mujer a lo largo de la historia en España.¹⁸³

Si hay algo positivo que nos ha dejado la pandemia, es la unión entre distintos lugares y entre diferentes personas a través de la red. Un ejemplo de ello es el International Museum of Women. Aunque fue creado en 2009, su idea de conectar a personas de todo el mundo a través de exposiciones, publicaciones y otros recursos sobre las historias y los testimonios de las mujeres, está más vigente que nunca. Este museo logra generar un espacio democrático, en donde todas las voces tienen su lugar.¹⁸⁴

En resumen, el asociacionismo, a través de sus reivindicaciones, logra un canal más

¹⁸² Posteriormente, también se realizaron itinerarios en el Museo Arqueológico Nacional y el Museo Nacional del Traje. Para más información sobre el proyecto, véase: <https://museosenfemenino.es/> [Consulta: 13-08-2021].

¹⁸³ Para más información sobre el proyecto, véase: <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/ceres/catalogos/catalogos-tematicos/patrimoniodefemenino/patrimoniodefemenino/presentacion.html> [Consulta: 03-06-2021].

¹⁸⁴ Para más información, véase: <http://exhibitions.globalfundforwomen.org/> [Consulta: 05-07-2021]. Colton y Offen, *op. cit.*, p.68.

directo de comunicación con la sociedad, y con las instituciones.¹⁸⁵ No es fácil localizar y resolver las desigualdades y desequilibrios sobre los que se han asentado la mayor parte de las instituciones, por lo que formar parte de un equipo multidisciplinar, permite que lo que unos ojos no ven, otros sí lo vean. Es, por tanto, un trabajo en común que impide que los museos se confíen y vuelvan a sus antiguas dinámicas. Gracias a estas organizaciones, a sus medidas de control y a los múltiples recursos que generan para la sociedad, los museos continúan desarrollando su personal proceso de desconstrucción, y renacimiento.

¹⁸⁵ Astrid Schönweger, "Network Woman in Museum. Museos de la mujer se conectan entre sí". *Her&Mus* 3 (1) (2010), pp. 55-67.

CONCLUSIONES

La realización de este trabajo ha sido una tarea ardua, pero sumamente satisfactoria. A pesar de que en un principio fue complicado organizar las ideas, sobre todo por la cantidad de material que he consultado, considero que al final se ha logrado una estructura clara y entendible. No obstante, es un tema apasionante que tiene infinitas posibilidades de estudio. En este trabajo he tratado de mostrar una, pero su aplicación a otros niveles y a otros tipos de instituciones es posible. Por ello, es un tema imposible de cerrar, pues queda mucho por estudiar, por publicar y por asimilar.

En cuanto al desarrollo de este trabajo, he creído primordial que fuese una constante reflexión, pues así era como realmente aprendía, e incorporaba para mí misma, lo que estaba haciendo. Aun así, he extraído cuatro conclusiones que siento que definen y explican la esencia de lo que he tratado de mostrar a lo largo de estas páginas.

En primer lugar, es necesario generar una memoria de la historia de las mujeres. He comenzado el trabajo analizando el proceso de legitimación de un museo para mostrar que, cuando se habla de la legitimación de este, no solo me refiero a la importancia que el museo adquiere como espacio de poder simbólico, sino también como recipiente de la memoria pasada. Esta es un proceso complejo de importante valor, cuya forma de perpetuarse en el tiempo ha sufrido modificaciones. Aunque no es objeto de este estudio analizar los distintos tipos de memoria, es interesante ver cómo hemos pasado de una memoria basada en la experiencia del individuo, a una memoria sujeta a un discurso previamente construido. En la novela *1984*, George Orwell decía que “quien controla el presente, controla el pasado, y quien controla el pasado, controlará el futuro”. Por ello, es esencial reconocer que la memoria puede convertirse en algo subjetivo, al servicio de una ideología y de unos intereses.

Entendiendo esto, se comprende por qué es vital rescatar a las mujeres del pasado. La historia androcéntrica y patriarcal nos ha robado sus historias, y sin ellas, no hay posibilidad de memoria. Por esta razón, muchas artistas, a la hora de querer entender quienes eran, necesitaron mirar hacia atrás en busca de referentes. De esta manera, es evidente que, sin una memoria de la historia de las mujeres, no se puede generar ni un presente, ni un futuro, que tenga en cuenta nuestro valor como mujeres.

En segundo lugar, es importante asimilar qué es el feminismo y qué es la perspectiva de género. Sin saber esto, no se le puede exigir al museo que se deconstruya, pues no

sabremos que le estamos pidiendo en realidad. Es sencillo, sin conocer el uso de las herramientas, no podemos empezar las obras. Para comprender el feminismo hace falta leer mucho, y de un espectro temático amplio. De ahí, que haya insistido a lo largo del trabajo en la importancia del corpus teórico. Sin él, no podemos asentar las bases de nada, ni explicar las particularidades de un movimiento que toca todo a nuestro alrededor -desde la política al medio ambiente-, y que modifica nuestra manera de situarnos en el mundo. En cuanto a la perspectiva de género, me refiero a una herramienta, generada gracias al feminismo, que nos permite observar el mundo bajo otro prisma. Esta nos da la llave para salir del “círculo” en el que estamos sumidos, y así poder observar desde fuera los comportamientos y acciones que hemos tomado como naturales, pero que se acercan más a conductas aprendidas. Dentro del círculo estamos inmersos en lo que nos rodea, por lo que es difícil cuestionar lo único que tenemos para aferrarnos. Sin embargo, si salimos de este, conseguimos romper lo que nos ata y comenzar a tener una mirada más independiente. En resumen, podemos empezar a decidir cómo queremos observar la realidad.

Es necesario que comprendamos esto, para luego pedirle al museo que se deconstruya. Nosotros, de manera involuntaria, somos parte del sistema, y del problema. De este modo, es necesario que primero nosotros, como individuos, hagamos un ejercicio de autocrítica, para posteriormente pedirle a la institución que lo haga también. No se puede olvidar que el museo, al fin y al cabo, es un reflejo de la sociedad.

En tercer lugar, es fundamental que el museo se deconstruya desde sus cimientos. Este es el primer paso para romper el canon hegemónico, y así avanzar hacia un museo feminista. Como se ha visto a lo largo del trabajo, esto no es un proceso sencillo, pues implica no solo que el museo haga autocrítica -algo, a veces, muy difícil-, sino también que entienda qué es el canon y cómo este ha influido en la manera de posicionar a la mujer dentro de la institución. Por eso, cuando se habla de incorporar a las mujeres al museo, hay que tener cuidado con lo que se entiende por inclusión. Hay que distinguir entre añadir o incluir obras de artistas. En el primer caso, estaríamos hablando de introducir a las artistas dentro de un discurso ya conformado, en donde la excelencia se mide a través de unos parámetros desarrollados dentro de un sistema patriarcal, que dictamina lo que merece o lo que no merece tener un valor artístico o patrimonial. En el segundo caso, sin embargo, se introduce un componente crítico en el proceso de inclusión. Ya no es tanto meter a las mujeres dentro de un discurso ya creado, sino generar un nuevo relato en

donde las mujeres formen parte de él desde el principio. De esta forma, el museo podrá empezar a naturalizar la producción de las artistas, y evitar así que la mujer se convierta en una temática, despersonalizándola a través de términos como el *arte de mujeres*¹⁸⁶ o las exposiciones tipo la mujer en (introduzca la disciplina que considere oportuna).

Por último, el museo debe convertirse en un agente social del cambio. Y para ello, es vital que sea una institución feminista. Como se ha podido ver, el feminismo es un movimiento político, económico, cultural y social. Pero es que, bendita la coincidencia, el museo es también un espacio político, económico, cultural y, social. Por eso, el museo feminista debe ser una herramienta de la sociedad que sirva no solo para entretener, sino también para analizar la sociedad, su historia, su evolución y su devenir. De esta forma, el museo, a través de los departamentos de educación y de su acción mediadora, tiene el poder de generar públicos activos que, además de dialogar con las obras y los relatos de la institución, también sientan como suyas las reivindicaciones feministas. Durante mucho tiempo, el museo ha sido un espacio que ha excluido a las mujeres del discurso. Asimismo, ha contribuido a fomentar la idea de que no había mujeres entre sus muros porque no existían. Esta mentira, o falseamiento de la realidad -si queremos ser menos directos-, ha llevado a que muchos colectivos no se sientan identificados con los mensajes promulgados por el museo. Por eso, han surgido otras alternativas, quizás menos oficiales, que han logrado conectar más con el público.

Por todo lo expuesto anteriormente, si queremos que el museo se convierta en un espacio seguro para analizar la realidad, para reflexionar, para debatir y, sobre todo, para mejorar un poco el mundo actual, es necesario que este sea feminista, pues es hacia donde el mundo se dirige.

Con motivo del centenario de su fallecimiento, quiero terminar este trabajo citando a Emilia Pardo Bazán, una de las grandes feministas de nuestro país. En su novela *Un viaje de novios*, hay un momento en que la autora dice: “Tiene cada época sus luchas literarias, que a veces son batallas en toda la línea”. Bien, en este

¹⁸⁶ Quiero señalar que estoy en contra de este término cuando engloba toda la producción hecha por mujeres, sin tener en cuenta ni las particularidades ni el contexto de cada una de ellas. Por el contrario, si este se refiere a un arte de reivindicación feminista de la mujer, bien sea a través del estudio del cuerpo, o de su papel dentro de la historia o de una cultura determinada, si considero apropiado su uso.

momento la nuestra es la batalla por la igualdad, y en ella, el museo, es uno de sus capitanes.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARIO, María T. “Sobre museos y mujeres. Un nuevo diálogo”. *Her&Mus* 3 (1) (2010), pp. 19-24.
- ALBERO, Sofía A. “La perspectiva de género en el ámbito educativo de los museos y centros de arte españoles”. Tesis doctoral. Universidad Pública de Navarra, 2017.
- ALBERO, Sofía A. “Debates fundamentales para una crítica feminista al museo de arte en el contexto español”. *Dossiers Feministes*, 23 (2018), pp. 5-22.
- ALBERO, Sofía A. y Amaia ARRIAGA. “Educación con perspectiva de género en museos españoles. Enfoques y discursos”. *Multidisciplinary Journal of Gender Studies*, 7 (1) (2018), pp. 1531-1555.
- AMORÓS, Celia. “Dimensiones de poder en la teoría feminista”. *Revista Internacional de Filosofía Política* 25 (2005), pp. 11-34.
- ARIAS, Laura. “Nuevos planteamientos museográficos en los museos de arte contemporáneo: de las primeras críticas al museo en los albores del siglo XX a los actuales “micro-relatos”. *Complutum* 26 (2) (2015), pp. 133-143.
- ARNALDO, Javier. “El permanente esfuerzo de legitimación intelectual del museo”. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales* 9-10 (2013-2014), pp.70-85.
- ARRIETA, Iñaki. “Proyectos patrimoniales y museísticos en las sociedades democráticas y capitalistas: entre la legitimación formal y la vinculación social”. En Arrieta, Iñaki (coord.). *Legitimaciones sociales de las políticas patrimoniales y museísticas*. Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua, 2011), pp. 11-26.
- BABIC, Darko y Željka MIKLOŠEVI. “Communicating Conflicting Histories”. *Her&Mus* 17 (2016), pp. 177-188.
- BAUMANN, Shyon. “A great theory of artistic legitimation: How art worlds are like social movements”. *Poetics* 35 (2007), pp. 47-65.
- BEAUVOIR, Simone de. *El segundo sexo II. La experiencia vivida*. Cátedra: Madrid, 2001.
- BLASCO, Beatriz, Jonatan J. LÓPEZ y Sergio RAMÍREZ (coords.). *Las mujeres y las artes: mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas*. Madrid: Abada Editores. 2021.
- BOLAÑOS, María. “Las mujeres en los museos: entre museólogas y coleccionistas”. En AA.VV. *Patrimonio en Femenino*. Madrid: Ministerio de Cultura. 2011, pp. 36-41.
- BRULON, Bruno. “Rupture and continuity: the future of tradition in Museology”. *ICOFOM Study Series* 48-1 (2020), pp.15-27.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.
- CAMPS, Ricardo R. “El museo como instrumento de legitimación en la construcción de identidades”. *Educación Artística: revista de investigación* 2 (2011), pp. 170-174.
- CARAMÉS, Anxela. “Las prácticas curatoriales feministas en el Estado Español (1993-2013). La gestión cultural como productora del discurso de las identidades de género”. Tesis Doctoral. Universitat Politècnica de València, 2016.
- CARVALHO, Luciana M. de, y Tereza C. MOLETTA. “Constitución y consolidación de la Museología como campo disciplinario: reflejos de la legitimación de un campo específico”. *ICOFOM Study Series* 43 (2015), pp. 176-190.

- CLOVER, Darlene E. y Kathy SANFORD. "The Feminist Museum Hack: making a creative disruptive pedagogical, investigative and analytical tool". *Revista Lusófona de Educação* 42 (2018), pp. 63-76
- COLTON, Elizabeth y Karen OFFEN. "Developing the International Museum of Women: Challenges and Responses". *Her&Mus* 3 (1) (2010), pp. 68-75.
- CURY, Marília X. "O visitante como sujeto da exposição". En *International Symposium organized by ICOFOM (International Committee for Museology), ICOMFOM LAM and ICOFOM SIB* (Museo Nacional de Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa del Virrey Liniers y Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 5-11 de octubre 2006), pp. 201-204.
- DEEPWELL, Katy. "Interview with catherine de Zegher: Curator of Inside the Visible: An Elliptical Traverse of Twentieth Century Artin, of and from the feminine". *N.paradoxa online issue* 1 (1996), pp.57-67.
- DELGADO, Catalina. "El museo de la mujer o la mujer en el museo: estrategias de visibilización e incorporación del enfoque de género en proyectos curatoriales". Tesis Doctoral. Universidad Nacional de Colombia, 2017.
- DÍAZ, Laura. "Feminist Curatorial Interventions in Museums and Organizational Change: Transforming the Museum from a Feminist Perspective". Tesis Doctoral. Universidad de Leicester, 2016.
- DIEGO, Estrella de. *El andrógino sexuado: Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid: Visor. 1992.
- DIEGO, Estrella de. 2012. "Arte firmado por mujeres". El País.es, 10 de marzo. Obtenido el 22 de marzo de 2021. https://elpais.com/cultura/2012/03/07/actualidad/1331123676_215082.html
- DIEGO, Estrella de. "Feminismo, "queer", género, "post", revisionismo...: o todo lo contrario. Ser - o no ser - historiador/a del arte feminista en el Estado Español". En Johnson, Roberta y María T. de Zubiaurre (coords.). *Antología del pensamiento feminista español: (1726-2011)* (Colección Feminismos). Sevilla: Cátedra, 2012, pp. 615-622.
- DIEGO, Estrella de. "Desapercibidos". En *La mirada del otro: escenarios para la diferencia* (cat. Expo.). Carlos G. Navarro y José A. Perdices (coords.). Madrid: Museo Nacional del Prado (14 de junio-10 de septiembre). 2017, pp. 17-25.
- DIEGO, Estrella de. "Nuestras muertas vivas". En *Yo existo, tú existes, nosotras existimos* (cat. Exp.). Estrella de Diego, Concepción de la Peña y Diana Larrea (textos). Murcia: Sala Verónicas (15 de mayo-25 de julio). 2021, pp. 11-17.
- DOUGLAS, Stacy. "Commentary on Constitutions and Constitution Making". *Law, Culture and the Humanities* 0 (2013), pp. 1-14.
- ESCUADERO, Jesús A. "Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo)". *Anales de Historia del Arte* 13 (2003), pp. 287-305.
- FERNÁNDEZ, Olga. "El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años 90". En Aliaga, Juan V. y Mayayo, Patricia (eds.). *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid: This Side Up, 2013, pp.97-118.
- FEMINART II* (cat. Exp.). Margarita de Aizpuru (comisaria). Sevilla: Sala Atín Aya (13 de diciembre-22 de enero). 2016/2017.
- FEMINISARTE IV. Mujeres y narraciones genéricas*. Margarita de Aizpuru (comisaria). Madrid: CentroCentro (9 de marzo-15 de mayo). 2016.
- FERRANDO, Rosa A. "El feminismo como revolución cultural. La vanguardia feminista en el arte de los años setenta". *Fòrum de Recerca* 21 (2016), pp. 27-38.

- FERRER, Mireia. “Cuerpos propios. Antagonismos en el arte de performance femenina en la época del giro performativo”. *Asparkia. Investigación Feminista* 33 (2018), pp. 117-132.
- FIELDS, Jill. “Frontiers in Feminist Art History”. *Frontiers: A Journal of Women Studies* (33) 2 (2012), pp. 1-21.
- FISHER, Sibyl A. “Curare: to care, to curate. A relational ethic of care in curatorial practice”. Tesis doctoral. Universidad de Leeds, 2013.
- GARCÍA, María L. “Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres. Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos”. *Asparkia* 27 (2016), pp. 65-78.
- GEORGE, Adrian. *The Curator's Handbook*. Londres: Thames & Hudson, 2015. (en la nota, poner p.13 el comisario atrae la atención del público hacia un elemento determinado. Generar diálogo)
- GILBERT, Luz M. “La gestión de museos: análisis de las políticas museísticas en la Península Ibérica”. Tesis Doctoral. Universidad de Murcia, 2011.
- GONZÁLEZ, Mary E. “El museo como espacio de legitimación social. Historia y representación”. En *International Symposium organized by ICOFOM (International Committee for Museology), ICOMFOM LAM and ICOFOM SIB* (Museo Nacional de Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa del Virrey Liniers y Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 5-11 de octubre 2006), pp. 267-277.
- GUASCH, Ana M. “Los museos y lo museal: el paso de la Modernidad a la Era de lo Global”. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte* 2 (2008), pp. 10-21.
- GUTIÉRREZ, María L. “Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres. Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos”. *Asparkia. Investigación Feminista* 27 (2016), pp. 65-78.
- HABERMAS, Jürgen. "Struggles for Recognition in the Democratic Constitutional State". En Gutmann, Amy (ed.). *Multiculturalism: Expanded Paperback Edition*. Princeton: Princeton University Press, 1994, pp. 107-148.
- HARO, Noemí de. “Mujeres artistas e imágenes de la opresión femenina en el realismo crítico. Revisando la historia oficial del antifranquismo”. En Aliaga, Juan V. y Mayayo, Patricia (eds.). *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid: This Side Up, 2013, pp. 149-169.
- HERRÁEZ, Beatriz. “100%”. En AA.VV. *The Long 1980s: Constellations of Art, Politics, and Identities: A Collection of Microhistories*. Países Bajos: Valiz, 2018, pp. 231-233.
- JONES, Amelia. “Feminist Subjects versus Feminist Effects: The Curating of Feminist Art (or is it the Feminist Curating of Art?)”. *On Curating Magazine: Curating in Feminist Thought* 29 (2016), pp. 5-20.
- Kiss Kiss Bang Bang: 45 años de arte y feminismo* (cat. Exp.). Xabier Arakistain (comisario). Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao (12 de junio-9 de septiembre). 2007.
- KRASNY, Elke. “Curatorial Materialism. A feminist perspective on independent and co-dependent curating”. *On Curating Magazine: Curating in Feminist Thought* 29 (2016), pp. 96-107.
- LEKUONA, Ane. “El papel de las exposiciones en la escritura de la (androcéntrica) historia del arte del País Vasco”. *Espacio, tiempo y forma* 8 (2020), pp. 301-318.
- LLONCH, Nayra y Victoria LÓPEZ. “Una panorámica de los museos de mujeres en el mundo”. *Her&Mus* 3 (1) (2010), pp. 12-18.

- LLONCH, Nayra y Joan SANTACANA. “Hacia una nueva museología de y para la mujer”. *Her&Mus* 3 (1) (2010), pp. 8-11.
- LÓPEZ, Marian F. *Mulier me fecit hacia un análisis feminista del arte y su educación*. Madrid: Horas y Horas. 2011.
- LÓPEZ, Marian F. “¿Es necesario un museo de mujeres?” En AA.VV. *Patrimonio en Femenino*. Madrid: Ministerio de Cultura. 2011, pp. 77-81.
- MAIRESSE, François. “Museos y ética. Un enfoque histórico y museológico”. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales* 9-10 (2013-2014), pp. 25-39.
- MANTECÓN, Marta. “Tú tampoco tienes nada”: arte feminista y de género en la España de los 90”. *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario (2010), pp. 153 - 167.
- MARTÍN, Carolina y Joan SANTACANA. “¿Quiénes hacen los museos?”. *Her&Mus* 4 (2) (2010), pp. 8-14.
- MARTÍNEZ, Tània. “Patrimonio y política”. *Her&Mus* 18 (2017), pp. 5-7.
- MARTÍNEZ-COLLADO, Ana. “Arte contemporáneo, violencia y creación feminista. “Lo personal es político” y la transformación del arte contemporáneo”. *Dossiers Feministes* 18 (2014), pp. 35-54.
- MARTÍNEZ, Cuautli E. “Estructuras transmatriarcales: Emancipación y empoderamiento feminista a través de la práctica artística”. *AusArt Journal for Research in Art* 5 (2017), pp. 69-77.
- MARTORELL, Sara. “El arte feminista y su exhibición: la musealización de un conflicto. El caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía”. *ENCRUCIJADAS. Revista Crítica de Ciencias Sociales* 3 (2013), pp. 106-120.
- MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ensayos de Arte Cátedra, 2003.
- MAYAYO, Patricia. “Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes”. *Investigaciones Feministas* 4 (2013), pp. 25-37.
- MAYAYO, Patricia. “Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo”. En Aliaga, Juan V. y Mayayo, Patricia (eds.). *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid: This Side Up, 2013, pp. 19-38.
- MÉNDEZ, Lourdes. “The Feminist Movement in Nineteen-Eighties Spain Emergence and Fragmentation”. En AA.VV. *The Long 1980s: Constellations of Art, Politics, and Identities: A Collection of Microhistories*. Países Bajos: Valiz, 2018, pp.208-215.
- MUÑOZ, Pilar. “Mujeres españolas en las artes plásticas”. *Arte, Individuo y Sociedad* 73 (2009), pp. 73-88.
- NOCHLIN, Linda. ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? En Casamartina, Josep y Pablo Jiménez (dir.). *Amazonas del arte nuevo*. 2008, pp. 283-289.
- NUALART, Cristina. “Discriminación positiva, cuotas de género y narrativas feministas en museos de arte contemporáneo”. *Anales de Historia del Arte* 28 (2018), pp. 431-446.
- NUALART, Cristina. “Análisis de las exposiciones temporales del Museo Reina Sofía, 2000-2016, desde una perspectiva feminista”. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2019.
- OLIVER, Pamela E. y Hank JOHNSTON. “What a Good Idea! Ideologies and Frames in Social Movement Research”. *Mobilization: An International Journal* 5 (1) (2000), pp. 37-54.

- OLZAK, Susan y S. C. Noah Uhrig. "The Ecology of Tactical Overlap in New Social Movements in West Germany." *American Sociological Review* 66, 2001, pp. 694-718.
- PÉREZ, Luis F. *Espacios de significado (Ensayos de exposiciones de arte en España 1983-2003)*. Madrid: Producciones de Arte y Pensamiento, 2018. pp. 263-282
- PEÑA, Concepción de la. "Diana Larrea e Inés Salzillo: diálogo tras la celosía". En *Yo existo, tú existes, nosotras existimos* (cat. Exp.). Estrella de Diego, Concepción de la Peña y Diana Larrea (textos). Murcia: Sala Verónicas (15 de mayo-25 de julio). 2021, pp. 248-260.
- PIBERNAT, Lluís. "El patrimonio como legitimador del poder (turístico)". *Her&Mus* 18 (2017), pp. 72-86.
- POLLOCK, Griselda. *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid: Cátedra, 2010.
- POLLOCK, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2013.
- PŘIBÁŇ, Jiří. "Beyond Procedural Legitimation: Legality and Its 'Infictions'". *Journal of Law and Society* 3 (24) (1997), pp. 331-349.
- PURECEL, Dana I. "The rise of the feminist art museum in the Netherlands". Trabajo fin de máster. Universidad de Leiden, 2016.
- RICHTER, Dorothee. "Feminist perspectives on curating". *On Curating Magazine: Curating in Feminist Thought* 29 (2016), pp. 64-76.
- SCHÖNWEGER, Astrid. "Network Woman in Museum. Museos de la mujer se conectan entre sí". *Her&Mus* 3 (1) (2010), pp. 55-67.
- SOSA, Roxana. "Factores sociales e ideológicos vinculados al desarrollo del arte feminista". *Antropología Experimental* 9 (2009), pp. 73-79.
- STERN, Hilde. "Redressing the Museum in Feminist Theory". *Museum Management and Curatorship* 22 (1) (2007), pp. 29-42.
- TEJERO, Graciela. "Museo de mujeres: un camino a recorrer en América latina". *Her&Mus* 3 (1) (2010), pp.43-49.
- TRIVIÑO, Laura. "Cómo abordar la enseñanza de la historia del arte desde una perspectiva de género. El movimiento impresionista como ejemplo". *Dossiers feministes* 19 (2014), pp. 205-220.
- TRIVIÑO, Laura, Elisa I. CHAVES y Laura LUCAS." ¿Hacia un currículum de la Herstory del Arte?". *CLIO. History and History teaching* 45 (2019), pp. 65-82.
- VARELA, Nuria. *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Penguin Random House, 2017.
- VILLA, Rocío de la. "Crítica de arte desde la perspectiva de género". *Investigaciones Feministas* 4 (2013), pp. 10-23.
- VILLA, Rocío de la. *Crítica de arte desde una perspectiva de género*. Málaga: Universidad de Málaga. 2021.
- ZELDITCH, Morris. "Processes of legitimation: recent developments and new directions". *Social Psychology Quarterly* 64 (2001), pp. 4-17.
- 4x5. *Coleccionistas, creadoras y narrativas audiovisuales*. Margarita de Aizpuru (comisaria). Valladolid: Museo Patio Herreriano (16 de febrero-5 de junio). 2016.
- 100% (cat. Exp). Mar Villaespesa (dir.) Sevilla: Museo de Arte Contemporáneo (23 de septiembre-7 de noviembre). 1993.