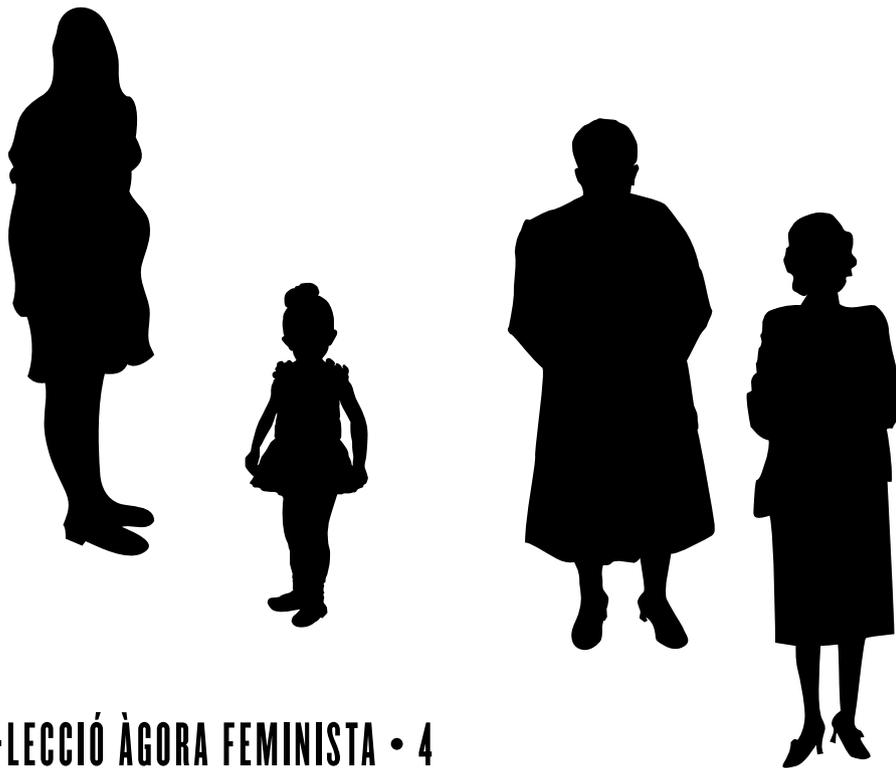


ESPACIOS DE ARTE Y GÉNERO

Marta Castanedo Alonso, Juncal Caballero Guiral y Rosalía Torrent Esclapés (ed.)



COL·LECCIÓ ÀGORA FEMINISTA • 4

ESPACIOS DE ARTE Y GÉNERO

Marta Castanedo Alonso, Juncal Caballero Guiral y Rosalía Torrent Esclapés (ed.)

COL·LECCIÓ ÀGORA FEMINISTA • 4

UJI UNIVERSITAT
JAUME I  Institut Universitari d'Estudis
Feministes i de Gènere
Purificación Escribano

[ir a ÍNDICE](#)

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I. Dades catalogàriques

Noms: Castanedo Alonso, Marta, editor literari | Caballero Guiral, Juncal, editor literari | Torrent, Rosalía, editor literari | Universitat Jaume I. Publicacions, entitat editora | Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género

Títol: Espacios de arte y género / Marta Castanedo Alonso, Juncal Caballero Guiral y Rosalía Torrent Esclapés (eds.)

Descripció: Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions, [2023] | Col·lecció: Àgora feminista ; 4 | A la portada: Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere "Purificación Escribano" | Inclou referències bibliogràfiques

Identificadors: ISBN 978-84-19647-73-3 (paper) | ISBN 978-84-19647-74-0 (pdf)

Matèries: Museus i dones | Feminisme i art | Dones artistes

Classificació: CDU 305-055.2:069 | CDU 141.72:7.036 | CDU 7.071.1-055.2 | THEMA GLZ



Publicacions de la Universitat Jaume I és una editorial membre de l'UNE, cosa que en garanteix la difusió i comercialització de les obres en els àmbits nacional i internacional. www.une.es.



Reconeixement-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.ca>

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions
Campus del Riu Sec. Edifici Rectorat i Serveis Centrals. 12071 Castelló de la Plana
www.tenda.uji.es publicacions@uji.es

© Del text: les autores i els autors, 2023

© De les imatges: les persones i entitats referenciades, 2023

Imatge de la coberta: Vacíos del pasado. Projecte de Gloria Rubio Largo, composició de Drip Studios

© De la present edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2023

Coordinació editorial: M. Carme Pinyana i Garí

ISBN paper: 978-84-19647-73-3

Dipòsit Legal: CS 812-2023

ISBN pdf: 978-84-19647-74-0

DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/AgoraFeminista.4>

Este llibre ha rebut financiació del Projecte d'Innovació Educativa "Implementación de la perspectiva de género en las asignaturas del Área de Estética y Teoría de las Artes".
Código 18G002-728. Curso 2022/2023

Direcció de la col·lecció

Antonio López Amores (Universitat Jaume I)

Comitè científic

Directora i secretària del Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género Purificación Escribano

(actualment Sonia Reverter Bañón i Dora Sales Salvador, Universitat Jaume I)

Giulia Colaizzi (Universitat de València)

María José Gámez (Universitat Jaume I)

Emma Gómez Nicolau (Universitat Jaume I)

Rebeca Maseda García (University of Alaska at Anchorage)

Catherine Rottenberg (University of Nottingham)

Rosalía Torrent (Universitat Jaume I)

Iván Villanueva Jordán (Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas)

Barbara Zecchi (University of Massachusetts Amherst)

ESPACIOS DE ARTE Y GÉNERO

Marta Castanedo Alonso, Juncal Caballero Guiral y Rosalía Torrent Esclapés (ed.)

ÍNDICE

Presentación

MARTA CASTANEDO ALONSO, JUNCAL CABALLERO GUIRAL, ROSALÍA TORRENT ESCLAPÉS.. 11

De la ausencia de mujeres artistas a la perspectiva feminista crítica:

el ejemplo del museo de Arte Contemporáneo de Alicante

ROSA M^o CASTELLS GONZÁLEZ..... 17

«No he de lograrlo sola y olvidada»:

el Museo del Romanticismo en clave de género

CARMEN CABREJAS, ALEGRA GARCÍA..... 41

Museo Barjola de Gijón: exposiciones y género

SANDRA SÁNCHEZ GARCÍA 61

Habitar el no-todo: Imaginación, des-orden y creatividad feminista

JÚLIA LULL SANZ 75

Ese cuerpo que (también) es mío: museos, feminismos y política sexual

SARAY ESPINOSA ROSTÁN..... 87

La España disidente: la movilización activista en espacios públicos

PAULA CARRATALÀ-ROS 101

El feminicidio en México: prácticas artísticas para clamar justicia

AIDA CARVAJAL GARCÍA 115

Resistencia artística ucraniana: una mirada hacia la guerra

desde la decolonización cultural y la museología crítica

ANETA VASILEVA IVANOVA, ALEJANDRO VILLAR TORRES 129

(De)Centering Towards Where? Exploring Ecofeminist Infiltration and

Wu Mali's Influence on Institutional Dynamics in Taiwanese Contemporary Art

ROBERTO ALVAU 155

Activismo y museos: del sufragismo a la sostenibilidad	
MARIÁNGELES PÉREZ-MARTÍN	171
Vacíos del pasado	
GLORIA RUBIO LARGO	189
Red de museos por la igualdad	
LOLA DÍAZ GONZÁLEZ-BLANCO, SOFÍA RODRÍGUEZ BERNIS	211

PRESENTACIÓN

Este libro supone una reflexión acerca de los lugares en los que se muestra el arte, bien sean museos u otros centros expositivos. Igualmente, muestra otro tipo de espacios –no necesariamente intramuros– en los cuales, de forma provisional o permanente, se hace o representa arte. Todo ello desde la reflexión feminista y los debates de género. Más allá de los necesarios aspectos cuantitativos para saber el lugar que ocupan las mujeres en el sistema del arte, se ha querido incidir en aquellas experiencias que han sabido reflejar la situación que ellas ocupan en ese sistema. Se busca, igualmente, abordar los objetivos desde una perspectiva descentralizada, tanto en un sentido literal –los lugares del no-centro– como ideológica –subvirtiéndolo los cánones que convierten a determinados grupos humanos en los hacedores del canon. Por otra parte, y como colofón de las experiencias entre museos y género, se presenta –en el último de los textos y a modo de epílogo– la Red de Museos por la Igualdad propuesta por la asociación Mujeres en las Artes Visuales (MAV).

Aunque resulta complicado separar temáticamente los distintos capítulos del libro –puesto que al fin y al cabo todos pivotan alrededor de un interés común–, sí es cierto que podemos estructurar el contenido en algunos bloques, el primero de los cuales se situaría en torno a las experiencias concretas de algunos museos respecto a políticas de género.

En este sentido, el primero de los textos que presentamos nos lleva, de la mano de Rosa María Castells, al Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA). Este centro, forjado a base de colecciones, tiene muy claro su compromiso con la igualdad y su política expositiva y de educación aparece vertebrada en torno a ella, vehiculando los discursos de las muestras, enfatizando los proyectos de mediación y la programación de actividades. La toma de conciencia feminista –como se afirma en el texto– ha ido modificando el espíritu mismo de la institución. A destacar, sin duda, el legado que allí se conserva de la artista Juana Francés, la artista que contribuyó, en los años 50 del pasado siglo, a la difícil modernización y casi imposible grito antifranquista por parte de los hacedores del arte.

El segundo de los escritos, de Sandra Sánchez, nos acerca al Museo Barjola de Gijón. Dedicado al pintor que lleva su nombre, programa sin embargo exposiciones temporales para dar a conocer a diversos artistas contemporáneos, habiéndose impulsado, dado su compromiso con la igualdad, muestras donde se reflexiona sobre las mujeres en el arte. En

este sentido, la autora se hace eco de algunas de las experiencias colectivas e individuales que han jalonado los últimos tiempos del espacio, analizando las líneas dibujadas por una serie de muestras temporales, como son: *Espacio/Spaces* (2004), *Inmoderatus* (2016), *Tokonoma* (2017), de Quinto Espacio, y finalmente *Dosis Mínimas* (2020), del colectivo OffMothers.

Carmen Cabrejas y Alegra García nos aproximan a la realidad del Museo del Romanticismo. Este centro artístico, al igual que tantos otros que parten de un concepto histórico y han elaborado su recorrido a través de él, tiene la dificultad añadida, a la hora de establecer discursos de género, de una colección centrada en una época en la que las mujeres difícilmente tenían acceso a la creación. Pero hay formas de interpretar un museo, y formas de ampliar la mirada. En ese sentido, se muestran experiencias que definitivamente se inscriben en los discursos feministas. La remodelación del Museo permitió la recreación de espacios relacionados con la mujer decimonónica y los roles que se le asociaban, en un interés por articular formas visuales de la construcción del género.

El segundo bloque de artículos que comprende este libro se acerca a experiencias contrahegemónicas y a reflexiones sobre cómo –tanto los centros artísticos en sus más clásicas modalidades como los espacios extramuros– son susceptibles de proponer nuevas formas de mostrar el arte siguiendo planteamientos feministas, y también anticapitalistas y antirracistas. Esta, en concreto, es la idea en torno a la cual pivota la propuesta de Júlia Lull, una valiente reflexión sobre cómo los museos pueden variar sus contenidos y la forma de exponer las colecciones que albergan optando por escapar del control del canon. Las instituciones, pero también diferentes colectivos sociales, pueden dejar al margen los protocolos esperables para implicarse en propuestas que escapen de las convenciones. En este sentido, se propone la experiencia del colectivo FemArt, el cual, desde el año 2019, está impulsando el proyecto *Emergencias*, autodefinido como «Formas de escapismo: contra la disciplina, el control y la conquista»; está dirigido a artistas en periodo de formación y se enmarca en una residencia colectiva de reflexión y praxis feminista.

A su vez, el texto de Saray Espinosa, supone una reflexión sobre prácticas en torno a la política sexual del arte y los museos. Kenneth Clark estableció, ya hace casi setenta años la diferencia entre estar desnudo –desnuda– y ser mirada como tal, inaugurando un amplio debate que podría de alguna manera relacionarse con el ya mítico cartel de las Guerrilla Girls, en el cual se preguntan si las mujeres tienen que estar desnudas para entrar en los museos, realiza un análisis de la crítica feminista sobre la cuestión del cuerpo. Tras la teoría, el texto se centra en un análisis de tres propuestas artísticas: *Desnudos en el mu-*

seo (2010-12) de Cristina Lucas, y *La Feria de las Flores* (2015-16) y *Una película de Dios* (2018) de Núria Güell.

Asimismo, Paula Carratalà-Ros analiza el arte activista feminista en el contexto de la España de la transición, deteniéndose en el ejemplo de la acción de los abortos públicos de las Llars Mundet. De este modo, su capítulo nos ayuda a plantearnos una serie de cuestiones acerca de los vínculos que se establecen entre el activismo, la performance y el feminismo, así como sobre el papel que juegan este tipo de experiencias artísticas de protesta política, surgidas en las calles de las ciudades, desde los márgenes de lo culturalmente hegemónico, en la construcción de espacios de representación alternativas a los museos, más conectadas con el mundo real y sus problemáticas.

Por otro lado, trasladándonos al contexto latinoamericano, Aida Carvajal aborda el problema del feminicidio en México. La autora realiza un recorrido por una serie de esculturas, fotografías, instalaciones y performances de artistas mexicanas como Mayra Martell, Teresa Margolles, Elina Chauvet, así como también de asociaciones ciudadanas, cuyos trabajos tienen el objetivo de denunciar los miles de feminicidios que se cometen al año, ante la inacción del gobierno y la indiferencia de la sociedad. Fueron, pues, las propias madres de las víctimas, acompañadas de asociaciones civiles, las que comenzaron a manifestarse a través del arte para exigir justicia y dar visibilidad al problema, demostrando el modo en el que la agenda social y la agenda artística convergen por la necesidad de que el mundo oyera el grito: «Nos están matando».

Por último, el tercer bloque tiene como hilo conductor las reflexiones originadas a partir de experiencias desde el no-centro. Así pues, el capítulo de Aneta Vasileva y Alejandro Villar, en el inmediato contexto de la invasión rusa de Ucrania, nos hace repensar los vínculos entre historia, cultura y política combinando la investigación académica sobre la identidad del arte ucraniano contemporáneo con el relato de la supervivencia del arte y del patrimonio en tiempos de guerra. Los autores se preguntan en qué medida la política rusa de secuestro, borrado y falsificación de la memoria cultural ucraniana preparó y sigue nutriendo la guerra. En este sentido, abogarán por revisar la narrativa hegemónica desde una museología crítica que entienda los museos como espacio de conflicto y de debate, exponiendo su experiencia con el proyecto «The Art of Resistance», cuyas seis ediciones en espacios universitarios y museísticos dan cuenta de la misión del arte como resistencia al silencio, al miedo y al olvido.

El texto de Roberto Alvau, por otro lado, nos traslada al Taiwán que emerge tras la dictadura marcial de 1987. En este contexto, las prácticas artísticas participativas, socialmen-

te comprometidas y públicas ayudaron al proceso de renovación social llamado a configurar una nueva identidad democrática más acorde con su tradición nativa, liberándose, así, de las influencias coloniales. La noción de lo público comienza a ser tema central de la cuestión artística, motivo por el que las exposiciones se resitúan en espacios públicos, dándose en lugares extramuros, frecuentemente en entornos naturales con un enfoque ecológico, para involucrar al público en el debate. Entre todo este tipo de prácticas, en el capítulo se destaca el trabajo, tanto artístico como curatorial, de la artista Wu Mali, cuyos proyectos colaborativos, ecofeministas y basados en la comunidad se erigen, en palabras del propio autor, como *potenciales (des)centralizadores antihegemónicos*.

Por su parte, el capítulo de Mariángeles Pérez-Martin aborda uno de los temas más cruciales de nuestro tiempo, el cambio climático. Su reflexión se origina a raíz de los numerosos ataques a museos llevados a cabo en los últimos tiempos por parte de grupos de activistas por el clima. Estas agresiones, que conectan con la tradición sufragista, han situado en el centro del debate público la urgente necesidad de actuar para detener el deterioro ambiental y la crisis climática y, con ello, también han obligado a los museos, como parte de la sociedad, a plantearse cuál era su papel en pro de esa sostenibilidad demandada. Así pues, la autora expondrá ejemplos recientes sobre exposiciones que buscan concienciar sobre la fragilidad medioambiental, por un lado, y, por otro, reflexionará sobre las medidas que han ido implementando las instituciones para velar por la sostenibilidad del planeta.

Además, la artista Gloria Rubio escribe sobre su proyecto *Vacíos del pasado*, un trabajo que nace de la realidad local de Soria y que, más adelante, se expandirá por diferentes provincias de Castilla y León, pero que, en realidad, podría situarse en cualquiera de esos lugares que hoy denominamos «la España vaciada». Las intervenciones artísticas de Rubio en entornos poco habitados e incluso abandonados buscan llamar la atención sobre otro de los problemas que nos atraviesan actualmente, a saber, la despoblación del mundo rural. En el texto, la artista explica el origen del proyecto, da cuenta de su praxis y desglosa las siete ediciones que ha realizado desde el año 2013 en diferentes pueblos de Castilla y León, para acabar con una reflexión sobre la necesidad de exponer en lugares no habituales, fuera de los museos, con el fin de acercar la creación artística contemporánea a personas que no tienen acceso a ella.

Para finalizar, a modo de epílogo, Lola Díaz y Sofía Rodríguez nos acercan a la Red de Museos por la Igualdad, una organización horizontal impulsada desde la asociación Mujeres en las Artes Visuales y conformada por 36 museos nacionales. Tal y como explican

las autoras, la RMI se configura desde junio de 2022 como lugar de encuentro para compartir de forma solidaria experiencias, saberes, dificultades y facilidades en base al trabajo conjunto y su objetivo común es la aplicación transversal de la igualdad en sus museos. Con ello, de lo que se trata es de transformar los museos y centros de arte del Estado español y de Latinoamérica, y convertirlos en lugares más igualitarios, inclusivos y democráticos.

En definitiva, los doce textos que componen este volumen, suponen diferentes formas de acercarse al fenómeno expositivo desde el feminismo. Todos ellos, lejos del número que casualmente han conformado, nada tienen que ver con un seguimiento apostólico, sino que beben de la libertad de la reflexión de un grupo de mujeres y hombres que, alguna vez, se han detenido a pensar en que lo que secularmente se nos ha ofrecido como un patrón masculino para, dándole la vuelta, pensar desde el patrimonio común del género.

Marta Castanedo Alonso,¹ Juncal Caballero Guiral, Rosalía Torrent Esclapés

¹ Marta Castanedo ha realizado la edición de este volumen durante una estancia de investigación en la Universitat Jaume I, en el Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género Purificación Escribano, gracias a la Ayuda para la Recualificación del Sistema Universitario Español en la modalidad Margarita Salas (2022-2024).

DE LA AUSENCIA DE MUJERES ARTISTAS A LA PERSPECTIVA FEMINISTA CRÍTICA: EL EJEMPLO DEL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE ALICANTE

ROSA M^º CASTELLS GONZÁLEZ
Museo de Arte Contemporáneo de Alicante

El objetivo de este texto es poner en valor el trabajo realizado en el MACA, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (Figura 1), en cuanto a la toma de conciencia feminista que ha ido modificando el espíritu mismo de la institución: los discursos expositivos, los proyectos de mediación y la programación de actividades. Contar cómo entendemos este *pequeño gran museo* desde una perspectiva de género que atraviesa lo que somos y lo que hacemos, pero también cómo queremos que las personas se sientan cuando están en el MACA: qué tipo de experiencias, reflexiones, sensaciones o emociones queremos provocar. Y cómo este discurso está abierto a la propuesta y a la reciprocidad, a la escucha y al cuidado de todas las personas.



Figura 1. Fachada del Museo de Arte Contemporáneo de Alicante. Fotografía: Juan Peiró, MACA.

Y eso es lo que hemos hecho en el Museo de Arte Contemporáneo de Alicante. Con la dificultad que supone ser una institución en la periferia, alejada de los centros de poder, y en una ciudad como Alicante que no está posicionada como ciudad cultural y menos, contemporánea; es de agradecer que esa labor se escuche desde lejos, resuene y se reconozca. Y tener la oportunidad de contarla, de relatar el esfuerzo que realizamos en este museo que lucha todos los días de cada año con presupuestos ridículos, con escasez de medios, con muy poco personal... un museo «pensado y gobernado» por mujeres que saben del compromiso de cada proyecto, que convierten las dificultades en oportunidades de colaboración y que hacen más fácil el camino, con imaginación y, sobre todo, con mucha pasión.

1. Lo primero que define un museo son sus colecciones

Es difícil contar qué es el Museo de Arte Contemporáneo de Alicante y resumir una historia de 46 años. No voy a hacerlo. Imposible en este espacio. Es una historia que recorrió el último cuarto del siglo XX desde su inauguración en 1977; que atravesó el fin de siglo renovándose con un proyecto de ampliación y que encaró el siglo XXI decidido a retomar el entusiasmo del espíritu inicial. Tras las obras de construcción y su reinauguración en 2011, el MACA, con doce años de existencia, se ha convertido en uno de los equipamientos culturales más importantes de la ciudad, agente activo y agitador, presencia innata del arte contemporáneo en Alicante y lugar de refugio y reflexión para todos aquellos que pensamos que el arte tiene esa capacidad de transformación de la vida de las personas.

Siempre he afirmado que este Museo de Arte Contemporáneo es un museo de colecciones, de distinto origen y circunstancias, que conservan cada una de ellas su personalidad e idiosincrasia y que, juntas, se apoyan y amplifican. Y es un museo creado desde la generosidad y el compromiso con el arte. Empiezo por contaros un poco esbozado y de manera sencilla el origen e historia del Museo de Arte Contemporáneo de Alicante porque si no, no se entiende el presente, ni la ausencia o presencia del arte hecho por artistas mujeres en nuestras colecciones.

El MACA se inaugura en 2011 pero es heredero del Museo de La Asegurada –de hecho, está en el mismo sitio ocupando la Casa de la Asegurada–, un museo que nació gracias a la donación de la colección del artista Eusebio Sempere, la Colección Arte Siglo XX, a la ciudad de Alicante; una generosa contribución que aún no hemos agradecido

suficientemente. Todo empezó el 5 de noviembre de 1977, uno de los días más importantes en la historia de Alicante: y, sin duda, uno de los más emocionantes. El artista alicantino Eusebio Sempere hacía realidad un deseo largamente meditado e inauguraba uno de los primeros museos de arte contemporáneo de este país. Hace ahora 46 años. Fundar un museo en plena transición democrática era un hecho político en sí mismo y lo de Sempere era una actitud y un convencimiento. Donar su colección privada fue consecuencia del profundo compromiso con el arte contemporáneo que caracterizó toda su vida. En esos años 70, un periodo lleno de ilusión y esperanza, los artistas tomaron conciencia del papel predominante que podían desempeñar y colaboraron con generosidad en el complicado proceso democrático, aportando ideas y proyectos, derrochando implicación y responsabilidad.

Muy pocos museos en España nacieron con una personalidad tan definida, con una colección tan excepcional y con un espíritu y vocación tan internacional como este Museo de La Asegurada en Alicante. Y es que apenas existían museos de arte contemporáneo en el Estado Español. Por poner tres ejemplos: En Cuenca, con un proyecto de Fernando Zóbel se había creado en 1966 el Museo de Arte Abstracto Español en las Casas Colgadas, un referente internacional que siempre estuvo en la mente de Sempere como ejemplo a seguir y un proyecto en el que él mismo se involucró activamente. En Barcelona, se había inaugurado la Fundació Miró en 1975, en otro gesto generoso del artista catalán para su ciudad. Pero aquí cerca, unos años antes, en 1972, se había inaugurado, el Museo de Vilafamés gracias al empeño del crítico Vicente Aguilera Cerni –siempre apoyo conceptual para Eusebio Sempere–, y la generosidad de los artistas que colaboraron con la empresa para convertir en único y singular este proyecto que hoy resiste con nuevo impulso y un trabajo profesional continuado.

Volvamos a Alicante. Aquel día de noviembre del 77, agotado pero radiante, con una corbata muy especial de diseño geométrico, Sempere estuvo acompañado de artistas, críticos, galeristas... que le arroparon, alabaron y reconocieron su esfuerzo, orgullosos del gesto tan excepcional de su amigo. Allí estaban artistas como Eduardo Chillida, José Guerrero, Fernando Zóbel, Gustavo Torner, César Manrique, Julio López Hernández, Joan Hernández Pijuan, Manuel Rivera, Luis Feito, Lucio Muñoz... pero también grandes profesionales, artistas y galeristas a las que muchas veces se las conoce más por su relación sentimental: Amalia Avia –esposa de Lucio y artista–, Juana Francés –esposa de Pablo Serrano y artista–, Carola Torres –esposa de Moreno Galván y artista–, Elvireta Escobio –esposa de Millares–, Pilar Belzunce –esposa de Chillida–, Esperanza Parada –esposa de López Hernández y galerista–, Carmen Laffon, artista, Paloma Chamorro, periodista, María Corral, crítica y teórica,



Figura 2. Exposición *Juana Francés. Atravesando la materia de improviso*, MACA, del 9 de marzo al 6 de junio de 2021. Fotografía: Juan Peiró. MACA.

Juana de Aizpuru y Margarita Navascués, galeristas, entre otras muchas. Y ese mismo día, delante de todos, las autoridades prometieron la ampliación del museo al propio Sempere, una ampliación que hemos tardado 34 años en llevar a cabo.

La segunda colección de este museo es más desconocida. Y ha quedado olvidado otro gran acto de generosidad: el que protagonizó Juana Francés, artista alicantina también que, siguiendo los pasos de Sempere, legó a su muerte en 1990, una cuarta parte de su colección. Era el trabajo de toda una vida que decide donar a las ciudades con las que había mantenido relación: a Madrid, a través del MNCARS, a Zaragoza, al IAACC, Instituto de Arte Contemporáneo Museo Pablo Serrano, a Valencia a través del IVAM y al Museo de La Asegurada en Alicante, su ciudad natal. Ya sabéis, Juana Francés fue una de las artistas más contundentes de la trayectoria plástica española del siglo XX y su colección así lo pone de manifiesto (Figura 2).

La tercera colección es un acto de justicia. Como Eusebio Sempere no dejó obras de su autoría en la Colección Arte Siglo XX, el Ayuntamiento de Alicante, desde 1997 a 2005, adquirió obras de Sempere a sus herederos, que a mí me gusta denominar los *Sempere de Sempere*. El artista no había querido estar representado en su museo y apenas contábamos con dos piezas así que era lógico que el Museo que él había creado le rindiera homenaje. Es la Colección Sempere.

Con estas tres colecciones sabidas, la Colección Arte Siglo XX, la Colección Juana Francés y la Colección Sempere, el MACA abrió sus puertas en 2011. Tres colecciones que dotan al museo de personalidad propia. El proyecto museológico y museográfico las incorpo-

ró y los arquitectos diseñaron un edificio acorde a los discursos expositivos que se derivaban de estas tres colecciones y sin duda, una de las mejores arquitecturas contemporáneas de la ciudad. Y una selección de fondos de estas tres colecciones se instalaron en las tres plantas dedicadas a la exposición permanente, pero pronto la realidad se transforma...

A finales de 2012, un hecho fundamental que viene a ampliar la mirada del museo: apenas con un año de vida, el MACA recibió el depósito de la Colección de Arte Fundación Mediterráneo. Es la cuarta de nuestras colecciones, aunque no en propiedad. La CAM, la Caja de Ahorros del Mediterráneo, había estado formando con sumo cuidado y durante diez años, una colección de arte contemporáneo español excepcionalmente representativa. Ante la incertidumbre en la institución, la Obra Social Caja Mediterráneo –hoy Fundación Mediterráneo– decidió depositar en el MACA, 212 piezas que recorren el arte español desde los 80 hasta el 2010. Todas las técnicas, todos los lenguajes, y piezas muy significativas de los mejores artistas. Como si hubiéramos continuado la Colección Arte Siglo XX que había donado Sempere...

Y en 2021, casi ayer mismo y en mitad de una pandemia, hacemos espacio –que no existe– a la quinta colección. Los coleccionistas neoyorquinos Michael Jenkins y Javier Romero –también de Elda, una ciudad industrial de la provincia de Alicante– donaron su colección al MACA siguiendo los pasos de Sempere y de Juana Francés. Una increíble colección que abre mil puertas... Y un acto de generosidad de tal calibre que se inscribe en la historia de este museo, en ese hilo conductor que une todas las colecciones (Figura 3).



Figura 3. Vista de la exposición *Obertura. Más allá de los mapas*. Colección Michael Jenkins y Javier Romero del 12 de marzo al 29 de mayo de 2022. Fotografía: Juan Peiró, MACA.

Así que tenemos varias colecciones cada una con su idiosincrasia, algunas concluidas y todas conformadas por personas determinadas, en un tiempo, SU tiempo, y en unas circunstancias determinadas. Un *patrimonio*, y el propio término no es inocente pues la etimología, *patri*-padre y *monio*-cedido o transmitido, incluye una falta de neutralidad y un vínculo con el patriarcado que es difícil de obviar, un *patrimonio* digo, constituido por las obras de artistas dignos de conservarse en un museo. Con frecuencia se pasa por alto el sesgo androcéntrico y solo es preciso activar una perspectiva crítica feminista para darse cuenta de estos sesgos y las relaciones de poder existentes. Y es evidente cómo, de manera casi natural, se produce la exclusión de las mujeres en el arte y en los museos. En el MACA solo hay que revisar los números y estos son los totales:

1. Colección Arte Siglo XX, conformada por Eusebio Sempere en 1977 tiene un total de 177 piezas. 13 obras de artistas mujeres, un 7,3 %: Sonia Delaunay, Roberta González, Sarah Grilo, Carmen Laffon, Amalia Avia, Águeda de la Pisa, Elena Asins, Soledad Sevilla, Maryan Pinchas, Juana Francés y Marisol Escobar.
2. Colección Juana Francés. 134 piezas de su autoría, un 100 %.
3. Colección Sempere. 584 piezas. 3 obras de artistas mujeres: un 0,5 % con obras de Elena Asins y Ana Peters.
4. Colección Fundación Mediterráneo. 212 piezas. 40 obras de artistas mujeres: un 18,86 %. Con obras de Lara Almarcegui, María Bleda, Rosa Brun, Cabello Carceller, Carmen Calvo, Victoria Civera, Hannah Collins, Patricia Dauder, Carolina Ferrer, Esther Ferrer, Susy Gómez, Cristina Iglesias, Eva Lootz, Ángeles Marco, Mirreya Masó, Ester Partegás, Pamen Pereira, Soledad Sevilla, Montserrat Soto, Jana Sterback, Amparo Tormo y Eulalia Valldosera.
5. Colección Michael Jenkins y Javier Romero. 291 piezas. 119 obras de artistas mujeres: un 40 %. Aquí sí que la lista es interminable e imposible nombrarlas a todas: Anni Albers, Louise Bourgeois, Katharina Fritsch, Tania Bruguera, Ellen Gallagher, Anna Bella Geiger, Mona Hatoum, Jenny Holzer, Graciela Iturbide, Rachel Harrison, Carmen Herrera, Sheila Hicks, Corita Kent, Barbara Kruger, Agnes Martin, Zanele Muholi, Wanguechi Mutu, Cindy Sherman, Kara Walker o las alicantinas Teresa Lanceta, Olga Diego, Nuria Fuster, Rosa Antolí, Inma Femenía o Susana Guerrero, entre muchas otras.

Del total de las colecciones del MACA solo hay un 22 % de obras que son de artistas mujeres.

¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? nos preguntamos del mismo modo que Linda Nochlin. Una pregunta sencilla cuya respuesta exige revisar toda la historia universal del arte y cuestionar la legitimidad del canon con el que ésta ha sido construida. Hoy, que la historiografía feminista ha venido rastreando la historia del arte demostrando que sí han existido grandes mujeres artistas y los estudios –aunque falta tanta investigación– han conseguido visibilizar, revalorizar y reconocer sus trabajos, podemos preguntarnos más acertadamente ¿por qué no han estado representadas en las colecciones de los museos?

Es cierto que las colecciones de los museos responden al momento histórico que las conforma. Está claro que en el momento en que Sempere pensó su Colección Arte Siglo XX la presencia de las artistas mujeres no era habitual. Existían, pero no tenían la visibilidad e importancia que hoy sabemos que tenían. Y en una sociedad, también la cultural y artística por muy modernos y progresistas que todos aquellos intelectuales se consideraran, en una sociedad que había relegado a las artistas a «esposas de» o a artistas de segunda línea, Sempere no fue capaz de incluir más que 11 artistas, aunque su relación con ellas fue de reconocimiento y admiración mutua. Algunas de ellas son muy importantes tanto en el discurso historiográfico como Sonia Delaunay como de su propio momento histórico como Sarah Grilo, Carmen Laffon, Amalia Avia, Soledad Sevilla o Elena Asins que nos han permitido repensar el contexto social y su papel en el devenir del arte.

Sempere reunió en su colección una larga nómina muy escogida de grandes artistas del siglo XX: los imprescindibles, abarcando un arco temporal de casi 70 años, desde los años veinte hasta los primeros ochenta. Y en las obras de Miró, Picasso, Dalí, Julio González, Saura o Calder, las mujeres aparecen en su papel ornamental, musas, madres sufridoras, fuentes de placer o inspiración. Protagonistas de sus obras, pero no sujetos activos de la historia del arte. A mediados de los 70, las cuestiones feministas todavía no se habían planteado en una España que apenas tenía suficiente con hacer avanzar el país hacia la modernidad democrática. Pensemos que las primeras acciones de las Guerrilla Girls frente al Metropolitan Museum datan de finales de los años 80. Y Sempere se había adelantado 10 años inaugurando un museo.

También es cierto que las colecciones que han venido a completar los fondos del MACA han ido aumentando progresivamente los porcentajes de obras de artistas mujeres. Por un lado, la Colección Juana Francés. Una suerte que una de las artistas más importantes de la

segunda mitad del siglo –no debemos olvidar que fue una de las más genuinas representantes del informalismo matérico, primero y del arte de denuncia social, después– decidiera legar a su muerte una parte de su colección al MACA conservando una representación perfecta de su producción, que podemos contextualizar con perspectiva de género. Y lo hemos hecho volviendo a mirar la calidad de su obra y expandiendo nuestra admiración por ella.

Juana Francés tuvo una sala permanente en el museo cuando se inauguró en 2011, que desmontamos dos años después por motivos de espacio. Aun así, le hemos dedicado dos exposiciones temporales, una en 2018, *Juana Francés. Hasta el cielo desde el fondo del mar* –centrada en las obras de su última época muy desconocida– y *Atravesando la materia de improviso* en 2021, revisando su aportación fundamental al informalismo matérico y al arte de denuncia social y político. Y en 2022, una pequeña selección de piezas se expuso en el Museo Carmen Thyssen de Málaga, *Juana Francés: Antología íntima*.

El conjunto de obras donadas por Juana Francés a la ciudad de Alicante está compuesto por 134 piezas que permiten recorrer la evolución de la artista, desde sus comienzos figurativos hasta sus obras finales inacabadas y pone de manifiesto, a modo de antología, una vasta y fructífera trayectoria: Juana trabajó incansablemente durante cuarenta años. Había muy pocas mujeres en primera línea de vanguardia, pero Juana Francés siempre estuvo allí, atenta a las preocupaciones plásticas de una generación de artistas que revolucionaron el arte, impulsados por una situación política, social y cultural coercitiva. Miembro fundador y única mujer del grupo El Paso es, sin embargo, uno de sus integrantes menos conocidos. Algunas fuentes historiográficas sobre el grupo omiten su nombre, no sabemos si por olvido o por desconocimiento. Aparece rigurosamente en los textos fundacionales, pero apenas hay imágenes con sus compañeros. Solo una foto mítica junto a ellos. Juana Francés no cuenta en la historia de El Paso. Su imagen quedó ensombrecida por la de sus colegas varones. Su personalidad y su obra han estado infravaloradas por su condición femenina y siempre estuvo eclipsada por su compañero sentimental, Pablo Serrano, algo muy frecuente en la historia de muchas mujeres artistas.

La Colección Fundación Mediterráneo es una excepcional colección de reciente creación conformada con mucha sabiduría. En la primera década del siglo XXI, un comité de expertos de reconocido prestigio se dedicó a adquirir arte español desde los 80 hasta el 2010; un total de 212 piezas donde solo 40 son de autoría femenina. Construir una colección en los años 2000 debía responder a otro planteamiento conceptual y sí que debiera haber tenido en cuenta el trabajo artístico realizado por mujeres. Lo contrario era falsear la realidad. Ese



Figura 4. Exposición *Todo Paisaje es ficción 3. Salto al vacío y el Tránsito* de Ángeles Marco. Colección Fundación Mediterráneo, MACA del 5 de mayo al 25 de junio de 2017. Fotografía: Elena Misó. MACA.

porcentaje del 18,86 % no es aceptable y ha dejado fuera de esta colección la producción artística de artistas españolas que ya no podrán estar representadas. Se ha perdido la oportunidad de guardar para el futuro obras que las artistas estaban realizando al mismo tiempo que sus compañeros artistas. De la misma calidad y representatividad. Algunos nombres esenciales de esta colección son: Esther Ferrer, Carmen Calvo, Cristina Iglesias, Ángeles Marco (Figura 4), Eva Lootz, Victoria Civera, Cabello Carceller o Susy Gómez. Y muchas las que faltan... y que echamos de menos.

La Colección Michael Jenkins y Javier Romero es una colección conformada desde otra óptica más real, con una gran sensibilidad hacia la creación contemporánea. Con amplitud de miras. Y con una clara vocación y responsabilidad como coleccionistas, de ser testigos del arte ejerciendo prácticamente de periodistas de la realidad artística y documentando, casi en el mismo instante de su creación, a los artistas y los grupos, a las tendencias más significativas en tiempo presente. 291 piezas de 162 artistas internacionales, muchos de ellos escasamente representados en museos españoles. Artistas de gran importancia en la historia del arte y otros, discurriendo por caminos más transgresores: un 40 % de artistas mujeres, una variedad de nacionalidades, razas, geografías o generaciones... obras que atienden temáti-

cas muy diversas, desde las micropolíticas en torno al feminismo, lo *queer*, los discursos identitarios o el sida a los discursos postcoloniales y antirraciales. Artistas en solitario o colectivos de denuncia... obras desde los años 60 hasta ahora. Y con una atención especial a lo local, a lo que está sucediendo en el entorno más próximo, Jenkins y Romero han incorporado a la colección a 20 artistas alicantinos en perfecto diálogo con el resto de obras de la Colección.

El porcentaje de artistas mujeres es extraordinariamente elevado y una rareza. ¡Un 40%! Acercándonos casi a la paridad. Números que ninguna colección puede alcanzar, y que debieran de constituir la norma, sorprenden por inusuales. *Obertura. Más allá de los mapas* fue la exposición temporal que sirvió de presentación de esta colección y tuvo lugar en 2021, una vez conseguimos gestionar el traslado de todas las piezas desde Nueva York. Ahora mismo estamos preparando la segunda parte de esta presentación que podrá verse en el MACA en un par de meses, este mismo año con el título *Moving Forward, Looking Back. La Colección Michael Jenkins y Javier Romero*.

Los museos históricos, caso del MACA, aunque sea de arte contemporáneo, tienen una narración que atiende a tiempos pasados y puede entenderse en algunos casos –que no justificarse–, que no haya presencia de mujeres en las colecciones. Sin embargo, lo que antes era obvio, hoy ha dejado de serlo. Y tanto esa invisibilidad como la ausencia de artistas mujeres produce una serie de tensiones y conflictos difíciles de justificar. Merece la pena investigar el origen mismo de las colecciones con perspectiva de género y no justificar solo por el contexto histórico esta ausencia que nunca se entendió como un problema hasta ahora. Nunca se puso en discusión.

¿Qué ha ocurrido para que las artistas nunca hayan estado representadas en estos espacios de poder? ¿Por qué nuestras aportaciones al mundo no se han considerado relevantes? ¿Y por qué todas las personas feminizadas han estado tanto tiempo excluidas? En un museo o centro de arte contemporáneo de reciente creación, aquellos que nacen con la vocación de representar el arte del siglo XX y XXI, son más injustificables estas ausencias. Estamos ofreciendo un discurso incompleto que ha minusvalorado el trabajo de las artistas y las ha vuelto invisibles. Un relato de hombres hecho para hombres en el que ellas no han contado. Nosotras no contamos. Porque no es que hayamos olvidado a las artistas mujeres. Es que las hemos silenciado. No han sido olvidadas, las hemos hecho desaparecer de las salas de los museos. Y no solo a las artistas. También a las visitantes a quienes se menosprecia... Porque cuando las mujeres, adultas, jóvenes o niñas, entramos en un museo no tenemos referentes. Buscamos reconocernos, pero no estamos. Los museos hablan de algo, el arte y los artistas,

los grandes artistas, los genios..., un relato que no nos incluye, que no nos atañe, que no nos interpela. Y eso conforma una sociedad desigual. Y perpetúa un modelo. Por ello es tan importante la presencia, la reivindicación, la puesta en valor, el estudio y la difusión del arte hecho por artistas mujeres y en todo caso denunciar su ausencia. E intentar revertirla.

Si no se puede aumentar su presencia en las colecciones –y en nuestro caso no es posible por dos razones: porque algunas colecciones son conclusas y así lo determinó, por ejemplo, Sempere con su Colección Arte Siglo XX y, en segundo lugar, porque no disponemos de presupuesto para invertir en la adquisición de obras que pudieran solucionar esas ausencias. Como decía, si no se puede aumentar la presencia de artistas en las colecciones de los museos, sí se puede hacer una gran labor investigando y poniendo de relieve esas ausencias, explicándolas, haciéndolas patentes. Leyendo las colecciones con perspectiva de género porque para cambiar la historia del arte, no es suficiente añadir al relato oficial nombres de mujeres: hay que analizar las causas de estas ausencias tan significativas.

2. Estrategias para enfocar la mirada

Y ¿qué hemos hecho en el MACA para denunciar la ausencia y reivindicar la presencia de estas artistas mujeres? Es la segunda parte de este texto. Aunque somos conscientes de que nos falta mucho camino por recorrer para ofrecer una lectura plural, hemos comenzado a dar pasos firmes y prometedores que no permiten la vuelta atrás. Y hemos cruzado varias estrategias.

2.1. Atendiendo a las exposiciones permanentes y temporales

En las salas permanentes hay siempre obra de aquellas mujeres que se encuentran representadas en las colecciones. En el lugar y contexto que les corresponde. Aunque sean muy pocas procuramos establecer un discurso expositivo que las incluya. Ahora mismo están expuestas: Juana Francés, Sarah Grilo, Soledad Sevilla, Elena Asins, Eva Lootz, Carmen Calvo, Victoria Civera, Pamen Pereira y Ángeles Marco.

El programa de exposiciones temporales del MACA tiene como objetivo profundizar, investigar y contextualizar las propias colecciones, partir de ellas, tomarlas como punto de

partida para expandir la mirada y eso restringe y dificulta –pero también enriquece– el estudio de las colecciones que, en nuestro caso, son muy variadas y sugerentes. Aunque los escasos presupuestos de que dispone el museo no nos han permitido diseñar concienzudamente un programa de exposiciones desarrollado en el tiempo tan coherente como nos hubiera gustado, lo cierto es que entendemos que las exposiciones temporales no son una parcela aislada, sino parte integrante de un concepto de museo más amplio que busca convertir al MACA en un espacio donde profundizar sobre el hecho artístico contemporáneo. E inevitablemente estas exposiciones han de poner de manifiesto esta tensión por la ausencia de artistas mujeres.

Y así, desde 2011 a 2023, hemos llevado a cabo 57 exposiciones temporales, 33 han sido colectivas donde se han incluido obras de artistas mujeres, e incluso tres exposiciones se han dedicado solo a la obra de artistas mujeres, y 24 individuales de las cuales 11 han sido de artistas hombres y 13 de artistas mujeres.

El trabajo de un total de 116 artistas mujeres ha sido mostrado en el MACA en estos 12 años de exposiciones colectivas. Y hemos revisado en exposiciones individuales la obra de Juana Francés en dos exposiciones temporales de cariz distinto, la de Ángeles Marco, la de Eulalia Valldosera, Montserrat Soto y en proyectos expositivos de formato muy diverso y en distintos espacios del MACA, la obra de Claudia Martínez, Byngi, Isabel Muñoz, Carmen Calvo, Eva Lootz, Olga Diego, Teresa Lanceta, María Aranguren, Ana Teresa Ortega o Paloma Navares. A veces, se trata de exposiciones instalativas de una sola obra que ocupan un espacio determinado del museo de forma temporal, dotando al lugar de otro significado y dimensión. Superponiendo la obra de mujeres sobre unas colecciones en las que no existen en la proporción adecuada, casi físicamente. En la exposición temporal clausurada el 28 de mayo de 2023, *El rumor del viento es un silbido infatigable*, nos adentramos en la creación tan radical de la artista geométrica Elena Asins, donde contamos por cierto con una espléndida obra del Museo de Vilafamés que luce perfecta.

Y del número total de exposiciones, el 75,6 % han sido comisariadas por mujeres, poniendo así también el acento en el excelente trabajo profesional de las mujeres del sistema del arte. Es importante recuperar la obra de artistas, sea en la exposición que sea, analizando el contexto histórico en el que se insertan, poniendo de manifiesto la dificultad de visibilización que muchas de ellas sufrieron, el silencio al que la historiografía las ha sometido que no el olvido. El olvido no es intencionado y el silencio sí, una práctica ideológica continuada en el tiempo que necesitamos revertir cuanto antes.

2.2. Desde la educación y la mediación

La segunda de las estrategias a la que hemos recurrido para entender mejor esa anomalía, esa ausencia femenina, son los programas educativos y de mediación que para nosotras son tan importantes. Son el fundamento del trabajo que hacemos en el MACA. En los museos, como apunta Paul B. Preciado (2019, 16), «a veces la educación es una nota a pie de página, un elemento suplementario situado en una posición subalterna con respecto a otros roles»; pero esto no ocurre en el MACA donde los equipos de educación y mediación están de alguna forma sanando el museo. Reubicándolo. Gracias a Catalina Bornand, Ester García, M.ª José López y Natalia Peña.

Porque estamos convencidas de que solo a través de la educación no formal, aquella basada en prácticas colaborativas, transversales e interdisciplinarias que fomenten la creatividad y la inteligencia artística, se podrá revertir una situación tan desigual como esta. Y así, muy poco a poco, hemos venido asentando un programa educativo muy sólido e innovador que atiende a todos los niveles escolares y una educación social que asume y celebra la diversidad y que ha convertido el museo en centro de referencia y del que me siento especialmente orgullosa.

Los programas educativos (Figura 5) que llevamos a cabo están orientados a facilitar el acceso al museo a todo tipo de públicos. Programas en continua evolución que son fruto de la observación, la investigación y la cooperación, sensibles a las transformaciones del mundo contemporáneo. Actividades de mediación tanto desde las exposiciones permanentes como temporales, pero también como proyectos específicos y singulares.



Figura 5. Programas educativos. Fotografía: Elena Misó, MACA.

Al público escolar, esas *hordas ruidosas* que afortunadamente pueblan las mañanas del museo que, sin ellas, permanecerían en un silencio que no queremos, van dirigidos nuestros primeros esfuerzos. Además de estas visitas escolares que ajustamos a propuestas transversales entre asignaturas y materias diferentes, recorriendo la obra y la temática expuesta desde la participación, el juego y el diálogo... También para ellos proponemos algunos programas específicos como *Menuts Veïns* donde acogemos a un colegio o instituto como residente durante el año escolar y todas las asignaturas trabajan de forma holística los artistas, el contexto histórico o la temática elegida. Tres ejemplos:

Menuts Veïns en la primera edición de 2015, con el CEIP San Roque de Alicante, nuestro vecino físicamente más próximo, trabajó cuatro obras expuestas y redactaron un guion teatral que incorporaba música y danza, con el fin de narrar la historia de este museo. Y decidieron que serían las mujeres de la época quienes contaban su tiempo al resto de alumnos que miraban embobados, inmersos en un discurso tan sugerente.

En 2020, *Menuts Veïns* propuso a los alumnos del IES Miguel Hernández de Alicante trabajar junto a la artista Olga Diego mientras reflexionaban sobre la ecología, la sostenibilidad y el arte. ¿Puede el arte transformar la deriva en belleza? ¿Sería posible darle la vuelta a la contaminación por plásticos del océano? Y entre todos construyeron una «Isla Flotante», una obra con un gran interés estético y conceptual, que servía además para concienciar sobre el problema que supone el vertido de esta basura plástica en el mar. La pandemia truncó nuestras expectativas de flotarla en el mar y confirmó cómo es de necesario reflexionar sobre la emergencia climática desde el arte...

En 2021, coincidiendo con la exposición *Juana Francés. Atravesando la materia de improviso*, los jóvenes del IES Jorge Juan de Alicante miraron la obra de Juana Francés y la trajeron al presente desde múltiples enfoques: desde la filosofía, la historia, la literatura, la educación física o la plástica. Un proyecto de acercamiento al arte contemporáneo de forma transversal apoyado por el artista Aurelio Ayela. Con los lenguajes propios de las nuevas generaciones: cuestionando el espíritu y la denuncia de la soledad del individuo, la cosificación del ser humano, la incomunicación en un mundo construido tecnológicamente del mismo modo que lo cuestionaba Juana Francés..., actualizando su discurso... alumnos y profesores profundizaron en cómo el arte sorprende, despierta, revela y transforma la sociedad que representa. Y nos ayudaron a ver la obra de Juana Francés desde otro lugar, con otra mirada más actual y abierta.

También para la comunidad escolar algunos otros proyectos han incidido en la desigualdad de género y han cuestionado profundamente las estructuras de poder machistas. Es el caso por ejemplo del *Aula de desempoderamiento del Macho Alfa* (Figura 6), un proyecto



Figura 6. Cartel de *Aula de desempoderamiento del Macho Alfa*. Diseño de Cyrile Larpenteur y Xelo Bosch. 2018.

pensado por Cyrile Larpenteur y Xelo Bosch para el MACA surgido de la convocatoria *RESET. Relectures de gènere i multiculturalitat* del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana que se llevó a cabo en 2018. Un espacio como artefacto educativo: el aula para informarse, reflexionar y aprender a desempoderarse a través de las aportaciones feministas en la ciencia, la historia y el arte. Y un taller que se desplegaba como un mapa mental en el que abordar la construcción del patriarcado, la invención del macho alfa, la noción de desempoderamiento y los propósitos para romper con los estereotipos asignados culturalmente a través de los años, algunos de los cuales ni siquiera éramos conscientes. Y funcionó... y los debates fueron intensos y viscerales..., y algo prendimos en esos adolescentes y jóvenes que discutían acaloradamente.

Otros proyectos para los más pequeños que se han consolidado en la programación del MACA han puesto el acento en la recuperación de escritoras de libros infantiles y álbumes ilustrados, como en el caso del *Laboratorio de Letras e Imágenes* que hacemos el último sábado de cada mes desde hace 8 años, coordinado por Beatriz Pérez y María Maraña (Figura 7). O en la recuperación, conocimiento y difusión de artistas mujeres como en el caso de *Yo Artista*, una vez al mes y llevamos ya tres años consecutivos. En un espacio ambientado para cada ocasión, de manera siempre excepcional gracias a la inventiva inagotable de María



Figura 7. Laboratorio de Letras e Imágenes. 2019. Fotografía: Elena Misó, MACA.

Maraña, un rincón de la biblioteca sirve para descubrir que también hay grandes mujeres artistas: y nos hemos adentrado en la personalidad de Leonora Carrington, Georgia O'Keefe, Graciela Iturbide, Remedios Varo o Louise Bourgeois.

Pero no solo nos ocupamos de los más pequeños o de las familias que acostumbran a disfrutar juntos y a veces vienen a merendar entre objetos surrealistas, a disfrutar de espectáculos absurdos, a construir ciudades más justas o a verlo todo en blanco... ampliando así la mirada del mundo que nos rodea. Aprendiendo a ser mentes más críticas. También cuidamos de que las personas mayores, primero a través del programa *La merienda* conducida por Alba Cacheda –apoyado por el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana– y ahora con el nombre de *Palabras Mayores* gracias a Juan Diego Cerdá, cuidamos de que las personas de más edad dispongan de un lugar en el museo como espacio de relación donde venir a charlar y a merendar mientras discuten sobre arte, leen, investigan, proponen algunos cambios en el museo, redactan nuevas cartelas o invitan a artistas para saber más de su propuesta artística... Eso ocurre una vez al mes desde hace dos años y han tomado tal posición en el museo que se han atrevido a proponer actividades e incluso, a realizar ellos mismos una atrevida performance interactuando con el público del museo.

Pero uno de nuestros mayores éxitos poniendo de manifiesto la creación de las artistas y leyendo el museo con capacidad crítica es el programa *Grandes artistas a secas*, unas visitas especiales que realizan Natalia Peña y M^o José López una vez al mes, los sábados por la mañana, donde profundizamos solo en la obra de las *Grandes Artistas* mujeres. Las visitas terminan con una charla distendida en la biblioteca apoyada con películas, música o libros que conectan y repasan la trayectoria de la artista. Además, siempre se propone una actividad creativa y el encuentro termina con un vermut... Y así hemos profundizado en la obra de Carmen Calvo, Soledad Sevilla, Eva Lootz, Roberta González, Jacinta Gil, Maruja Mallo, Monika Buch, Kara Walker, Anni Albers, Sheila Hicks, Rosario de Velasco, Frida Kahlo o Elena Asins.

Y una de las últimas propuestas de encuentro en el MACA es el recientemente creado *Grupo Nudo*. No sabemos todavía ni siquiera lo que somos: un grupo de mujeres artistas, comisarias, críticas, historiadoras..., con la necesidad de juntarnos una vez al mes, en la biblioteca del MACA con un hilo conductor: las artes textiles o lo textil en el sentido más amplio. Que tengamos algo entre las manos mientras se provoca la conversación, el roce, la discusión, la transmisión de conocimiento o los proyectos en común. Hemos inaugurado la propuesta con una primera reunión que fue estupenda; nos sirvió de autoconocimiento y reconocimiento y tan, tan divertida. Son unos encuentros que prometen... Rosalía Banet, Olga Diego, Susana Guerrero, Miriam Martínez Guirao, Natalia Molinos, Reme Navarro, Ana Pastor, Perceval Graells, Pilar Sala, Silvia Sempere, Pilar Tébar, M.^a Dolores Mulá, Carme Jorqués o Aurelia Masanet.

Y como postulado feminista inexcusable hemos convertido el museo en un museo de todas y para todas. Desde la inauguración del museo en 2011 se pusieron en marcha visitas preparadas para diversos colectivos cuya finalidad es la integración efectiva y la accesibilidad real. Un lugar de experiencias, diálogo y arte. Por ello organizamos regularmente visitas dinamizadas y talleres para colectivos con diversidad funcional física, psíquica, sensorial, intelectual o mental, así como para colectivos en situación de vulnerabilidad social. Y lo que empezó como un convencimiento solo de algunas de nosotras, sin los conocimientos ni herramientas adecuadas, pero si mucha intuición y ganas, se ha convertido hoy en uno de los pilares más sólidos del MACA. La llamada educación social atiende, desde el cuidado y la emoción, a las personas que tienen distintas capacidades y nos ha capacitado a todas en el papel esencial del museo y de las artes en la vida de las personas. Todo gracias a Ester García y su compromiso.

Y algunos de esos proyectos nos han dado grandes satisfacciones. Es el caso por ejemplo del programa *Reminiscencias. Arte y Cultura contra el Alzheimer* del que llevamos 11 ediciones. El mes de abril de 2023 iniciamos la temporada con seis visitas previstas al museo y seis actividades de reflejo o reminiscencia en el centro de día. Por el camino, momentos inolvidables que esperamos no se nos olviden nunca...

Son muchos los proyectos dentro de la educación social que nos hemos ido inventando: el *Poemario ilustrado* con jóvenes con síndrome de Down; *R de Retrato* con alumnos de educación especial; *Tirando del hilo*, jóvenes y adultos con discapacidad intelectual aprendiendo la técnica de la serigrafía; *Maca Parking Club* con adolescentes en riesgo de exclusión, *Playink*, *Respirando MACA*, *El juego de los seres diversos*, etc. alguno de ellos siempre con el apoyo imprescindible del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

Todos los programas para personas con diversas capacidades están desarrollados con asociaciones, centros ocupacionales, colegios e institutos con educación especial, pisos tutelados de jóvenes con discapacidad, centros reeducativos de menores, centros de personas con problemas de salud mental, etc. creando una inmensa comunidad que reconoce al MACA como un lugar también suyo, también propio. Proyectos que han conseguido establecer un vínculo afectivo de las personas con el museo, con todas nosotras, como una gran familia y que, sin duda, nos han hecho mejores como institución. Un museo que cuida es sin duda, un museo feminista.

Algunos de estos programas de mediación social han tenido como objetivo mejorar la vida de las mujeres y hemos llevado a cabo actividades específicas para diversos colectivos de mujeres en riesgo de exclusión social, mujeres separadas, maltratadas, en pisos de acogida, solas o con sus hijos... Dedicamos gran parte de los esfuerzos en estas visitas-taller a que conozcan la obra de artistas mujeres, las más cercanas a ellas, pero sobre todo, provocando un espacio de escucha y diálogo que haga sentir a estas mujeres por fin, protagonistas, aunque solo sea en el breve espacio de tiempo que se encuentran en el museo. Como si fuera un paréntesis en sus vidas, muchas de ellas difíciles. Es el caso de itinerarios por las piezas expuestas del *Programa 3 x 3*, donde se eligen tres obras de mujeres de tres colecciones diferentes que nos hablen directamente, desde los problemas cercanos a las cuestiones más trascendentales y que nos permitan entablar una conversación. Del *Taller Tiempo para nosotras* que reúne a mujeres separadas que muy pocas veces pueden dedicar siquiera un minuto a ellas mismas... De las visitas de *Geocalización: itinerarios por el museo* donde encontrar y señalar esas presencias femeninas... O de talleres específicos como *¡Mírame!*

para reclamar la mirada, para analizarse en primera persona, para saber cómo soy y cómo me ven los demás, con un grito fuerte y decidido. Son muchas las mujeres que no han tenido tiempo de mirarse, que si quieren retratarse no saben cómo son, aunque también hay otras que proyectan el deseo de cómo querrían haber sido... mientras la vida las hacía otras.

Todas las propuestas se superponen en el tiempo. Algunos proyectos han terminado, se reinventan y modifican y otros tienen varias ediciones, a veces con los mismos o con diferentes participantes. Y todas confluyen al final del año, en torno al día de la discapacidad que se celebra el 3 de diciembre en el mini festival *TODOS MACA* del que llevamos seis ediciones. Durante tres días ponemos de manifiesto el trabajo realizado y celebramos la diversidad con visitas a ciegas, signadas, juegos participativos, cuentos con sentidos, respirando *MACA*, etc.

La última de las propuestas que atiende a la inclusión se lleva a cabo este año 2023. Hemos comenzado un proyecto con el nombre de *Sinapsis. Danza inclusiva y artes performativas*, un proyecto de la Asociación Ruedapiés apoyado por la convocatoria Art for Change de la Fundación La Caixa donde, a través de talleres de movimiento expresivo, danza y acciones performativas, los participantes exploran sus capacidades expresivas y se descubren como agentes activos de su propio conocimiento y se encuentran con el otro porque se necesitan para aguantarse, para moverse, para bailar..., fomentando así el trabajo grupal. La experiencia está siendo muy interesante. Se reúnen las tardes de todos los jueves y *okupan* las salas del museo como espacios performativos donde, de forma natural, pasan cosas mientras el público habitual recorre el museo.

Os he contado qué hacemos con las desigualdades de género en las colecciones a través de las exposiciones permanentes y temporales, cómo procuramos desde la educación, la mediación y los proyectos de inclusión no solo explicar y revertir la ausencia de mujeres sino ocuparnos de nosotras mismas, de ellas y de todos los demás, hacer un museo donde quepan todas las personas en cualquier momento, hacer un museo habitable, diario, íntimo, cómodo, amable, de estar por casa, sabido, habitual y cotidiano..., un museo en el que siempre pasan cosas emocionantes.

2.3. Desde la programación de actividades

La última de las estrategias que intenta enfocar la mirada y ponerse las «gafas lilas» es la programación de actividades del *MACA*. Y es que nuestros programas públicos están

planteados ya para siempre con perspectiva de género. Todos los proyectos que desarrollamos de forma periódica tienen como objetivo visibilizar también y en todos los campos, la actividad creadora de las mujeres.

Ya sea en *La mesa de la arquitectura*, un ciclo de charlas coordinado por Santiago Varela que desde hace nueve años llevamos a cabo cada mes y que nos ha permitido descubrir también la arquitectura y el pensamiento espacial de las arquitectas y que existe una arquitectura y un urbanismo pensado por mujeres para una ciudad mejor, más amable y cuidadosa; porque no debemos olvidar que también el espacio urbano, el espacio público, es una plasmación del orden social en el que las mujeres siempre estuvimos excluidas y debemos reconquistarlo. Anatxu Zabalbeascoa, Sol Madrideo, María Langarita, M^o José Aranguren, Izaskun Chinchilla, Aurora Herrera, Renata Sentkiewicz, Carmen Espejel, Clara de Solà Morales, Olga Subirós, Anna Bach, Carme Pinós, Marta Maíz, Ángela García de Paredes, Sara María de Giles Dubois, etc. han conseguido cambiar nuestra concepción arquitectónica.

O en las específicas charlas de reflexión en torno a las colecciones *Nuevas Narrativas* que dirige Isabel Tejada y que han traído al MACA a algunas de las grandes artistas de las colecciones: Cabello Carceller, Soledad Sevilla, Carmen Calvo, Eulàlia Valldojera, Eva Lootz charlando con algunas de las mejores críticas, historiadoras o comisarias Yolanda Romero, Patricia Molins, Inma Prieto, Pilar Tébar, etc.

O *Soniart*, un ciclo de conciertos con el compositor que explica y comenta su obra representada y donde tras el primer año de programación nos dimos cuenta de la ausencia de compositoras, que parecía de verdad que no existían. Pusimos remedio y el grupo *Lumina Ensemble* de saxofones contemporáneos ha revisitado y estrenado la obra de compositoras que nos han contado de su trabajo: Zulema de la Cruz, Olivia Carrión, Sonia Megías...

La misma Sonia Megías que dirige desde 2020 el *Corodelantal MACA* (Figura 8), un grupo de experimentación vocal que trabaja y desarrolla partituras raras, estrena obras de otros creadores y creadoras, y realiza performances colectivas que borran la frontera entre las artes, dentro y fuera del museo. Con un sencillo acto iniciático, ponerse un delantal, se dota a quien lo lleva puesto de unos poderes especiales... Como símbolo de lo femenino, de la clase obrera o del trabajo manual, el *delantal* se usa a modo de uniforme para igualar a gente de todas las procedencias, de todas las generaciones y de todos los géneros.



Figura 8. Coro delantal MACA. Fotografía: Elena Misó, MACA.

○ el ciclo *Maca en vivo* dirigido por la coreógrafa Asun Noales donde ponemos el acento especialmente en la danza y las artes vivas hechas por mujeres y que despliegan su acción en los espacios del museo: Sociedad Doctor Alonso, Lucía Marote, Laly Aiguadé. Sumando actuaciones memorables como la de Sol Picó o Iniciativa Sexual Femenina... o las performances de Esther Ferrer o Concha Jerez inolvidables para quienes las vivimos en primera persona... o la llamada de atención y denuncia sobre la historia del arte escrita por Gombrich de María Gimeno... o algunas de las reivindicaciones del mismo 8 de marzo, este último año a través del análisis de las campañas publicitarias que hicieron los alumnos de diseño de la EASDA Escuela Superior de Arte y Diseño, reflexionando para todos... o con la presentación del corto documental titulado *Mujeres artistas incandescentes* de Mairera Seguí Buenaventura, hija de los artistas Javier Seguí y una de las artistas geométricas experimentales de los años 60 y 70 más desconocidas, Ana Buenaventura...

Hemos cruzado las tres estrategias: desde las exposiciones, desde la mediación y desde la programación de actividades para intentar paliar las desigualdades de género.

Pero seguimos teniendo muchas carencias en el MACA en cuestión de igualdad. Así lo puso de manifiesto la Herramienta MAV. Fuimos de hecho, uno de los primeros museos en aplicárnosla. Cuando decidimos autodiagnosticarnos ya sabíamos que nuestra evaluación sería negativa, que los resultados serían manifiestamente mejorables. Somos un museo histórico, uno de los primeros museos de arte contemporáneo de este país, fundado en 1977 gracias a Eusebio Sempere. Y después, gracias a todos los demás. Os lo he contado y así tenemos las colecciones que tenemos.

Lo que no os he contado es que somos un museo pequeño en recursos técnicos, humanos y económicos, aunque espero haberos transmitido nuestro espíritu grande, nuestra ambición, la calidad de las instalaciones, de las propuestas museográficas expositivas y curatoriales, la continua actividad que atiende a todos los lenguajes artísticos... Y los programas de mediación y educación, convertidos en el pilar básico del MACA. Todo eso con cinco técnicos en plantilla –todas mujeres– y una serie de personas externas que se ocupan de expandir el museo en educación y actividades, también mujeres, que me gusta reconocer por sus nombres. También eso es una práctica feminista.

El posible éxito de la propuesta de este museo es que es un proyecto en común de muchas personas comprometidas que se emplean con imaginación y una gran pasión en todo lo que hacen. Y convencen. Porque no es suficiente ni obligatorio que toda la plantilla del museo sea femenina para que el museo sea feminista. Muchas veces somos agentes de continuidad, de transmisión y mantenimiento... Falta capacitación y conciencia, aunque intentamos conquistar a las indecisas o equidistantes y que, poco a poco, la perspectiva de género vaya calando con pequeñas acciones, que vaya permeando la vida cotidiana, el estar y relacionarse en un ambiente de trabajo horizontal y colaborativo...

El propósito de este museo, el MACA, es construir un lugar habitual, doméstico, cotidiano donde el usuario, visitante, público –no sé por qué solo se emplean masculinos cuando el público habitual de los museos es femenino en su mayoría– donde *la usuaria, la visitante, la público...* se encuentre con una experiencia significativa y transformadora. Porque también es así en el MACA. Más de la mitad del público que nos visita y, sobre todo, del que participa en las actividades es público femenino. En 2022 sumaron el 56,27 % de un total de 59.574 visitantes.

De cualquier forma, estoy convencida de que las instituciones están conformadas por personas que impregnan un modo de hacer, una sensibilidad o una escucha determinada, aunque la estructura esté obsoleta o caduca. Las estructuras se modifican desde dentro, for-

mando parte de ellas y poniendo en evidencia la tensión entre el poder y el cambio. En el museo tienen que pasar cosas, la vida tiene que entrar en el museo... Y por las rendijas admitir que las teorías feministas, los presupuestos postcoloniales, la construcción de las identidades sexuales, la ecología, la sostenibilidad o la emergencia climática, la distribución de la riqueza o el acceso democrático a la cultura son esenciales a la hora de imaginar otros espacios de relación institucional y estas cuestiones deben plantearse para reformular sus discursos. El museo no puede ser neutral: es una falacia. Hay que elegir y posicionarse.

Todo ello impregnado de valores como la diversidad, la generosidad y el cuidado de todos. De todas las personas, creando una red de relaciones que constituye la esencia misma de la vida. Creo que la atención a la diversidad es clave para realizar una efectiva labor de cuidados por parte de las instituciones museísticas. Hay infinitos frentes porque afortunadamente hay una infinita multiplicidad de realidades y mostrarnos generosos y atentos a ellas es parte de nuestra responsabilidad. A eso nos dedicamos en el MACA con muy pocos medios y presupuestos surrealistas pero convencidas de nuestra propuesta, que también convence a las personas que lo viven y lo habitan.

Bibliografía

- González, Semiramis. 2021. «Hacia el museo feminista». En *Innovación desde el museo. Ensayos sobre emergencia cultural*, coord. Marisol Salanova y José Luis Pérez Pont. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- Guirao, Cristina y Enrique Mira. 2023. «Análisis de la representatividad de las mujeres en el arte: producción y gestión. El caso de los museos y centros de arte en Alicante, 2011-2021». *Multidisciplinary Journal of Gender Studies*, 12(1): 83-110. DOI: 10.17583/géneros.10640.
- MACA. bit.ly/3oQSywN (Fecha de consulta: 28/05/2023).
- Preciado, Paul B. 2019. *Exponer o exponerse: la educación en museos como producción cultural crítica*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Reilly, Maura 2022. *Mujeres artistas. Ensayos de Linda Nochlin*. Madrid: Alianza Editorial.

«NO HE DE LOGRARLO SOLA Y OLVIDADA»: EL MUSEO DEL ROMANTICISMO EN CLAVE DE GÉNERO

CARMEN CABREJAS
Museo Nacional del Romanticismo
ALEGRA GARCÍA
Museo Nacional del Romanticismo

1. De Museo Romántico a Museo del Romanticismo

El Museo Nacional del Romanticismo (Figura 1) está situado en el centro de Madrid. Es de titularidad y gestión pública y estatal, dependiente del Ministerio de Cultura y Deporte a través de la Subdirección General de Museos Estatales. Pertenece por tanto a una red integrada por dieciséis museos de muy diversa tipología, historia y colecciones que se encuentran dispersos por toda la geografía española.



Figura 1. Fachada exterior del Museo Nacional del Romanticismo. Cortesía del propio Centro artístico.

Sus orígenes están estrechamente vinculados a Benigno de la Vega-Inclán –1858-194–, II Marqués de la Vega-Inclán, quien donó al Estado un conjunto de pinturas y mobiliario que inicialmente se mostró en la Sociedad de Amigos del Arte bajo el nombre de «Tres Salas del Museo Romántico», para a continuación, también en 1921, ser donado al Estado. La inauguración del entonces Museo Romántico tuvo lugar en 1924 y a esa colección inicial se fueron sumando donaciones, depósitos y adquisiciones a lo largo de las décadas siguientes hasta la actualidad.

Entre 2001 y 2009 el museo cerró al público para realizar una importante actualización tanto de sus instalaciones y servicios como de su montaje y discurso. La museografía actual corresponde a esa renovación y pretende ofrecer una nueva aproximación de carácter multidisciplinar al Romanticismo español a través de la recreación del interior de una casa de la alta burguesía del siglo XIX. Para ello, se establecieron dos recorridos fundamentales que a su vez pueden generar múltiples lecturas. Por un lado, un recorrido temático en torno a cuestiones como el reinado de Isabel II –que tradicionalmente ha conformado los límites cronológicos del Romanticismo en España–, la literatura, el teatro, el exotismo o la familia. Por otro, un recorrido ambiental basado en esa recreación de ambientes que hace énfasis en la separación de las esferas pública y privada a través de espacios como el despacho, el salón de baile o el oratorio, prestando especial atención a la vida cotidiana de la época a través de la inclusión de mobiliario, elementos decorativos, objetos vinculados a la higiene, la vestimenta y la alimentación.¹

Este nuevo montaje incluye la recreación de espacios relacionados con la concepción de la mujer decimonónica y los roles que se le asociaban, tales como la alcoba femenina o el *boudoir*. Otra sala con importante presencia de mujeres es la de Literatura y Teatro, donde se exponen varios retratos de escritoras como Carolina Coronado y actrices como las hermanas Teodora y Bárbara Lamadrid² junto a algunos objetos que les pertenecieron (Figura 2). Como veremos más adelante, estos espacios tendrán especial protagonismo en muchas de las actividades que se han llevado a cabo en los últimos años.

1 Para conocer en detalle esta nueva museografía véase Torres González (2009-2010) y Torres González (2011).

2 Sobre la presencia de la literatura en el museo, tanto a nivel museográfico como a través de sus actividades y su archivo y biblioteca, véase Cardona Suances y Miguel Arroyo 2017.



Figura 2. Sala de Literatura y Teatro del Museo Nacional del Romanticismo. Cortesía del propio Centro artístico.

2. Breve contexto: proyectos e iniciativas desde el Ministerio de Cultura y Deporte

Antes de abordar las iniciativas desarrolladas por el Museo del Romanticismo en los últimos años es necesario conocer previamente aquellos proyectos impulsados desde el Ministerio de Cultura y Deporte que, en ocasiones con un enfoque de género explícito y más amplio, han servido para reflexionar sobre el papel de estas instituciones en la sociedad y su potencial como actor de cambio y transformación social.

El primero de los proyectos a mencionar dada la relevancia de la información que aportó para futuras líneas de trabajo es el Laboratorio Permanente de Público de Museos. Creado en 2007, fue concebido como un espacio de investigación y formación de carácter permanente para los 16 museos gestionados desde la Subdirección General de Museos Estatales y otras instituciones como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museo Lázaro Galdiano o el Museo Nacional de Ciencias Naturales (Garde y Varela 2009-2010, 218).

En concreto, destaca el informe *Conociendo a nuestros visitantes*, que no solo aportó datos cuantitativos sino asimismo cualitativos que han servido para conocer mejor a los visitantes de los diferentes museos, pero también al denominado «no-público», esto es, aquel que no visita museos por diferentes motivos.³

En el caso del Museo del Romanticismo (Laboratorio Permanente de Público de Museos 2015),⁴ la recogida de datos para la elaboración de su informe tuvo lugar entre octubre de 2011 y septiembre de 2012 y abarcó visitantes mayores de doce años, tanto individuales como en grupos no escolares y escolares. Entre las múltiples conclusiones que aportó este informe, interesa destacar aquí que el porcentaje de mujeres visitantes alcanza el 64,1 %, siendo muy superior al de varones –35,6 %–, que se encuentran infrarrepresentados respecto a su porcentaje dentro de la población española. Por otro lado, en cuanto a los niveles educativos, hasta el 41% tenía una licenciatura universitaria y solo un 5,8 % y un 0,3 % tenían estudios elementales o no tenían estudios, respectivamente. En cuanto a su procedencia geográfica, también resulta de interés saber que, de los visitantes que viven en la Comunidad de Madrid, el 75,9 % vive en Madrid y solo el 20% en otros municipios de esta misma comunidad. De los extranjeros residentes en España, la mayoría procede de países europeos cercanos a España –53,9 %– y algo más de un tercio –36,7 %– procede de Latinoamérica, de manera que puede concluirse que aquellas personas presentes en España como consecuencia de la migración económica no visitan el museo o lo hacen en un porcentaje muy pequeño. Predominan aquellos visitantes que acuden al museo por primera vez –80,6 %–, siendo muy pequeño el porcentaje de personas que acuden con asiduidad –dos o más veces al año– al museo –menos del 4 %–.

Estos porcentajes, si bien corresponden a los años 2011 y 2012, siguen reflejando en gran medida las características del público actual. No en vano, el proyecto del que hablaremos en la segunda mitad de este artículo tiene precisamente como uno de sus objetivos atraer perfiles de públicos no presentes en el museo y conseguir que se conviertan en visitante habitual.⁵

Otra iniciativa destacable es *Patrimonio en femenino*, que se convirtió en la primera exposición virtual de la Red Digital de Colecciones de Museos de España (CER.ES), lanzada

3 Este concepto ha sido estudiado en diversas publicaciones: Delgado (2012) o, para el caso concreto español, Varela Agüi (2015-2016).

4 Todos los datos que se mencionan a continuación han sido extractados de esta publicación. Para conocer las conclusiones generales extraídas de los informes individuales de los dieciséis museos consúltese *Conociendo a nuestros visitantes. Estudio de público en los museos del Ministerio de Cultura*. Ministerio de Cultura y Deporte (2011).

5 Más recientes son los resultados de la *Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España 2021-2022*, que indica que un 20,1 % de los españoles visitan museos y un 14,5 % exposiciones.

en marzo de 2010. *Patrimonio en femenino*, consistente en un catálogo en línea y una publicación electrónica, se publicó el 8 de marzo de 2011, coincidiendo con la conmemoración del entonces Día Internacional de la Mujer y consistió en una selección de una selección de casi 200 bienes culturales custodiados en treinta instituciones españolas de diferente titularidad (Nuevo y Moreno 2011-2012). A este proyecto, en el que además de la Subdirección General de Museos Estatales y varios museos de su gestión participaron investigadoras del Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, el Museo del Romanticismo contribuyó con 10 piezas, entre ellas la *Alegoría de la Atención* de Rosario Weiss o el retrato de Winnefred Cogham, esposa de Valeriano Domínguez Bécquer, atribuido a Federico de Madrazo.

Por otro lado, es necesario mencionar el programa pionero Museos+ Sociales, creado en 2015 por la entonces Secretaría de Estado de Cultura y cuyo ámbito de aplicación comprendía no solo los dieciséis museos de titularidad estatal y gestión directa de la entonces Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas, sino también otros museos vinculados a la Secretaría de Estado como el Museo Lázaro Galdiano, el Museo Thyssen-Bornemisza, el Museo del Prado o el Museo Nacional del Teatro de Almagro (Azor Lacasta et al. 2013-2014).

En este proyecto se plantearon tres líneas estratégicas que giraban en torno, entre otros aspectos, al acercamiento a públicos y colectivos habitualmente no presentes en el museo y la visibilidad de la perspectiva de género y la inclusión de un enfoque multicultural. No en vano, en el decálogo de Museos+ Sociales se incluían como puntos específicos «la consecución de una igualdad real y efectiva entre mujeres y hombres» o el desarrollo del papel del museo como herramienta para la consecución de la cohesión y la integración social (Azor Lacasta et al. 2013-2014, 243). Así pues, en el contexto de este programa se comenzó a trabajar en diversas cuestiones relacionadas con el género, siendo una línea de trabajo la visibilidad de las mujeres a través de actividades y colecciones.

3. Algunas pinceladas sobre la colección permanente del museo

Como se ha indicado más arriba, la colección permanente del museo tiene su punto de partida en los fondos fundacionales donados por el marqués de la Vega-Inclán (Torres 2011, 26). A partir de este conjunto inicial, muy pronto el museo se vio enriquecido con otras donaciones, adquisiciones y depósitos que incluían algunas obras atribuidas a la creación femenina,

si bien escasas y no siempre firmadas o realizadas por artistas conocidas o estudiadas. Es el caso, por ejemplo, del *Retrato de dama joven* atribuido a Ana Gertrudis de Urrutia Garchitorena –1812-1850–, donado en 1921 por Benigno de la Vega-Inclán. Sin embargo, también es posible encontrar desde muy pronto en las colecciones del museo obras procedentes de otras disciplinas y técnicas, en muchos casos vistas como menores y ajenas al circuito oficial artístico por considerarse vinculadas a la denominada educación de adorno y a la esfera privada. Así, cabe destacar diferentes objetos pertenecientes a la actriz Amalia Ramírez –1834-1918–, que fueron donados en 1958 por su hija Blanca de la Rosa Ramírez y que incluían algunas coronas realizadas por la modista Palmyre Tribolt, asentada en Cádiz, y otras debidas a las hermanas Lalanne, también gaditanas.

Asimismo, es reseñable la grafidia o filigrana en papel de temática religiosa realizada por María de la Concepción Godoy Alcántara, que incluye una dedicatoria a su tío y la firma de la autora, indicándose también la fecha –invierno de 1845-1846– y lugar de creación. Esta obra entró mediante donación en 1968.

4. Las colecciones crecen: últimas adquisiciones

Ante esta escasa presencia de mujeres artistas, en los últimos años se les ha dado especial peso dentro de la política de incremento de colecciones de la institución, habiéndose incorporado desde 2009 obras de las que ellas mismas son las creadoras o en las que aparecen representadas con los atributos de su profesión. Así, por ejemplo, en 2013 se adquirió la obra *Joaquina Serrano pintando en el estudio de Espalter* de Joaquín Espalter y Rull –1809-1880–, destacado pintor de origen catalán que desarrolló gran parte de su carrera en Madrid, llegando a ser pintor de cámara de Isabel II y académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Esta pintura presenta la particularidad de su iconografía, ya que en ella no solo aparece una mujer en su estudio pintando a una modelo, sino que con toda probabilidad la artista representada es Joaquina Serrano y Bartolomé –1857-1893–, discípula y sobrina de Espalter, que fue copista en el Museo del Prado y que expuso con frecuencia en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Además, Serrano está realizando una obra conservada en el Museo del Prado, *Charra*, de 1876.

En 2017 se incorporaron a las colecciones del museo tres miniaturas realizadas por mujeres. Una de ellas un retrato de la reina María Cristina a la moda del siglo XVI, de



Figura 3. Anónimo. *Retrato de pintora*. c. 1850-1860. Cortesía del Museo Nacional del Romanticismo.

la artista francesa Sophie Liénard, una caja con *Retrato de dama con tocado de plumas* de Francisca Ifigenia Meléndez y, finalmente, el retrato grupal de *Eusebio Page y Albareda con su esposa e hijos* de Josefina Mesas.

Tres fueron también los dibujos de Rosario Weiss –1814-1843–, pintora, ahijada y discípula de Goya que, a pesar de su corta vida, fue nombrada académica de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y maestra de la futura Isabel II y de su hermana. En concreto, se incorporaron el *Retrato de Ramón Mesonero Romanos* –en 2018–, el *Estudio de la planta del cardo* –2020– y un *Estudio de árbol* –2021–.⁶

Finalmente, en 2022 se adquirió mediante oferta de venta irrevocable tras la solicitud para su exportación definitiva un *Retrato de pintora* anónimo (Figura 3), de escuela española. El interés de este cuadro, ya se trate de un autorretrato o un retrato, radica de nuevo en su iconografía, escasa en la pintura del Romanticismo español.

Todas estas obras, junto a otras incorporaciones que se han producido también en los últimos años, constituyen una valiosísima aportación a las colecciones del museo, ya que contribuyen al conocimiento del papel desempeñado por las mujeres en el sistema artístico del siglo XIX español y al enriquecimiento del discurso de la institución.

⁶ Los dos primeros dibujos fueron incluidos por Carlos Sánchez en su catálogo razonado de dibujos de Rosario Weiss (Sánchez 2018, 229, 310).

5. Exposiciones temporales organizadas en el museo

En los últimos años, el museo ha organizado exposiciones propias o ha acogido proyectos expositivos planteados por comisariado externo en los que de un modo u otro se ha dado protagonismo a las mujeres del siglo XIX en general y a diversos nombres propios en particular, reflexionándose al mismo tiempo sobre la construcción de los roles de género.⁷ A este respecto, cabe destacar exposiciones como *La moda romántica –2016–*, comisariada por Eloy Martínez de la Pera, que analizó la moda del siglo XIX como fenómeno social prestando atención a sus usos sociales y su evolución durante el Romanticismo. Por su parte, *Teje el cabello una historia –2019–*, un proyecto de Carolina Miguel Arroyo, fue la primera exposición dedicada a esta temática en España. En ella se analizaba el rol desempeñado por el cabello en la construcción de la imagen personal y en la representación social de hombres y mujeres (Figura 4).

Más vinculada al formato de micro exposición, pero muy presente en la programación reciente del museo, se encuentra la colaboración que el Museo del Romanticismo mantiene con el Teatro Real, y que consiste en la muestra de fondos, tanto bibliográficos como museográficos, que habitualmente no se encuentran expuestos y que guardan relación con las óperas en cartel. Desde el museo se están aprovechando estos montajes para dar visibilidad a compositoras, intérpretes y actrices del siglo XIX español, como Pauline Viardot, María Malibrán y Amalia Ramírez.



Figura 4. Vista de la exposición *Teje el cabello una historia*. Cortesía del Museo Nacional del Romanticismo.

⁷ En concreto, en el año 2022, de las 171 obras recibidas en préstamo para su exhibición temporal en el museo, un 46 % tenían autoría femenina, frente a un 15 % de autoría masculina o un 39 % anónimas. En cuanto al comisariado, en el mismo periodo de tiempo, hasta un 83 % de las personas responsables del comisariado ha sido de género femenino.

Finalmente, para concluir lo relativo a exposiciones, son destacables dos programas. En primer lugar, *Obra Invitada*. Este programa, que comenzó su andadura en 2012, consiste en la exposición de una obra procedente de otra colección o institución, tanto pública como privada, en torno a la cual se plantean diversas actividades paralelas que ayudan a comprender su contexto creativo y su contenido. Varias de estas obras han tenido a mujeres como protagonistas, ya sea como representadas –por ejemplo, *La emperatriz Eugenia de Montijo* de Franz Xaver Winterhalter o *La bailaora Josefa Vargas* de Antonio M.^o Esquivel, ambas de la Fundación Casa de Alba– o como creadoras. Este es el caso de la última *Obra invitada*, *El estudio de Abel de Pujol* de la artista francesa Adrienne Marie Louise Grandpierre-Deverzy –1798-1869–, del Musée Marmottan-Monet de París. Esta pintura, nunca antes expuesta en España, sirvió de punto de partida para reflexionar sobre la educación artística que recibían las mujeres en el primer tercio del siglo XIX y los espacios y formas de relación entre las artistas. En segundo lugar, el museo es sede habitual de PhotoEspaña y desde hace varios años ha consolidado una línea expositiva centrada en fotografías de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX como Barbara Morgan, Germaine Krull y, ya en la edición de 2023, Alice Austen.

6. Préstamos a exposiciones temporales de otras instituciones

Además de la organización de exposiciones en su sede, el Museo del Romanticismo también ha estado presente en destacadas muestras recientes en las que se han planteado relecturas sobre el papel de las mujeres en el siglo XIX o se han reivindicado figuras concretas. Su participación se ha materializado en el préstamo de bienes culturales diversos: desde retratos de literatas como Gertrudis Gómez de Avellaneda a obra de la propia Rosario Weiss, pasando por objetos vinculados al universo femenino decimonónico como carnés de baile o abanicos.

Algunas de estas exposiciones fueron *100 años en femenino* –2012–, en la Sociedad Estatal de Acción Cultural, *Jaulas doradas*, en el Museo del Traje –2015–, *Ada Lovelace. La encantadora de números* –2017–, en la Fundación Telefónica, *Dibujos de Rosario Weiss* –2018–, en la Biblioteca Nacional de España, *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)* –2020–, en el Museo Nacional del Prado, *Emilia Pardo Bazán. El reto de la modernidad* –2021– en la Biblioteca Nacional de España y *Hacia poéticas*

de género. *Mujeres artistas en España (1804-1939)*, en el IAACC Pablo Serrano de Zaragoza y el Museo de Bellas Artes de Valencia.

7. Difundiendo y comunicando el museo

Junto a la adquisición y exposición, resulta fundamental plantear un enfoque de género en las funciones de difusión y comunicación del museo. Así, en el caso de la comunicación y más concretamente de las redes sociales, que en los últimos años se han convertido en herramienta fundamental de los museos para llegar e interactuar con sus audiencias,⁸ el museo ha apostado por introducir entre los contenidos habituales de sus tres principales redes sociales –Facebook, Twitter e Instagram– publicaciones relacionadas con mujeres artistas y literatas y las formas de representación femenina en el arte decimonónico. Entre los ejemplos más recientes cabe destacar publicaciones relacionadas con el Día de las Mujeres de 2022 en las que se mostraban las diferentes maneras en las que la perspectiva de género estaba presente en el día a día del museo o adquisiciones recientes de obras realizadas por mujeres artistas. También, con motivo de la Obra Invitada *El estudio de Abel de Pujol* de la artista Adrienne Marie Louise Grandpierre-Deverzy, se publicaron varios hilos en Twitter e Instagram que explicaban aspectos concretos en torno a la obra, la artista y las diferentes lecturas del lienzo.

En el ámbito de las publicaciones divulgativas, desde 2010 el museo ha desarrollado la actividad La Pieza del Mes –posteriormente titulada La Pieza del Trimestre al cambiar su periodicidad–, consistente en destacar una pieza de las colecciones y en la publicación en formato digital de un pequeño estudio sobre su obra, autoría, contexto o su relación con otras obras o colecciones. En varias ocasiones se han escogido piezas que han servido para explorar el papel de las mujeres en la sociedad del Romanticismo, como el álbum de señoritas de Tomasa Bretón de los Herreros –noviembre de 2013–, el retrato de Teodora Lamadrid pintado por Manuel Cabral –octubre-diciembre de 2020– o la *Nodriza pasiega* de Valeriano Domínguez Bécquer –octubre-diciembre de 2021–.

En relación con las actividades, en los últimos años se ha puesto especial énfasis en concebir programas públicos que permitan dar a conocer creadoras femeninas, tanto del arte como de la música y de la literatura, pero que también contribuyan a hacer reflexionar sobre el rol de las mujeres en el siglo XIX de manera que el museo se convierta desde un en-

8 Para conocer cómo el museo ha estado presente en Internet, puede consultarse Cabrera Bravo y Cabrejas Almena (2013).

foque transversal en una herramienta fundamental para revertir las desigualdades de género (Jiménez-Esquinas 2021, 306).

El Museo del Romanticismo es una institución especialmente activa en lo que a variedad de actividades se refiere, lo que ha permitido introducir la perspectiva de género en muy diferentes formatos. En términos generales, y siguiendo la categorización planteada por Marián López F. Cao (2011), las actividades desarrolladas por el museo giran en torno a la recuperación de la memoria de las mujeres del pasado y sus contribuciones a la historia y la revisión crítica de la representación de las mujeres en las artes.

De este modo, en los conciertos, una de las actividades más consolidadas dentro de la programación del museo, se intenta tanto incluir obras de mujeres compositoras como celebrar conciertos monográficos. Por ejemplo, el 8 de marzo de 2022 tuvo lugar, con motivo del Día Internacional de la Mujer, un concierto para soprano y piano cuyo programa estaba íntegramente compuesto por obras de Pauline Viardot, Adelina Patti o Fanny Mendelssohn entre otras autoras. La primera de estas autoras, Viardot, también fue incluida en los conciertos pedagógicos para educación primaria llevados a cabo en 2022 por el dúo residente, el ArTeil Ensemble. Y, más recientemente, en la última convocatoria del ciclo de conciertos de MusaE, el proyecto de la Dirección General de Patrimonio Cultural y Bellas Artes y AC/E, el museo introdujo en sus bases que aquellos solistas y grupos interesados en tocar en la institución tendrían que incluir en su propuesta repertorio de compositoras del siglo XIX.

Otra de las actividades de largo recorrido es el Club de Lectura,⁹ en el que en los últimos años se han escogido obras de autoras del siglo XIX como Kate Chopin, Charlotte Brontë, Emilia Pardo Bazán o Gertrudis Gómez de Avellaneda. En las dos sesiones en las que se desarrolla el club se analizan no solo cuestiones relacionadas con aspectos formales y narrativos de la obra, sino que también se aborda el contexto histórico y social en el que fueron publicadas, permitiendo así explorar aspectos relacionados con la biografía de las autoras, sus dificultades para publicar, la recepción de sus libros y sus aportaciones al canon literario.

En cuanto a actividades organizadas en colaboración con otras instituciones, destaca la participación del museo en el Festival Ellas Crean, promovido por el Instituto de las Mujeres del Ministerio de Igualdad, y la editatona organizada junto a Wikimedia España con motivo de la exposición de la Obra invitada *El estudio de Abel de Pujol*. Esta editatona consistió en la creación y edición de entradas relacionadas con mujeres artistas del siglo XIX, instituciones

9 Sobre el Club de lectura del Museo del Romanticismo puede consultarse Benito Lope, Cabrejas Almena y Cabrera Bravo (2018).

decimonónicas en las que se admitían mujeres y publicaciones en las que participaron.¹⁰ Está previsto realizar una nueva editatona con motivo de la próxima exposición de PhotoEspaña, relacionada con la fotógrafa Alice Austen.

8. Voces de mujeres: el Museo del Romanticismo contado por ellas

Gran parte de las actividades educativas y culturales del Museo del Romanticismo las realiza el equipo de Mediación Cultural. Se trata de un personal propio del museo que se incorporó en el año 2019 como primera promoción de estas plazas de empleo público de la Subdirección General de Museos Estatales. En la actualidad está formado por tres personas.¹¹

Entre otras tareas, este equipo se encarga de realizar actividades divulgativas dirigidas tanto al público individual como a grupos educativos y culturales. En ellas se trabajan diferentes contenidos temáticos y formatos para profundizar en los diversos aspectos de una colección tan abundante y variada como la de este museo. A la hora de diseñar cualquiera de las actividades, este personal tiene siempre presente la perspectiva de género como un elemento imprescindible. Hay que tener en cuenta que, por estar ubicado en un palacio ambientado en el siglo XIX, las colecciones y espacios del museo a menudo reflejan las enormes desigualdades estructurales de esa época. En pleno siglo XXI no resulta posible, ni deseable, abordar el museo desde una lectura neutra que obvie las relaciones de poder, raza, clase o género. Para el equipo de Mediación es esencial evidenciar esas desigualdades, contextualizarlas y aportar nuevas miradas sobre el siglo XIX. La recuperación de la memoria de las mujeres y sus contribuciones a la historia, así como la revisión de las formas de representación de la mujer y lo femenino en el arte son las principales líneas de trabajo feministas que, siguiendo a López F. Cao (2011), se abordan en las actividades del museo.

En el año 2022, el equipo puso en marcha una nueva iniciativa en la que la perspectiva de género es el elemento central: la visita-tertulia *Voces de mujeres*. Un objetivo fundamental era destacar el papel que las mujeres habían jugado en el siglo XIX más allá del rol de

10 En relación con esta experiencia se publicaron dos textos en la página web de Wikimedia. Por un lado, uno dedicado al papel de Wikimedia en la visibilización de las colecciones de museos, *Museos + Wikimedia: más posibilidades de visibilizar colecciones y a sus protagonistas* | wmes -bit.ly/3NDhKAg-, y otro, redactado por Alegria García y Jesús Valdivia, profesionales del Museo del Romanticismo, sobre la importancia de actividades como las editatonas en el caso concreto de esta institución, *Editando Wikipedia en el Museo Nacional del Romanticismo: la editatona #MujeresArtistasmnr* -bit.ly/3qJ6F7K (Fecha de consulta: 22/05/2023).

11 En el momento de cierre de este artículo, el equipo de Mediación Cultural está formado por Carmen Cabrejas Almena, Mayte Cano García y Jesús Valdivia Seller. Los tres son responsables del diseño y ejecución de la actividad *Voces de mujeres*.

«ángel del hogar» (Aresti Esteban 2000, 363-394; Cantero Rosales 2007)¹² que la sociedad del Romanticismo les asignaba y que está muy presente en el museo por las características antes comentadas. Con esta iniciativa se quería visibilizar para el público general el gran número de mujeres que desarrollaron una actividad política, artística e intelectual en el XIX, contribuyendo a la elaboración de una genealogía feminista. Por ello, se decidió basar la visita íntegramente en testimonios de autoras que sirviesen para contextualizar el museo y abordarlo desde el punto de vista y la experiencia directa de las mujeres.

El primer paso para el desarrollo de la actividad fue la búsqueda y lectura de textos escritos por autoras de la época. En esta fase de preparación de la visita se acudió fundamentalmente a fuentes primarias: artículos, libros, discursos, poemas, diarios, manuales y otras obras escritas por mujeres en el siglo XIX. Aunque el Museo del Romanticismo centra su ambientación mayoritariamente en los años del reinado de Isabel II –1833-1868–, el arco cronológico que se ha abarcado en la recopilación de textos comprende todo el siglo XIX. Se ha dado prioridad a las autoras españolas y en concreto a aquellas representadas en el museo o presentes en el fondo antiguo de su Biblioteca Histórica –Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda o Juana de Vega, entre otras–, pero no se ha descartado a otras creadoras. También se ha recurrido a fuentes secundarias que han permitido acceder a textos inéditos, así como profundizar en las bases críticas y teóricas de los temas a tratar.¹³

A partir del abundantísimo material encontrado se seleccionaron una serie de testimonios que pudiesen encuadrarse en diferentes espacios del museo en función de su contenido. Así, las primeras salas, que están ambientadas con temática histórica, sirven para abordar el papel que las mujeres jugaron en las contiendas bélicas del siglo XIX en España y sus reivindicaciones para participar en política. El Oratorio, un espacio usado originalmente en el palacio para la celebración de ceremonias religiosas, se convierte en el entorno ideal para hablar del matrimonio y escuchar las voces de autoras que se alzaron en contra de la situación de desigualdad legal, económica y social que suponía para las mujeres. La Sala de Juego de Niños permite abordar temas como la maternidad y la lucha por expandir la educación de las niñas y jóvenes más allá de los límites de las labores domésticas (Figura 5). O, por citar un último ejemplo, la Alcoba femenina, separada del Dormitorio masculino, es

12 El «ángel del hogar» es el concepto que englobó el ideal femenino asociado al ámbito doméstico en la segunda mitad del siglo XIX. Su posible origen se remonta al poema *The Angel in the House* (Coventry Patmore 1854) y su uso se extendió globalmente. En España dio nombre a varias publicaciones dirigidas al público femenino editadas por María del Pilar Sinués de Marco.

13 Entre otras publicaciones, han sido especialmente útiles para la preparación de la actividad las siguientes obras: Belmonte Rivas (2017); Del Amo del Amo (2008); Fuentes et al. (2013); Jagoe et al. (1998).



Figura 5. Ejemplo de recurso usado durante la visita en la Sala de Juego de Niños.
Cortesía del Museo Nacional del Romanticismo.

el marco para hablar de cuestiones tan relevantes como la afectividad y la sexualidad. Todo ello contado de primera mano por las mujeres que lo vivieron.

Hasta el momento se han recopilado testimonios de cerca de cuarenta autoras –sin contar algunos textos firmados colectivamente–,¹⁴ en su mayoría españolas. No obstante, este es un trabajo que está en constante en desarrollo. La visita tiene un carácter participativo y permite una gran flexibilidad para adaptarse a los intereses tanto de las participantes como de la persona que ejerce la mediación, de manera que la búsqueda e incorporación de nuevos textos que permitan profundizar en los temas que despiertan más curiosidad es algo continuo. De este modo, la selección de textos y autoras mencionadas en cada sesión varía. Dada la abundancia de documentación recopilada, la intención es que este material se utilice también en otras actividades y dé pie a futuros proyectos orientados a la igualdad de género en esta misma línea de trabajo de igualdad de género.

Este enfoque elegido entroncaba además con otra línea de trabajo fundamental en los estudios de género, la visibilización del pensamiento y la acción feminista en la historia

¹⁴ Es el caso de la representación dirigida por ochenta mujeres logroñesas al rey Fernando VII en 1822 (Diez Morrás 2021) o la Declaración de Seneca Falls, 1848, redactada por Elizabeth Cady Stanton y firmada por sesenta y ocho mujeres y treinta y dos hombres participantes en esta convención sobre los derechos de la mujer (Ferrer Valero 2018, 46-51).

(López F. Cao 2011), así como con el deseo de hallar referentes históricos femeninos en nuestro pasado que ya manifestaban muchas autoras del XIX, como Concepción Gimeno de Flaquer –1850-1919–, a quien se cita durante la visita al hablar de las mujeres en la Historia (Gimeno de Flaquer 1882, 234):

Hemos leído varias historias de la Guerra de la Independencia, escritas unas en castellano y en catalán otras, mas en ninguna se ha consagrado una página a las famosas mujeres del sitio de Gerona. A excepción de Adolfo Blanch, que les dedica un bello artículo, los demás historiadores han guardado un silencio muy censurable acerca de las valientes mujeres de aquella época.

¿Cómo se explica la omisión de los nombres de aquellas heroínas? Si es olvido casual lo lamentamos muy de veras; pero si es silencio voluntario, silencio calculado que obedece a un plan preconcebido, lo creemos indigno de perdón.

[...] nos parece muy justo que los hombres serios refieran nuestros nobles hechos para que alguna vez se hable bien de nosotras, ya que tantas veces se habla mal.

A las acciones dignas de loa conviene darles gran propaganda: de este modo pueden tener imitadores.

La actividad parte de la firme creencia en la importancia de conocer la historia de las mujeres y también en la necesidad de vincular esa historia con el presente. Por ello, tras la visita al museo la actividad continúa en la sala de talleres didácticos con una tertulia en la que compartir impresiones sobre los temas abordados y su vigencia en la actualidad. Al término de la tertulia se recogen por escrito los testimonios de las participantes, de modo que las voces de las mujeres del siglo XIX se unen con las del XXI en la narración de sus experiencias y reivindicaciones. Estos testimonios ofrecen también una lectura actual de los temas y contenidos abordados en el museo y, como veremos más adelante, se pretende difundirlos periódicamente.

La iniciativa de diseñar esta actividad estaba destinada además a paliar una situación que el equipo de Mediación había detectado en su trabajo diario en la institución. Entre los centenares de grupos que anualmente recibe el museo existían muy pocas visitas pertenecientes a asociaciones y colectivos de mujeres. Estas visitas suponían menos del 1 % de los grupos recibidos,¹⁵ algo especialmente significativo teniendo en cuenta que en Madrid existen numerosas agrupaciones de este tipo que además cuentan con una programación muy activa que incluye frecuentemente las visitas a museos y exposiciones. Era evidente que

15 Los datos que se mencionan a continuación en el artículo corresponden a documentación de uso interno en el museo.

el Museo del Romanticismo no resultaba atractivo para estos grupos, así que parecía imprescindible que la institución pasara a la acción invitando a estos grupos a descubrir todo lo que podía aportarles como recurso para trabajar la igualdad de género. Por eso se decidió ofertar inicialmente la actividad para estos colectivos. Para ello se elaboró una base de datos de asociaciones a partir de datos públicos de la Comunidad de Madrid y el Ayuntamiento de Madrid¹⁶ y se realizó un envío por correo electrónico con la información de la actividad a una selección de dichas agrupaciones. Considerando el gran número de asociaciones existentes y los aforos limitados del museo, este primer contacto no podía ser masivo, así que fue necesario realizar envíos periódicos con la información para llegar poco a poco a un mayor número de centros.

Después de este envío la actividad comenzó su andadura en noviembre de 2022 con las primeras reservas recibidas. En los seis meses transcurridos desde entonces se ha recibido a 17 asociaciones, que suponen el 5,5 % del total de las visitas de grupo realizadas en este periodo, con un total de 201 participantes. Para aproximadamente el 90 % de las asistentes, *Voces de mujeres* ha supuesto su primera visita al Museo del Romanticismo. Tras la experiencia, muchas de ellas se han suscrito al boletín mensual de la institución. Aunque la trayectoria de la actividad es todavía corta, son resultados muy positivos. Más allá de los datos numéricos es importante haber establecido una vía de colaboración con estas agrupaciones para poder desarrollar nuevas iniciativas comunes que tengan en su eje abordar la igualdad de género a través de las colecciones del museo.

La actividad dio sus primeros pasos centrándose en estas agrupaciones, pero la intención siempre ha sido expandirla más allá. En marzo de 2023, coincidiendo con las celebraciones del Día Internacional de las Mujeres, se programaron nueve sesiones abiertas al público individual que fueron también un éxito de asistencia, con un total de 106 participantes. Cabe destacar que, entre las personas asistentes tanto a las visitas individuales como grupales, hay una abrumadora mayoría de mujeres –aproximadamente un 98 %–, pero también participan hombres. Entre las asistentes se detectan además datos muy variados en cuanto a edades, formación y orígenes, algo que también contribuye a enriquecer el perfil de visitante del museo, ya que incluye personas sin estudios o con estudios elementales y personas extranjeras residentes en España, un público tradicionalmente minoritario en el museo (Laboratorio Permanente de Público de Museos 2015, 22-23).

16 *Estadística de Asociaciones de la Comunidad de Madrid. Grupo 2. Mujer, igualdad de trato y no discriminación.* bit.ly/466K12R (Fecha de consulta: 29/4/2023). *Red Municipal de Espacios de Igualdad del Ayuntamiento de Madrid.* bit.ly/3NCjXMh (Fecha de consulta: 29/4/2023).

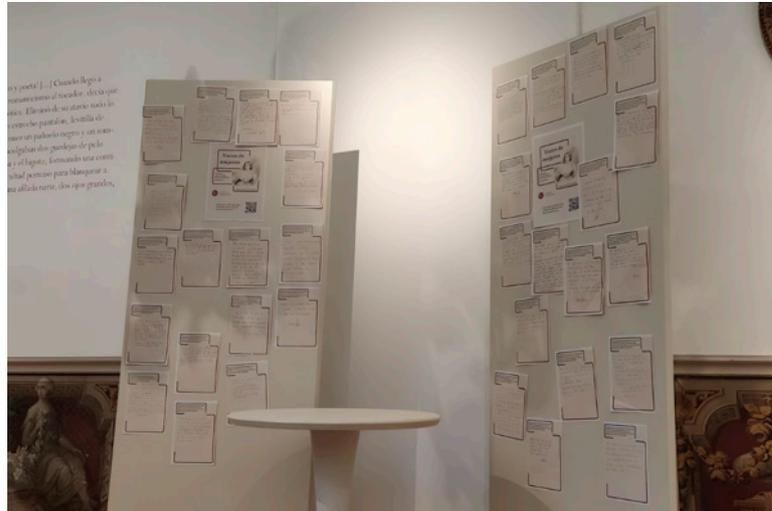


Figura 6. Paneles de exposición de los testimonios recopilados. Cortesía del Museo Nacional del Romanticismo.

Durante el mes de marzo también se realizó la exposición pública de los testimonios recogidos en las sesiones realizadas con el público individual (Figura 6). Estos textos, que se recopilan también durante las sesiones de grupo, son una fuente de información de la que se pueden extraer, de momento, tres grandes conclusiones presentes en un alto porcentaje de los comentarios de las participantes:

- Genera una gran sorpresa y admiración la cantidad de mujeres referentes citadas en la visita, siendo muchas de ellas desconocidas para las asistentes, así como la modernidad de sus aportaciones (22,9 %);
- Se insiste en la necesidad de ofrecer esta nueva lectura de la Historia en general y en concreto del Museo del Romanticismo (27 %);
- Las participantes se sienten identificadas con los temas tratados en la visita y con las reivindicaciones y experiencias que narran las mujeres del siglo XIX, lo que revela la importancia de seguir luchando para avanzar en la conquista de la igualdad (47 %).

Es especialmente emocionante ver la conexión que se crea entre estas mujeres del siglo XXI y las autoras del XIX. Un ejemplo indudable de sororidad, otro de los temas abordados

en la visita a través de referentes como Carolina Coronado –1820-1911–, escritora extremeña muy presente en el museo gracias a una serie de objetos, libros y documentos donados por sus familiares. Ella dedicó muchos de sus escritos a animar a sus coetáneas a no cesar en sus reivindicaciones, con la esperanza de construir un futuro mejor para las siguientes generaciones. Este propósito continúa siendo un ejemplo para la labor con perspectiva de género del equipo del museo:

Cuando nos oigan, cuando el loco orgullo
ceda del hombre en nuestro siglo ciego,
no estéril ha de ser el dulce riego
que hoy brota en melancólico murmullo;
nueva generación, ora en capullo,
crecerá, se alzaré, brillará al fuego
del maternal amor; sol refulgente
que aun anublado está en la edad presente.
(Coronado 1852, 102)

Bibliografía

- Aresti Esteban, Nerea. 2000. «El ángel del hogar y sus demonios. Ciencia, religión y género en la España del siglo XIX». *Historia Contemporánea* 21: 363-394.
- Azor Lacasta, Ana et al. 2013-2014. «Museos+ Sociales. Génesis de un plan destinado a reforzar el compromiso social de los museos». *Museos.es. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales* 9-10: 240-251.
- Belmonte Rivas, Paloma. 2017. *Sobre la situación de las mujeres en España (1800-1930). Un ejercicio de microhistoria*. Tesis doctoral. Elche: Universidad Miguel Hernández.
- Benito Lope, Rebeca, Carmen Cabrejas Almena y M.º Jesús Cabrera Bravo. 2018. «En el museo también se lee: el Club de Lectura del Museo del Romanticismo». *Mi biblioteca: La revista del mundo bibliotecario* 53: 2018, 52-57.
- Cabrera Bravo, M.º Jesús y M.º Carmen Cabrejas Almena. 2013. «Del XIX al XXI: el Museo del Romanticismo en Internet». *RdM. Revista de Museología* 56: 88-100.
- Cantero Rosales, María Ángeles. 2007. «De Perfecta casada a Ángel del hogar o la construcción del arquetipo femenino en el siglo XIX». *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos* XIV. bit.ly/3qRhW62 (Fecha de consulta: 29/4/2023).

- Cardona Suances, Asunción y Carolina Miguel Arroyo. 2017. «El Museo del Romanticismo. Un Museo por la Literatura». *RdM.Revista de Museología* 70: 59-70.
- Coronado, Carolina. 1852. «A Elisa». En *Poesías de la señorita doña Carolina Coronado*. Madrid: Oficinas y Establecimiento Tipográfico del Semanario Pintoresco y de La Ilustración.
- Del Amo del Amo, M.º Cruz. 2008. *La familia y el trabajo femenino en España durante la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense.
- Delgado, Coral. 2012. «El museo de arte y el no-público. El problema de los estereotipos». *Revista colombiana de sociología* 35, 2: 161-181.
- Díez Morrás, Francisco Javier. 2021. «Constitución o sepultarse en las ruinas de la patria. Las madres riojanas de la Revolución liberal». En *La ilusión de la libertad. El liberalismo revolucionario en la década de 1820 en España y América*, ed. Chust Calero, Manuel, Juan Marchena y Mariano Schlez. Chile: Ariadna Ediciones.
- Ferrer Valero, Sandra. 2018. «La declaración de Séneca Falls. El inicio de los Derechos de la Mujer en EE.UU.». *Clío: Revista de historia* 201: 46-51.
- Fuentes, Juan Francisco y Pilar Garí. 2013. *Amazonas de la libertad. Mujeres liberales contra Fernando VII*. Madrid: Marcial Pons.
- Garde López, Virginia y Enrique Varela Agüí. 2009-2010. «¿Al servicio de la sociedad y de su desarrollo? El Laboratorio Permanente de Público de Museos: una herramienta de gestión». *Museos.es. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales* 5-6: 208-221.
- Gimeno de Flaquer, Concepción. 1882. «Las heroínas catalanas». En *Las mujeres españolas americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, ed. Faustina Sáez de Melgar. Barcelona: Establecimiento Tipográfico-Editorial de Juan Pons.
- Jago, Catherine, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca. 1998. *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Jiménez-Esquinas, Guadalupe. 2021. «Género: cómo revertir las desigualdades desde los museos». En *Patrimonio y museos locales: tema claves para su gestión*, eds. Iñaki Arrieta Urtizberea e Iñaki Díaz Balerdi. Tenerife: Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural.
- Laboratorio Permanente de Público de Museos. 2011. *Conociendo a nuestros visitantes. Estudio de público en los museos del Ministerio de Cultura*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.
- Laboratorio Permanente de Público de Museos. 2015. *Conociendo a nuestros visitantes. Museo Nacional del Romanticismo*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

- López F. Cao, Marian. 2011. *Mulier me fecit: hacia un análisis feminista del arte y su educación*. Madrid: Horas y horas.
- Nuevo Gómez, Alejandro y Margarita Moreno Conde. 2011-2012. «Con voz de mujer: Patrimonio en Femenino, primera exposición en línea de la Red Digital de Colecciones de Museos de España». *Museos.es. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales* 7-8: 298-307.
- Sánchez Díez, Carlos. 2018. *Dibujos de Rosario Weiss (1814-1843)*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Torres González, Begoña. 2009-2010. «Algunas consideraciones acerca del nuevo Museo Nacional del Romanticismo». *Museos.es. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales* 5-6: 188-197
- Torres González, Begoña. 2011. «El Museo Nacional del Romanticismo. Una aproximación crítica». En *Museo del Romanticismo. La colección*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 15-31.
- Varela Agüí, Enrique. 2015-2016. «Un museo es un lugar donde...no voy». Aproximaciones al museo desde la mirada del no-público». *Museos.es. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales* 11-12: 119-134.

MUSEO BARJOLA DE GIJÓN: EXPOSICIONES Y GÉNERO

SANDRA SÁNCHEZ GARCÍA
Universidad de Oviedo

Introducción

El Museo Barjola de Gijón, dependiente de la Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias, es uno de los referentes –dentro de la Comunidad Autónoma– a la hora de ofrecer un espacio museográfico de igualdad. Además de su colección permanente, enfocada al artista Juan Barjola, se programan un número importante de exposiciones temporales que dan visibilidad a artistas contemporáneos y obras de la más reciente actualidad en el panorama de las artes plásticas. Desde la dirección, y en estrecha colaboración con el órgano del que depende, la Consejería de Cultura y Turismo del Gobierno de Asturias, y junto con la Comisión Asesora, se ha impulsado un programa de muestras y exposiciones donde las mujeres artistas han tenido un protagonismo muy relevante.

El museo cuenta con un programa amplio y variado de diferentes actividades. La colección permanente, así como las experiencias expositivas que se van sucediendo a lo largo de cada año, constituyen el eje en torno al cual se mueve su programa artístico y cultural. Asimismo, se organizan diferentes propuestas tratando de acercar la vida del museo al ámbito sociocultural de la ciudad. En todas estas actividades, podemos apreciar la búsqueda de una praxis en torno a la igualdad que, además, contribuye a su visibilidad dentro del panorama contemporáneo de las artes.

En este texto, y en la línea de resaltar las muestras que se realizan teniendo al género como punto de partida y de acción, nos acercaremos al ámbito de las exposiciones temporales, concretamente analizaremos una serie de ellas, en las cuales las mujeres son las principales protagonistas. El primordial *leitmotiv* e hilo conductor de todas estas exposiciones es el espacio, uno de los principales componentes del arte en todas sus épocas y un elemento tan presente como indisoluble dentro del museo. Analizaremos, igualmente, la línea estilística

de cada una de las exposiciones tema de nuestro estudio, que son: *Espacio/Spaces* –2004–; *Inmoderatus* –2016–; *Tokonoma* de Quinto Espacio –2017–, y *Dosis Mínimas* –2020–, del colectivo OffMothers.

1. El Museo Barjola y las exposiciones temporales

El Museo Barjola de Gijón abrió sus puertas un 16 de diciembre del año 1988, principalmente con el impulso del Gobierno del Principado de Asturias. A partir de una generosa donación realizada en 1985 por el propio artista, Juan Barjola, y su esposa, Honesta Fernández, el museo había irrumpido en la vida cultural de la región. Estamos ante un museo de titularidad autonómica, cuya gestión se realiza a través de la citada Consejería. Los fondos del museo pertenecientes a la colección permanente lo componen la mencionada donación del artista, la cual se encuentra incluida dentro de un inventario y catálogo. Las muestras temporales, por su parte, cuentan con el apoyo de un catálogo y un espacio generalmente destinado a este tipo de muestras: la Capilla de la Trinidad.

En relación con el dato anterior, vemos que el museo, ubicado en el casco antiguo de la ciudad, se compone de lo que se conoce como el Conjunto de la Trinidad. Este espacio está integrado por el Palacio de Jove-Huergo y la citada capilla anexa situada en la parte izquierda del edificio, cuya datación se remonta al año 1676. Se trata de una de las muestras más representativas del barroco local en la ciudad, propiedad a su vez de Cajastur, quien había cedido el edificio al Gobierno del Principado de Asturias como futura sede del museo. Tanto el palacio como la capilla, ambos yuxtapuestos, poseen una planta rectangular, cuya distribución interior resulta casi totalmente simétrica. En su interior, se proyectaron un total de tres plantas, rematadas con un lucernario que ilumina todo el conjunto. El edificio, sobrio y robusto en su exterior con una monumental portada barroca, se complementa con una capilla de nave única dividida en dos tramos. Una bóveda de arista y una cúpula sobre pechinas forman parte del remate de la capilla. En 1963, la capilla sufrió una restauración que, junto con la rehabilitación y remodelación de todo el conjunto para su apertura en 1988, le confirieron el aspecto que actualmente denota este espacio museográfico. Al frente de estas obras se situaron los arquitectos José Antonio Galea Fernández y Álvaro Llano.

El interior del museo ofrece unos espacios totalmente diáfanos y luminosos, donde el blanco es el hilo conductor y protagonista de cada rincón del conjunto. Asimismo, cada

uno de los espacios del museo está conectado entre sí y articulados en torno a un gran patio central, a modo de vestíbulo. Desde aquí, el visitante puede acceder a la capilla o ascender por una escalinata para visitar cada una de las plantas del museo. Hay un claro remanente en la memoria que nos puede recordar al interior del conocido museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York, el cual se articula en torno a una gran rampa de acceso que va ofreciendo las diferentes muestras plásticas que allí se encuentran. Y no nos olvidemos de que, todo su interior tiene un principal protagonista –al igual que en el museo gijonés–: el blanco.

Estamos ante un espacio museográfico con un total de 1.500 m² de superficie expositiva que nos ofrece unas características excelentes e inigualables a la hora de acoger diferentes exposiciones de arte contemporáneo. La Capilla de la Trinidad proporciona un espacio único donde tienen cabida diferentes y nuevas formas artísticas, desde instalaciones, esculturas, obra gráfica, pintura, dibujo, hasta performances y audiovisuales. El resto de los diferentes espacios del museo, suelen estar dedicados a albergar la colección permanente, pudiendo, en algunos casos, contener también algunas de estas exposiciones temporales que se adecuan más a estas ubicaciones. Lo significativo es que, como veremos, estos espacios están en continuo diálogo con las obras. En ocasiones tomarán un mayor protagonismo mientras que, en otras, serán el principal hilo conductor. De esta manera, las exposiciones escogidas, en función de esos lugares y por su misma idiosincrasia, van a tener un carácter particular, cuyo uso queda determinado por cada uno de los parámetros y circunstancias de la muestra en cuestión. A continuación, vamos a detenernos, como anunciábamos, en cuatro de ellas.

2. El espacio como hilo conductor

2.1. *Espacio/Space, 2004*

Esta exposición surge en Birmingham con motivo de una colaboración entre Gijón y la ciudad inglesa. Podríamos situar los antecedentes en torno a la muestra *Out of Order-Fuera de Servicio*, puesto que sirvió como inspiración y modelo para lo que sería la exposición *Space-Espacio*. *Out of Order* había terminado su itinerancia muy cerca de Birmingham, en Rugby. Otras ciudades se habían unido a la muestra, como Gijón y Estocolmo. En el caso de Gijón, la exposición había tenido lugar en el Museo Barjola, lo que fue clave a la hora de idear *Space*.

La buena praxis de entonces sirvió para crear lazos internacionales entre ambas ciudades que, más pronto que tarde, terminaría por plasmarse en toda una exposición que reflexiona directamente sobre el tema que nos concierne: el espacio. En Inglaterra, el respaldo institucional vino de la mano de Regional Arts Lottery Programme, University Central England, Birmingham Artist and Mac; mientras que, en España, vino a través de la Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo, mediante la Dirección General de Promoción Cultural y Política Lingüística (Santamarina 2004, 8). Esta muestra tuvo lugar entre septiembre de 2004 y enero de 2005, y se inauguró en Gijón y concluyó en Birmingham.

Las artistas que integran la muestra son: Ruth Spencer, Lois Wallace, María Gaete Gwynne, María Jesús Rodríguez, Isabel Cuadrado y Gema Ramos. Cada una de ellas va a reflexionar, a través del espacio museográfico y la obra pictórica, generalmente, acerca de los diferentes usos del espacio, las emociones que suscitan al espectador a través del remanente de la memoria y, también acerca del espacio de la creación en sí, de manera versátil e introspectiva.

Ruth Spencer pone de manifiesto el uso de fotos e instalaciones, mediante los cuales, va a ofrecernos puntos de vista para nada habituales. Huyendo del marco habitual o común de representación, la artista juega con la luz y las perspectivas para incidir directamente en la perturbación del lugar y cómo se puede transformar la propia percepción de cada uno sobre un lugar.

La siguiente, Lois Wallace, nos acerca hacia una reflexión más introspectiva para cada espectador. La premisa es clara: una reflexión particular del espacio donde creamos, donde nos movemos, donde habitamos, pero del que aún no habíamos dado cuenta ni de la importancia que tenía para nosotros ni de que estaba presente en todos estos ámbitos de nuestra vida.

María Gaete Gwynne, más familiarizada con el lenguaje del diseño y la arquitectura, nos propone unas instalaciones donde, con elementos propios del constructivismo, plantea repeticiones y transformaciones del espacio. El lenguaje es un símbolo que nos termina por acercar a una dialéctica entre el poder y la cultura.

El caso de María Jesús Rodríguez cobra relevancia al plantearnos un conjunto de obras que nos acercan a la naturaleza más autóctona del paisaje asturiano: el carbón. Estas referencias a los paisajes naturales se enmarcan en una sobriedad cromática propiciada por el uso principal del negro, de los minerales y los ocre. Rodríguez emplea principalmente el cartón para conseguir cada uno de estos efectos e impactos en la persona espectadora.

El conceptualismo en esta exposición queda relegado a la obra de Isabel Cuadrado, quien cuestiona el espacio en sí, el fondo y la forma de cada uno de los objetos con los que nos encontraremos. De manera sutil y, a veces, más directa, la artista dialoga con estos objetos para conseguir sus fines: profundizar en lo lumínico, la sombra y el color; en la comunión del espacio y el espectador; y en las posibilidades de todos los elementos de la obra. Gema Ramos nos ofrece un punto más realista de la representación, apoyándose en texto en ocasiones, a través de la fotografía, el fotomontaje o el dibujo (Figura 1). Ramos busca acercarnos a un espacio más íntimo, mediante sus propias propuestas de instalaciones o sus obras individuales. A través de una dicotomía entre el lenguaje crítico y el expresivo (Santamarina 2004, 8-10), buscando una clara relación entre la imagen y el espectador a través de su propia experiencia personal. Ramos nos ofrece la vertiente más orientalizante del conjunto, con una clara influencia de la estampa japonesa del *ukiyo-e* y del manga, donde priman colores primarios, tales como el rojo, el blanco, el negro o tonos ocres. La artista nos remite a una reflexión en torno al espacio oriental más íntimo, y su incidencia en el espectador. La influencia del *ukiyo-e* nos transporta a las escenas de estampa japonesas donde se solían representar actores y actrices, así como cortesanas del periodo Edo –1603-1868–. El diálogo con el espacio atemporal y neutro que nos propone el fondo nos lleva a una vuelta a su plano más personal y privado de la estampa de Ramos.



Figura 1. Gema Ramos, *Sin Título*, 2003.

La reflexión se inicia dentro del espacio artístico, donde surge la obra de arte y donde se desarrolla la persona artista. El planteamiento, en el sentido físico y existencialista sobre el material y la vivencia en diferentes entornos y ambientes, viene de la mano de la conjugación de todas estas propuestas que, a título colectivo, consiguen transportar al espectador al lugar de trabajo de la persona artista.

2.2. *Inmoderatus*, 2016

Inmoderatus es un proyecto subversivo y delicado cuya idea principal gira en torno a la «inmoderación», término acuñado a propósito de la muestra con un fuerte simbolismo. Esta exposición estuvo presente en el Museo Barjola desde el 7 de octubre de 2016 hasta el 6 de enero de 2017. El fuerte componente de este trabajo lo constituyen sentimientos e imágenes que cobran simbolismo a partir de diferentes perspectivas sobre la memoria, el contexto y la acción, cuyos ejes giran en torno a la naturaleza y la propia relación del individuo con esta. Este proyecto está formado por Tonia Trujillo, Elisa Torreira, Isabel Cuadrado y Kae Newcomb. Partiendo de esta profunda reflexión, se entremezclan diferentes lenguajes artísticos que se complementan comunicándose entre sí. La búsqueda suscita una reflexión espontánea en clave ecologista, donde suscita un pensamiento más meditado y profundo de lo que parece en primera instancia.

Cada una de las artistas que trabajan en la muestra entremezclan diferentes soportes y lenguajes plásticos. Tonia Trujillo aborda el lenguaje social del arte apoyada conceptualmente en las teorías de Adorno y Horkheimer revisando, sobre todo, el concepto de equilibrio (VV. AA. 2016, 1-2). Trujillo trabaja en una nueva dimensión, una nueva metáfora, armonía y lugar común a todas las personas, sobre las que ahonda a través de lo plástico. Elisa Torreiros, utilizando el paisaje como recurso, nos ofrece una nueva visión de la naturaleza como una profunda y densa reflexión sobre el concepto de paisaje. Nos ofrece el sentido más vivo de una obra, donde nos acerca a los cambios y adaptaciones propias de la vida a través del soporte plástico. Por su parte, Isabel Cuadrado buscará ahondar en la faceta más etnográfica de la obra, en estrecha colaboración con el Museo del Pueblo de Asturias. La búsqueda de objetos cotidianos del día a día, en su vertiente más etnográfica, constituye el punto fuerte de su trabajo en *Inmoderatus*. Por último, Kae Newcomb nos llevará hacia una reivindicación y respeto por el medio ambiente. La ecología toma partida aquí donde la artista nos suscita

una profunda y urgente revisión del panorama. Mediante el proceso de compartir recursos, Newcomb plantea también compartir su gestión deficiente, en este caso. Estamos ante un trabajo donde se entremezcla una variada y rica diversidad de técnicas y formatos. La búsqueda radica en hacer reflexionar al espectador de manera profunda sobre un ejercicio activista en clave ecologista, hacia el entorno y el espacio natural que todos compartimos.

2.3. *Tokonoma*, 2017

El grupo madrileño Quinto Espacio llevó a cabo una exposición en el Museo Barjola entre el 29 de septiembre de 2017 y el 28 de octubre de ese mismo año. La muestra, organizada por Al Norte, contiene los trabajos realizados por las artistas Raquel Algaba, Karen Sandoval y Sandra Val. *Tokonoma* es el nombre que recibe esta muestra, que a su vez se refiere al espacio dedicado en el hogar japonés a la luz y a la sombra. Se trataría de una «plataforma sobre la que sería imposible no fijar nuestra visión» (Arteinformado 2017). Esta exposición toma espacio en la tercera planta del museo, y busca todo un compendio de emociones y sensaciones sobre diferentes soportes y formatos. La solución plástica ofrece al espectador diferentes visiones multidisciplinares de una misma idea: una pura reflexión sobre el claroscuro de la luz y las sombras dentro del espacio o, mejor dicho, dentro del «Tokonoma».



Figura 2. Vista de la exposición *Tokonoma* con obras de Karen Sandoval, 2017.



Figura 3. Vista de la exposición *Tokonoma* con obra de Sandra Val, 2017.

Raquel Algaba suma esculturas y construcciones, mientras que Karen Sandoval (Figura 2) construye identidades fragmentadas sobre papel, para que Sandra Val (Figura 3) nos deleite con poéticos dibujos que reflexionan directamente sobre estos conceptos del Tokonoma. Cada una de las piezas aquí expuestas actúan como pequeños reductos que versan sobre su propia existencia claroscuro. La simple idea de existir se fragmenta con suma facilidad aquí, a través de los diferentes formatos de la muestra.

Con un currículum, tanto a nivel de formación como de exposiciones individuales y colectivas, así como residencias artísticas, el grupo formado por Sandoval, Algaba y Val, constituyen un paradigma emergente en el panorama contemporáneo de las artes. Las reflexiones sobre el espacio toman conciencia en *Tokonoma*, donde cada una de ellas nutre a la muestra de su propia visión particular a la hora de concebir el espacio. La principal idea es producir sensaciones en la persona espectadora que emergentemente se acerca a la tercera planta del museo con el fin de sucumbir ante una muestra donde se combinan esculturas, lenguajes poéticos y dibujos con un aire orientalizante desde el minuto cero. La influencia del japonismo y el ámbito oriental se deja ver en la depuración y sencillez formal de cada una

de las piezas. El manga japonés también tiene su cabida e impronta, sobre todo en las obras en papel realizadas por Sandra Val. El *ukiyo-e* toma partida también a la hora de abordar, tanto los dibujos, como la distribución de la muestra, como si de un escenario de las antiguas estampas japonesas se tratara, pero con la reinterpretación de un espacio actual y construido para la próxima modernidad emergente. Además, la sinuosidad de las formas y la paleta cromática contienen reminiscencias del periodo Edo y la stampa japonesa, y buscan reflejar los ecos de las cortesanas y actrices que solían contener este tipo de grabado oriental. Aquí, la depuración formal nos lleva a plantear una nueva perspectiva en torno a ese espacio orientalizante que, entremezclado con líneas y sinuosidades femeninas, le dan un nuevo enfoque reflexivo a la muestra.

En los trabajos anteriores hemos podido ver cómo, –tanto de manera sutil como otras más directamente–, las formas asociadas iconográficamente a lo femenino, o también figuras de mujer, interaccionan con diferentes tipos de espacios. Espacios naturales y espacios del hogar, diáfanos y con formas depuradas. Este uso de la naturaleza a través del arte se muestra asociado a lo femenino y, lo que es más, en clave femenina.

2.4. Dosis Mínimas, 2020

El colectivo OffMothers se pone al frente del panorama del arte contemporáneo con uno de sus trabajos más maduros. Este proyecto fue galardonado con el III Premio Museo Barjola. Desde 2014, este grupo de artistas asturianas aborda el tema de la maternidad y las diversas reflexiones que surgen en este entorno. Esta exposición tuvo lugar entre el 20 de diciembre de 2019 y el 23 de febrero de 2020. Las integrantes de este proyecto y, a su vez, del propio colectivo, fueron Susana Carro, Elena de la Puente, Natalia Pastor, Roxana Popelka, Gema Ramos y Eugenia Tejón.

En esta ocasión, la propuesta gira en torno a la construcción de un relato que se inicia a propósito de unas vacaciones en un camping. Es en este espacio donde ponen de relieve y manifiesto la ambivalencia emocional de la maternidad. El hogar termina por ser un espacio destinado a la domesticación de la mujer. Y es a través de diferentes piezas y objetos con los que nos acercan a esta idea latente en toda la muestra. Con estos utensilios y piezas reivindican la casa como espacio propio, ideal para construir el abismo entre la maternidad como experiencia y la maternidad como institución (Figura 4).



Figura 4. Colectivo OffMothers para la exposición *Dosis Mínimas*, 2020.

La muestra busca también una interacción con la sociedad, tanto por alusión como por incitación. La maternidad se propone como una pieza extenuante cuyo peso recae en la vida laboral y en la familiar. A través de esta exposición buscan ofrecer ideas y liberar esa carga a través de una revisión de la situación. Todo ello se fragua dentro de un escenario ideado como una vuelta al pasado con una estética retro o vintage. Este planteamiento de inmiscuirnos dentro de un tiempo abstracto nos remite directamente a una maternidad concebida como mítica, inamovible y eterna. Es clave el manifiesto que se desarrolla sobre la ideología patriarcal transmitida de madres a hijas (VV. AA. 2020, 9-11) –como si fuera un «linaje materno»–, con el objetivo de concienciar sobre esta delicada y real situación. Todo ello, con objetos cotidianos del hogar como hilo conductor para la reflexión sobre el espacio de la propia maternidad desde diferentes planos.

A diferencia de los anteriores trabajos y muestras, la exposición de OffMothers introduce elementos relacionados exclusivamente con el hogar para hacernos reflexionar sobre un

hecho natural y biológico: la maternidad. Si las anteriores exposiciones utilizaban elementos naturales para hacernos reflexionar sobre lo cotidiano y los espacios de la mujer en el planeta, aquí ocurre precisamente lo contrario. La maternidad es el hilo conductor de otra reflexión que subyace tras esta propuesta: una concienciación más global hacia todos los aspectos que implica esa maternidad, tanto en positivo como en negativo. El tiempo parece haberse suspendido mientras que, a través de vagos recuerdos de objetos pasados, nos plantea la idea de «linaje materno», como algo de lo que no se puede huir, pero sí aprender para las generaciones venideras.

Conclusiones

Desde sus inicios, en 1988, el Museo Barjola de Gijón ha acogido un importante número de exposiciones donde las mujeres artistas han tenido un protagonismo muy relevante. Una de las bases del museo, desde sus comienzos, ha sido la de impulsar el potencial y la figura creadora independientemente del género. Con lo cual, han pasado por sus muros diferentes artistas de notable relevancia dentro del panorama contemporáneo internacional del arte. En esta ocasión, el trabajo se ha centrado –a propósito del tema que nos atañe–, en abordar las exposiciones colectivas exclusivamente de mujeres artistas. Desde la primera, en 2004, hasta la actualidad, se ha realizado un repaso a lo largo de la historia del museo de ese tipo de exposiciones colectivas –tanto de grupos ya establecidos como de una diversidad de trabajos colectivos–, bajo un análisis museográfico y de estudios de género de manera transversal al cuerpo del discurso. Se ha utilizado una metodología histórico-artística con la que se han podido abordar los diferentes planteamientos que confluyen dentro de la exposición, así como los diferentes espacios expositivos.

El tema en torno al que se originan las exposiciones temporales aquí tratadas es el tema del espacio, en sus diferentes facetas. Se trata de un espacio femenino, tanto por la propuesta en sí como por las reflexiones que suscitan. El tema de la naturaleza, y su implicación dentro del espacio de la creación, así como sus diferentes connotaciones e implicaciones para la mujer, son el planteamiento principal que reúnen las exposiciones aquí tratadas. Asimismo, la mirada del espectador de cada obra nos lleva a un planteamiento femenino de la misma. En cada exposición, el espacio se configura y se vuelve en torno a sus posibilidades bajo un punto de vista femenino, lo que nos lleva a plantear cuestiones más intrínsecamente

relacionadas con el ecofeminismo o, a reflexionar sobre el papel de la mujer en la Historia –como es el caso de la obra de Gema Ramos, entre otras–.

Si en *Espacio/Space*, de 2004, se reflexionaba sobre el espacio de la creación y todas sus derivaciones filosóficas que atañen tanto a la figura creadora como a la figura espectadora –siempre en clave de mujer–, en *Tokonoma*, de 2016, el planteamiento se acerca más a zenismo¹ (Barlés Báguena y Almán Tomás 2011, 873). Este grupo, Quinto Espacio, nos adentra en un ambiente japonés, aunque con tintes extraídos de la modernidad de Mies Van der Rohe y el Pabellón Alemán. Esta formulación se consigue al entremezclar las premisas de *Tokonoma* con el interior diáfano y depurado de la tercera planta del Museo Barjola, donde el lucernario proyecta un sistema visual de claroscuros que contribuye a potenciar las características y pretensiones de la muestra.

Por otro lado, *Inmoderatus*, de 2016, reproduce pensamientos a través de formas abstractas, pero también figurativas, donde la búsqueda del espacio está plasmada en clave ecologista. Un atisbo del ecofeminismo está latente en la muestra, con un profundo bagaje filosófico detrás amparado en figuras como Adorno y Horkheimer –revisadas bajo este prisma feminista–. Nos encontramos ante una denuncia de la toxicidad actual del planeta y su democratización, a través de las formas artísticas.² Las formas sinuosas y cóncavas, asociadas iconográficamente a la mujer, se muestran buscando la pulcritud y la pureza de estas. Referencias constantes a la naturaleza bajo un prisma de denuncia ecologista, toma su mayor relevancia cuando se conjuga con elementos y miradas pensadas desde el prisma femenino.

En continua línea con estos planteamientos, la última de estas exposiciones recoge otro de los temas profundamente arraigados del panorama actual: la maternidad y el espacio destinado a la misma. El colectivo OffMothers nos plantea una trama que se inicia en un camping, donde rápidamente la persona espectadora comprenderá los valores destinados a la maternidad y su establecimiento en la sociedad gracias al empleo de objetos cotidianos. De una manera totalmente diferente a como solía representarse desde la Antigüedad, tanto la maternidad como la fertilidad femenina, OffMothers nos plantea toda una subversión al respecto, incidiendo en toda la ambivalencia del término. En la práctica artística, quedaba de manifiesto la utilización del cuerpo como hilo conductor (Soto Sánchez 2019, 101-107).

1 Término que se refiere a la búsqueda estilística por parte del arte occidental, en favor de Japón y las formas depuradas, sencillas y sobrias bajo un prisma de espiritualidad.

2 Es interesante consultar el texto «La mirada del ecofeminismo», de Shiva (2004).

Sin embargo, en *Dosis Mínimas*, encontramos un mensaje directo y esclarecedor al entrar en contacto con un sinfín de propuestas a través de los objetos del día a día.

Sin lugar a duda, las exposiciones colectivas aquí tratadas, a propósito del tema del espacio, nos plantean diferentes acercamientos a través de la práctica artística, tal como hemos abordado. Además, cada una de estas obras tiene un continuo diálogo con el espacio donde se insertan, en este caso el Museo Barjola de Gijón. A su vez, este museo, de los ejemplos más reseñables dentro del Principado de Asturias, a la hora de ofrecer y llevar a cabo este tipo de propuestas en materia de arte contemporáneo y de igualdad de género. Muestra de ello son las continuas exposiciones e iniciativas que se plantean desde la dirección, sobre todo, en colaboración con los respectivos órganos de trabajo y colaboración. A nivel museográfico, este modelo de trabajo es posiblemente exportable al resto de museos de la región, independientemente del tipo de obra y colección permanente que alberguen. Y, asimismo, vemos cómo este tipo de prácticas contribuyen a un acercamiento de la cultura, en materia de igualdad, a la ciudad y al ámbito en el que operan.

Bibliografía

- Barlés Báguena, Elena y Vicente David Almazán Tomás (coords). 2011. *Japón y el mundo actual*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza y Prensas Universitarias de Zaragoza. *Museo Barjola*. bit.ly/3PfHR1w (Fecha de consulta: 28/03/2023).
- Santamarina, Lydia (coord.). 2004. *Espacio/Space*. [Catálogo]. Gijón: Museo Barjola, Asturgraf.
- Shiva, Vandana. 2004. «La mirada del ecofeminismo (tres textos)». *Polis: Revista Latinoamericana* 9: 1-10.
- Soto Sánchez, Pilar. 2019. «Ecofeminismos en la práctica artística. El cuerpo como símbolo y territorio de acción». *Aniav, Revista de Investigación en Artes Visuales* 5: 96-114.
- Arteinformado. 2017. *Tokonoma*. bit.ly/3JmYjJI (Fecha de consulta: 28/03/2023).
- VV. AA. 2016. *Inmoderatus*. [Catálogo]. Gijón: Museo Barjola.
- VV. AA. 2020. *Dosis Mínimas*. [Catálogo]. Gijón: Museo Barjola.

HABITAR EL NO-TODO: IMAGINACIÓN, DES-ORDEN Y CREATIVIDAD FEMINISTA

JÚLIA LULL SANZ
Universitat Pompeu Fabra

1. La cuestión artístico-social y el poder de las imágenes

Vivimos en un mundo en el que las imágenes tienen un peso fundamental a la hora de mediar las relaciones que establecemos entre nosotras y con el mundo que nos rodea. La imagen funciona como intensificadora de la memoria e identificación personal y social sirviendo como mecanismo de comprensión y reconocimiento, promoviendo y ensalzando los elementos significativos de la cultura dominante y en el caso del arte de nuestro tiempo, reforzando la imagen patriarcal, colonial y heteronormativa.

Las imágenes en general tienen un papel destacado y hasta primordial a la hora de contribuir a fijar determinadas formas de pensar el mundo. El modo en que miramos va de la mano en cómo pensamos e influye directamente en cómo y qué conocemos. Cada cultura, en función de las imágenes que promueve, distribuye y establece, genera un imaginario que se convierte en el espacio común desde el que emitimos la mayoría de nuestras opiniones y pensamientos.

En la actualidad, las imágenes son, más que nunca, medios y mediadoras que nos vinculan al mundo. Esa doble condición que las define, la de estar «entre» y mediar, al mismo tiempo, fomenta extraños procesos emocionales y conductuales que van desde el conformismo y la alienación hasta el pensamiento crítico y la acción política.

Los objetos artísticos son dispositivos privilegiados que permiten ver las fisuras y juntas de toda construcción interesada. La principal tarea en el ámbito estético es, precisamente, la búsqueda de los intersticios sobre los que se puede intervenir para desmontar los consensos dominantes y liberar posibilidades críticas y constructivas. En este sentido, una

responsabilidad extraordinaria recae sobre las instituciones y espacios museísticos ya que pueden decidir convertirse en: espacios transmisores de los valores dominantes tradicionales instituyendo cementerios de elefantes donde «los deseos son ya solo recuerdos», como diría Italo Calvino, o potenciar todo lo contrario, espacios disruptivos, dinámicos y abiertos dispuestos a propiciar nuevas relaciones entre las imágenes y las personas al atravesar el fantasma de los espectáculos impuestos y propiciar relaciones pasado-presente diferentes que permitan construir nuevas perspectivas de futuro.

Con el tiempo, he aprendido que no es suficiente situarse «Ante la imagen» (Didi-Huberman 2011), porque el peso de los discursos y los saberes hegemónicos inculcados o aprendidos gestan un muro/pantalla que no nos deja establecer una relación cuerpo a cuerpo con ella y tampoco un diálogo enriquecedor. Frente al deseo burgués de hacer de las imágenes artísticas objetos de contemplación y deleite subjetivo, y de transformarlas, al mismo tiempo, en mercancías del gusto, la reflexión colectiva en torno a las imágenes genera, en cambio, algo así como una intersubjetividad «objetiva» que devuelve las imágenes a su lugar de partida: el social.

Cuando creemos que la imagen se deja leer y hasta parece ser comprendida inmediata e intuitivamente no podemos inferir que hemos alcanzado su explicación, ni que hayamos descubierto la clave de su sentido originario. Cuando nos relacionamos con las imágenes, lo que vemos en ellas y lo que ellas nos dicen se funde en un juego dialéctico abierto, pero no infinito, capaz de volver extraño lo que considerábamos familiar y de hacer monstruoso e irreconocible lo que dábamos por visto –y por hecho–. Esta imagen dialéctica es un movimiento generador que abona el campo de nuestra imaginación y permite derribar las fronteras que nos imponen las pantallas virtuales del poder.¹

Las imágenes siempre están dispuestas y se muestran abiertas y generosas para favorecer encuentros y experiencias senso-cognitivas complejas a quienes las atienden. Son las imágenes las que siembran y amplían, al mismo tiempo, la imaginación y transforman los procesos de aprendizaje y reflexión, pero también las que invitan a la acción. Cuando Artemisia Gentileschi utiliza escenas bíblicas protagonizadas por personajes femeninos agentes y poderosos para expresar su propio dolor y opresión; cuando el manifiesto surrealista proclama: «no será por el miedo a la locura que bajaremos la bandera de la imaginación»; cuando el colectivo chileno de Las Tesis ocupó las calles con su performance *Un violador en tu camino*

¹ En Walter Benjamin, la formulación de la «imagen dialéctica» bebe de fuentes muy diversas y se va transformando hasta llegar a un último planteamiento en *Los Pasajes*, donde reúne todo su valor emblemático.

para denunciar los abusos policiales y machistas que sufrían las mujeres en el contexto de la revuelta chilena; cuando el colectivo Ayllu utiliza la acción artístico-política para criticar la «blanquitud» como ideología heteronormativa colonial europea o cuando Núria Güell afirma que toda obra de arte es un delito no cometido..., nos encontramos ante expresiones y ejercicios que implican la capacidad de la imaginación creativa y las formas artísticas para despertar reacciones políticas transformadoras. Toda esta presentación de emociones afecta a la memoria de los cuerpos y constituye lo que Benjamin denominó la «imagen-acción» (Benjamin 2007). Así, la dimensión política de las imágenes, su valor para establecer, expresar y transformar los imaginarios colectivos y su participación en los procesos de subjetivación y creación de realidad las coloca en un lugar idóneo para plantear modos de conocimiento crítico alternativos.

2. El escapismo de las imágenes

Escapismo es una adaptación de la palabra inglesa *escapism*, que empezó a usarse durante la segunda mitad del siglo XIX para referirse a las actuaciones públicas que practicaban ciertas artistas que mostraban la habilidad de poder huir de espacios cerrados o de desatarse de cuerdas, cadenas o camisas de fuerza y diversas trampas. En nuestro contexto europeo, todavía capitalista, patriarcal y racista, las formas de escapismo se convierten en una actividad creativa y subversiva que requiere imaginación y confianza en que es posible transgredir la realidad más opresiva. Al mismo tiempo, «escapismo» también podría referirse a los ejercicios de ruptura y fuga que han realizado las mujeres y otros cuerpos feminizados por el patriarcado para salirse de los límites que la historia hegemónica había dispuesto para ellos. Estos márgenes, poblados de cuerpos disidentes, exigen una exposición pública respetuosa y adecuada en calidad de agentes productores de cultura, una tarea compleja que siempre se encontrará con obstáculos.

Las instituciones culturales dependen de los sistemas económico-políticos hegemónicos y por ello, intentarán impedir que entremos todas y con todo. Esta afirmación no quiere ser catastrofista ni pesimista, sino políticamente crítica. Mientras las instituciones sigan perpetuando dinámicas de contratación, compra, exposición y mediación dependientes del negocio de las estructuras de poder patriarcal dominantes, no-todo podrá pasar por ellas.

Desde la perspectiva teórica, en un contexto social caracterizado por el oclocentrismo (Jay 2003), donde las imágenes nos rodean y nos interpelan, es fundamental articular un pensamiento y una práctica que explore, no solo qué relación establecemos con las imágenes, sino también cuál es la que establecen ellas con nosotras. Por eso en el ámbito académico y filosófico, pero también artístico y político se empiezan a formular, cada vez más, varias preguntas clave: ¿qué nos dicen las imágenes?, ¿qué desean las imágenes?, ¿qué pretenden?, ¿cómo trabajan? y ¿cómo nos acogen?²

El pensamiento occidental moderno ha edificado al individuo –hombre, blanco, propietario, heterosexual– como protagonista de la historia y el mundo. Esta centralidad ha generado una jerarquía relacional que ha desatendido la agencia de lo otro –las mujeres, las personas racializadas, las sexualidades disidentes, les niñes, la naturaleza, los objetos– en la propia configuración de la vida. En las preguntas arriba enunciadas se recupera y se ofrece una alteración de sentido fundamental para lograr la transformación de las relaciones que establecemos entre nosotras y el mundo. Se trata de provocar el desplazamiento radical de la atención que va del sujeto al objeto tradicional y derribar el pedestal en el que se ha colocado el sujeto. Un pedestal oportunista que establece distancias innecesarias, normativas conductuales y limitaciones relacionales, un pedestal como el que *soporta* la mayoría de los objetos musealizados.

Es a través de los objetos y las prácticas artísticas, entendidas como artefactos culturales y herramientas de conocimiento de primer orden, que podemos aproximarnos a cómo se ha ido configurando el mundo que nos rodea. Al mismo tiempo, el lenguaje artístico nos permite la experimentación y el planteamiento de alternativas que pueden darnos herramientas críticas y creativas para cambiarlo. Por todo lo expuesto, este texto no quiere hablar de la institución y sus inercias limitantes, sino de ese lugar impreciso, resistente y persistente de las imágenes donde habita ese *no-todo*. Jacques Lacan define el no-todo como aquello que permite y delata la formación de universales. Una suerte de excepción necesaria, que más que ser extraordinaria es un resto que se resiste y que delata la condición artificial de todo universal. Lacan asoció su teoría del no-todo precisamente a las mujeres. Para él, la mujer siempre es no-toda (Lacan 2009, 79-108).³ Es decir, las mujeres en plural y de una en una, sus diferencias y diversidad son siempre aquello que hace tambalear el universal que pretende nombrarlas –yo diría domes-

2 Estas preguntas formuladas por pensadores y pensadoras como Didi-Huberman, Thomas Mitchell, Jacques Rancière o Marie-José Mondzain, entre otras, dan cuenta de un interés, pero también de una voluntad de cuidado compartido en esa dirección.

3 Lacan postula el no-todo como objeción al todo universal, puesto que el particular siempre lo excede en cierto grado. Se puede encontrar su desarrollo en los capítulos 6 y 7 del «Seminario 20. Aun».

ticarlas—. Esta es la causa por la que Lacan acabará anunciando que la mujer no existe —por ser un universal necesario para el patriarcado—. Por ello, solo pueden existir mujeres, en plural, el no-todo de cualquier universal patriarcal. Esta sugerencia se convierte en evidencia si nos fijamos en las figuraciones femeninas de la mayoría de las instituciones museísticas patriarcales. Las imágenes de mujer expuestas re-presentan ese universal artificial que poco tiene que ver con lo que las mujeres, en plural, somos o deseamos.

No es nuestro deseo enriquecer las instituciones oficiales tradicionales, pero trabajamos en ellas y, por ello, sabemos de la dificultad de cambiarlas desde dentro. A pesar de todo, insistimos en transformarlas desoyendo la proclama de Audre Lorde: «las herramientas del amo no destruirán la casa del amo» (Lorde 2003, 115-120)⁴ y no dejamos de buscar nuevos instrumentos para lograrlo, sabedoras de que las instituciones museísticas no nos los pueden dar. No obstante, creemos que los museos tienen y deben cambiar, no solo sus contenidos y la forma de exponer sus colecciones, sino también, y como ya he dicho, sus estructuras de trabajo, sus protocolos de contratación y sus jerarquías. Cambiar los museos y *trans*-formarlos en feministas, antirracistas y anticapitalistas es un deseo y un compromiso que deberíamos asumir todas las personas que trabajamos en el ámbito de la cultura institucional. Pero no todo es institucional; existen los colectivos sociales que resisten a los protocolos reglados habituales y construyen nuevos campos de sentidos insospechados en la acción cultural. El colectivo FemArt,⁵ por ejemplo, pretende habitar ese lugar no-todo, *okuparlo*, hacerlo crecer y expandirlo.

3. El caso del colectivo *FemArt*

FemArt propone que hay que cultivar, precisamente, estos no-lugares reconocidos, elaborando espacios alternativos a las instituciones tradicionales. Sus puntos de fuga son fomentar la actividad creativa como resistencia poderosa frente al *statu quo*, poner freno a las tendencias normativas e imaginar formas de *escapar* de las convenciones e inercias habituales, potenciando un ejercicio experimental de riesgo que vuelva posible y realizable lo imposible.

4 La cita pertenece a una conferencia de Audre Lorde presentada en el «Encuentro personal y político» del «Congreso del Segundo Sexo», celebrado en Nueva York el 29 de septiembre de 1979. La conferencia, está publicada en el libro *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*.

5 *Femart*. <https://bit.ly/3CMo6qG> (Fecha de consulta: 15/5/2023).

Para quién no lo conozca, FemArt nació hace más de 25 años en el marco de las luchas y acciones feministas que gestaron lo que hoy es Ca la Dona –CLD–, un espacio de acción feminista ganado a pulso desde los feminismos de base.⁶ Desde hace un cuarto de siglo FemArt lleva realizando procesos de transformación y reflexión que de algún modo han ido respondiendo o confrontando los diferentes planes/dimensiones que han atravesado las luchas y movimientos sociales de base feministas en la ciudad de Barcelona. Para FemArt, la urgencia de generar un circuito de exposición, encuentro y visibilización de los trabajos artísticos de mujeres, lesbianas y trans, fue durante mucho tiempo el objetivo principal y el compromiso político que articulaba la lucha. Los motivos de esta urgencia no eran otros que hacer frente a los olvidos interesados de las instituciones culturales de aquel entonces y que todavía hoy siguen operando.

En consonancia con esta breve genealogía y una vez activadas las respuestas adecuadas a las urgencias de visibilización, FemArt intenta generar un espacio expositivo inusual donde una serie de artistas se hacen cargo a través del arte de un circuito de relación situado fuera del sistema mercantil patriarcal y capitalista. Esta red de artistas comienza a experimentar el estímulo de habitar espacios de relación y discusión colectivos mediados por los objetos artísticos. Estos son pensados ahora como herramientas susceptibles de generar formas de reflexión y toma de conciencia para contribuir a transformar la realidad presente. Es en este momento cuando se comienzan a promover encuentros y procesos que emanan sensaciones inesperadas e innovadoras que trascienden los resultados expositivos, hasta el punto de que la propia Mostra se muestra insuficiente para acoger todo ese potencial. Una reunión de artistas que experimentan y crean en común genera y configura –a contrapelo– un espacio revolucionario y autónomo de encuentro basado en el cuidado de las actitudes y los pensamientos excluidos o ignorados por el sistema hegemónico. Sucede ahora una toma de conciencia del papel relevante de la producción artística en concreto, como estimuladora de pensamiento crítico, pero también, y más interesante, de pensamiento creativo, esa forma reflexiva que no solo conoce y evalúa críticamente la realidad, sino que es susceptible de generar otra.

Desde hace casi diez años, el equipo que actualmente se ha hecho cargo de los proyectos de FemArt pretende focalizar energías articulando relaciones de apoyo mutuo entre las prácticas artísticas y los movimientos de base social, así como en promover espacios de

⁶ En 2021 Anna Fando presentó la única tesis doctoral que recoge la experiencia de este proyecto histórico en relación con las luchas feministas de Barcelona, así como su importancia en el contexto cultural de Barcelona. Se puede consultar en el siguiente enlace: <https://bit.ly/3PsiE41> (Fecha de consulta: 22/05/2023).

formación artística comprometidos con las luchas y resistencias colectivas. De esta manera, el espacio creativo comprende la forma más operativa de organizar colectivamente el malestar.

4. La experiencia de *Emergencias*

FemArt impulsa desde 2019 el Proyecto *Emergencias*,⁷ una *Residencia Colectiva* y un *Programa Formativo* con perspectiva feminista para artistas que están, precisamente, en período de formación. Esta residencia habita durante tres meses el espacio expositivo de Ca la Dona, que se convierte en un lugar de encuentro y activismo que entiende las prácticas artísticas como estímulo para mirar y hacer de otro modo, para imaginar/crear posibilidades de praxis diferentes, disidentes, alternativas.

La selección de las artistas participantes se realiza mediante una convocatoria abierta a mujeres, lesbianas, trans y personas no binarias que quieran presentar, individual o colectivamente, un proyecto artístico que desarrollará el tema/concepto/situación que FemArt propone –*desuniformadas, habitatge, tekoporhà, formas de escapismo...*–. Durante dos meses, los proyectos seleccionados instalan su taller en el espacio expositivo citado. A lo largo de este tiempo y a partir de un programa adecuado que convoca encuentros, talleres y formaciones específicas, las participantes conversan y profundizan en sus intereses artísticos y políticos con otras artistas, con activistas feministas de CLD y de fuera, con académicas y con artistas especializadas que apoyan el proyecto y que de forma activista acompañan a las participantes. También se convocan encuentros con colectivas y grupos sociales que protagonizan, directa o indirectamente, la temática que propone FemArt en cada convocatoria. Con ello se busca favorecer el intercambio cultural, social y político entre artistas «emergentes», activistas, movimientos sociales y artistas profesionales partiendo de un compromiso feminista transformador de las estructuras de aprendizaje y exposición hegemónicas en el ámbito artístico. La participación es completamente gratuita y abierta a todas las edades y procedencias, por lo que está garantizada la interculturalidad y también el acceso fácil a artistas en situación precaria –lo que acompaña a menudo a la voluntad de ser artista, especialmente de las mujeres–.

⁷ Véase <https://bit.ly/3pspA6z> (Fecha de consulta: 15/5/23).

5. Una revolución sin modelo⁸ y una metodología des-ordenada

Desde hace cuatro años, se intenta encontrar una fórmula sin orden preestablecido, es decir, des-ordenada, para generar un espacio de creación colectiva que permita vincular las prácticas artísticas a las luchas de base anticapitalistas, antirracistas y antipatriarcales. El desorden es por eso una forma de organización política que no implica desatención ni falta de cuidado, sino una desarticulación constante y consciente de expectativas.

La experiencia que se quiere estimular desde *Emergencias* parte de la idea de «compost» de Donna Haraway que plantea la necesidad de vivir y pensar en compañías inesperadas. La teoría asume que el conocimiento se produce *siempre con*, desde la reciprocidad y la red de conexiones y confrontaciones posible (Haraway 2019, 163). Dicha práctica va en contra de la inercia de las metodologías negativas y repetitivas tradicionales dedicadas a la re-construcción de conceptos, la re-formulación y re-visión de saberes que ven la materia como algo genérico y pasivo. Desde los feminismos se proponen, en cambio, líneas afirmativas y comprometidas para transformar los saberes: no existe una sola forma de ver, se hace necesario atravesar los discursos establecidos para dar cuenta de la multiplicidad que expresa la materia agente. La relación artista y materia no es unilateral; la materia y el entorno inesperado también modelan a las artistas.

FemArt y *Emergencias* no pretenden ofrecer un programa formativo artístico paralelo al que organizan las instituciones oficiales, sino crear un espacio disidente e imaginativo de intercambio y aprendizaje diferente y alejado de la dimensión profesional/mercantil. Un espacio que pone el acento en la dimensión colectiva y en la riqueza que supone para las artistas en formación el convivir con el *des-orden* y el *des-control* que caracterizan las actividades artísticas. Para FemArt, el arte y las instituciones artísticas difícilmente van de la mano. Se sospecha que las instituciones están sometidas a unos intereses determinados, y obedeciendo a esos designios proponen acoger, englobar, rodear y hasta refundar, es decir llamar al «orden» todas las obras que no han hecho, limitándose, en la mayoría de los casos, a fagocitar lo que las activistas del trabajo artístico les ha puesto en bandeja. Dado que la institución no puede permitirse dar cabida a todo el campo que desea instituir, FemArt proclama que hay que situarse en lo que la desborda, en lo social anónimo y persistente que resiste «fuera de campo».

⁸ Esta expresión fue acuñada por Fina Birulés para designar la especificidad del feminismo insurreccional iniciado en la década de los años setenta. Un movimiento que es el único movimiento revolucionario que no se ha apoyado en un modelo previo (Birulés 2017).

Además, es bien conocido que las escuelas de bellas artes no solo excluyen sistemáticamente la historia y experiencias feministas de sus currícula, sino que sus prácticas de evaluación y relación reproducen las lógicas competitivas e individualistas propias del capitalismo. La ciudad de Barcelona, por ejemplo, ciudad artístico-cultureta por excelencia, con sus instituciones museísticas y centros de arte, no deja de promover becas, programas y convocatorias que difícilmente estimulan relaciones de creación y producción artística alternativas. Formalmente, parece que la creación compartida, los procesos, la mediación y la experimentación son conceptos habituales que se mencionan en los programas de las instituciones, no obstante, sabemos que constituyen un simple espejismo, pues la «máquina institución» come y «blanquea» todo lo que pueda transformarla realmente. Generalmente, las instituciones tradicionales plantean líneas de trabajo o líneas narrativas que pretenden o auguran un giro epistemológico crítico/feminista, pero nunca se efectúan desde la práctica, es decir, no acaban de constituir una tendencia fija de prácticas contractuales, relacionales y educativas.

¿Cómo articular, entonces, vivencias creativas y de cura(duría), entendidas como el producto de una experiencia de constante interrupción, generadora de procesos creativos fruto de una práctica artística y una actividad política en constante interacción? Creo que la única forma pasa por entregarnos al cuidado. La disposición hacia el cuidado es el resultado de una actividad de confianza radical en las capacidades que tiene una comunidad de autogestión y de apoyo mutuo. Cuando hablamos de disposiciones de cura(duría) y sus dispositivos, queremos hacer también un ejercicio de desmusealización de la tarea artística y enfatizar, en cambio, las relaciones, conexiones e intercambios vitales que conforman toda disposición/acción cuida-torial.

Emergencias quiere explorar situaciones resultantes de la interrupción que produce una determinada realidad social en la práctica artística. Quiere explorar y cuidar situaciones urgentes e importantes que atraviesan, retrasan, dinamitan o estimulan lo interesante. Se entienden por interesantes aquellos espacios de reflexión y experimentación posibles rascados, reivindicados, generados por la lucha y, al mismo tiempo, constantemente interrumpidos por esta.

Ya hace tiempo que desde FemArt se trabaja en la intersección entre el activismo revolucionario por la transformación social y las prácticas y experiencias artísticas como modos de agitación del imaginario colectivo y como dispositivos de producción de contramemoria. Esta actividad requiere un espacio y un ejercicio basados en la interrupción y el compromiso

de una metodología sin modelo. Se buscan prácticas artísticas y formativas que permitan también reimaginar las prácticas políticas. Se propone una producción de interferencias constante en el contexto artístico-social, una nueva disposición para las relaciones que recoja y atienda todo lo que sucede en el espacio interior-exterior de la producción de los propios objetos o discursos del campo del arte.

Es por eso que, cuando pensamos en los dispositivos para analizar o activar procesos artísticos formativos, la concepción feminista del cuidado se convierte en un eje indispensable que recorre esta propuesta. Si bien cuando utilizamos el término *cura(duria)* enseguida lo relacionamos con una dimensión de atención tierna hacia lo que no puede valerse por sí mismo, la concepción feminista de los cuidados va mucho más allá del aspecto asistencial que especula siempre sobre la idea de una posible degradación futura, propia del uso del término en museos o instituciones artísticas. El cuidado feminista hace referencia a una dimensión de urgencia, emergencia y experimentación que abre ámbitos y posibilidades relacionales afectivas y efectivas en el tiempo presente.

Desde los feminismos, la concepción del cuidado siempre ha estado vinculada a la dimensión del hacer, del proceso, de la acción y no del discurso; es un ejercicio constante de ternura transformadora. En este sentido, el proyecto *Emergencias* quiere investigar de la mano de los distintos activismos de Barcelona, las posibilidades de los dispositivos expositivos y de las propuestas artísticas como prácticas político-artísticas de cuidado social que operan mediante la imaginación como forma de acción. Desde los espacios feministas, sabemos que las prácticas son la base de cualquier transformación y estos espacios son el lugar en el que se articulan revoluciones sin modelos predefinidos. La experimentación artística se convierte en un ámbito fértil para radicalizar esta dinámica.

No se trata aquí de proponer otro formato de «arte comunitario», sino más bien de dejarse okupar, de poner el espacio, las artistas y los dispositivos expositivos al servicio de un ejercicio de «reencanto del mundo», como quería el surrealismo. Es decir, se trata de generar una tentativa que restablezca, en el corazón de la vida humana, los momentos «encantados», borrados por la civilización burguesa que, entre otras tantas cosas, también ha colonizado los espacios artísticos. La íntima relación entre la acción imaginaria y la praxis política revolucionaria ha sido ampliamente teorizada, pero rara vez explorada desde la propia intersección entre arte y activismo. Para nosotras, el proyecto *Emergencias* se convierte en el terreno práctico desde donde pensar las relaciones liminales que exceden y desbordan todos los parámetros asociados a la práctica artística institucionalizada.

Cada edición de *Emergencias* insiste en la crítica a los modos de vida prefijados e impuestos para dar paso a las formas resistentes que surgen siempre de actividades creativas. Las formas resistentes son el resultado de una toma de conciencia de lo que genera malestar y una puesta en práctica imaginativa de alternativas.

Explorar las posibilidades de unos encuentros sistemáticos entre luchas, activismos, movimientos de base, disidencias sexuales y movimientos artísticos, permite entrecruzar arte, historia y compromiso social. El encuentro experimental que provoca este proyecto tiene por objetivo articular y proponer formas de vivir posibles. Se trata de una experiencia que quiere contribuir a caracterizar el modo de conocimiento que ofrece la acción imaginativa. El grupo de participantes, con sus prácticas/procedimientos, establece una relación singular-colectiva con grupos de activistas sociales, artistas y académicas cómplices y colaboradoras del programa que supera la relación producto-consumidor, genio-obra y favorece una relación co-creadora capaz de interrumpir los saberes y dinámicas asentadas.

Este año, en la *Residencia IV* de *Emergencias*, se ha querido explorar *las formas de escapismo: contra la disciplina, el control y la conquista*. Esta propuesta, como he adelantado, recupera ese concepto mágico para buscar, desde las prácticas artísticas, formas de resistencia frente a los múltiples aparatos disciplinarios de control y conquista que desean, ante todo, docilidad y sumisión. Para vivir este proceso se ha contado con las artistas seleccionadas, las colectivas Colze a Colze, Azadi Yin, Dones per dones, Las Migras de Abya Yala, las activistas y pensadoras Flor Brizuela, Silvia Limiñana, Maria Rodó, las artistas contemporáneas Núria Güell y Mireia Sallarés y artistas-mentoras como Nora Ancarola...⁹

El espacio y experiencia de *Emergencias*, que ya tiene cuatro años de vida fuera del ojo *mainstream* (que solo ve lo que quiere mirar) es dinámico, pues cada edición cambia y nos cambia. Los conflictos, encuentros, experimentos, discusiones, reflexiones, procesos y también lo que se piensa y se comparte como «resultados», se recogen y condensan en un sentido poético, pero también político: la visibilización de la belleza del hecho común, de la acción colectiva y creativa y del aprendizaje cooperativo autónomo son motores de resistencia y transformación de los modos de producción hegemónicos.

Me gustaría terminar este texto con una cita de Nuria Güell (2022, 4) que recoge bien el espíritu de este proyecto y el reto político que supone habitar el no-todo para las prácticas artísticas: «Que la totalidad de la práctica artística no acabe en los brazos de la institución cultural, esta es la tarea a la que nos contagia la época».

⁹ Se pueden consultar las participantes de las distintas ediciones en el enlace «Proyecto Emergencias». *FemArt*. <https://bit.ly/3ps-pA6z> (Fecha de consulta: 15/5/23).

Bibliografía

- Benjamin, Walter. 2005. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- . 2007 (1918). «Sobre el programa de la filosofía venidera». En *Obras Completas*. Libro II, 1. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada.
- Birulés, Fina. 2017. «Una revolución sin modelo». *Softpower*. Volumen 4, 2: 47-62.
- Didi-Huberman, Georges. 2011. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Fando, Anna. 2021. *Art, curadoria i polítiques culturals des dels feminismes: una anàlisi de la Mostra FemArt (1992-2018)*. Tesis Doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona. <https://bit.ly/3PsiE41> (Fecha de consulta 16/5/2023).
- FemArt*. <https://bit.ly/3CMo6qG> (Fecha de consulta: 15/5/2023).
- Güell, Núria. 2020. «Reflexiones sobre la práctica artística en relación a la industria cultural». *Buchaca 7*. <https://bit.ly/432nisH> (Fecha de consulta 16/5/2023).
- Jay, Martin. 2003. «Regímenes escópicos de la modernidad». En *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Trad. Alicia Bixio. Buenos Aires: Paidós.
- Haraway, Donna. 2019. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Trad. Helen Torres. Bilbao: Consonni.
- Lorde, Audre. 2003 (1979). «Las herramientas del amo nunca desmontarán la casa del amo». En *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*. Madrid: Ed. Horas y horas: 115-120.
- Lacan, Jacques. 2009 (1972-73). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 20. Aún*. Buenos Aires: Paidós.
- «Proyecto Emergencias». *FemArt*. <https://bit.ly/3pspA6z> (Fecha de consulta: 15/5/23).

ESE CUERPO QUE (TAMBIÉN) ES MÍO: MUSEOS, FEMINISMOS Y POLÍTICA SEXUAL

SARAY ESPINOSA ROSTÁN
Universitat de Girona

1. Demasiadas mujeres: la crítica feminista a la representación

She could feel her heart pound in anticipation of the delights she would find on the walls of the art museum [...] The rows of pictures stared at her and then, as she slowly passed through the crowded rooms, a curious thing began to happen. She felt her vision of the world receding before the power of so many images which distorted her body, denied her mind and asserted her womanliness only as a passive presence, never as an active force.

Judy Chicago, *What is feminist art?* 1977. Litografía.

En 1956, el británico Kenneth Clark establecía una de las distinciones más útiles para el discurso de la historia del arte: la diferencia entre desnudez *–the naked–* y desnudo *–the nude–*. La primera hace referencia a la presencia del cuerpo, sin ropa, mientras que la segunda, culturalmente superior, hace referencia a su representación; al cuerpo transformado estéticamente, vestido por el arte y la cultura. Según este teórico, «el desnudo no es [solo] un tema del arte, sino una forma de arte», una de las formas de expresión artísticas más elevadas (Clark 2006, 17):

En la época más grande de la pintura, el desnudo inspiró las obras más excelsas; y cuando dejó de ser tema obligado, siguió conservando su categoría como ejercicio académico y demostración de maestría. [...] en nuestro siglo, en que hemos desechado, una tras otra, aquellas herencias de Grecia resucitadas en el Renacimiento, eliminado la armadura antigua, olvidado los temas de la mitología y discutido la doctrina de la imitación, *solo sobrevive el desnudo*.¹

1 Las cursivas son nuestras.

Kenneth Clark entiende el desnudo como una forma ideal, como una categoría estética que trasciende la carnalidad del sujeto representado; siguiendo la idea de contemplación kantiana, el cuerpo se convierte en un espacio de proyección y elevación moral y cultural, de transcendencia espiritual. Aun así, el mismo Clark reconoce que la presencia del cuerpo en el arte opera como pretexto, que su presentación culturizada no es suficiente para despojarlo de las significaciones y asociaciones que le siguen, especialmente en el ámbito de lo sexual. Así, según el autor (Clark 2006, 22): «ningún desnudo, ni siquiera el más abstracto, debe dejar de despertar en el espectador algún vestigio de sentimiento erótico, aunque sea la sombra más somera; y si lo hace, es que estamos ante un arte malo y una moral falsa». En la estela de esta idea, a partir de los años setenta múltiples artistas, activistas y teóricas pensarán, desde los feminismos, como todo lo sexual es político (Millet 1995), incluida también la representación.

En 1992, la crítica feminista Lynda Nead publica *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality* casi como una enmienda a la totalidad del ensayo de Clark. El mismo título constituye una prueba de ello: para Nead, el desnudo no es ideal, sino intrínseca e imbricadamente sexual. No es casualidad tampoco que decida adjetivarlo: el de Nead es un desnudo *femenino*, como ya lo era el de Clark, aunque este se resista a aceptarlo, e incluso intente ocultarlo al nombrarlo ideal.² Finalmente, la autora concluye que el desnudo también es un medio de expresión artística privilegiada, aunque por razones harto distintas: precisamente por su condición, nos permite entender de manera muy clara la política sexual de la representación. Según Nead (2013, 13), en nuestro sistema del arte, el desnudo femenino funciona como «un medio de contener la feminidad y la sexualidad femenina»; «no solo propone definiciones individuales del cuerpo femenino, sino que también *propone normas específicas para ver y para los que miran*»³ (Nead 2013, 13). De esta forma, Nead se hace eco de las formulaciones sobre la mirada masculina propuestas por primera vez por John Berger en 1972 (Berger 1972, 54):

A naked body has to be seen as an object in order to become a nude. (The sight of it as an object stimulates the use of it as an object.) [...] the nude principal protagonist is never painted. He is the spectator in front of the picture and he is presumed to be a man.

2 Para su ensayo, Kenneth Clark recorre la genealogía del desnudo masculino y femenino a partir de las figuras de Apolo y Venus; aun así, según Nead, el tratamiento de ambos géneros es absolutamente asimétrico, tanto a nivel de atención y extensión dedicada, como en el tratamiento del análisis. «En un momento crítico de la conceptualización del tema de Clark, la categoría del desnudo femenino pierde su especificidad y adquiere la importancia simbólica de la tradición de “el desnudo” del Arte» (Nead, 2013, 29).

3 Las cursivas son nuestras.

Everything is addressed to him. Everything must appear to be the result of his being there. It is for him that the figures have assumed their nudity. But he, by definition, is a stranger –with his clothes still on.

El concepto de la mirada masculina fue apuntalado en un artículo del 1975 escrito por la teórica de cine Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*: nuestro sistema de representación está organizado para entender a (Mulvey 2015, 304) «[the] Woman as Image, [and the men] Man as the bearer of the look», o lo que es lo mismo, (Mulvey 2015, 304): «In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female». Esta diferencia sexual en la mirada y la representación del cuerpo desnudo ya había sido explorada por la primera generación de historiadoras del arte feminista a partir de los años setenta. En 1971, cuando Linda Nochlin se pregunta retóricamente *Por qué no ha habido grandes mujeres artistas* llega a una conclusión muy similar a la de Clark: a partir del Renacimiento, el desnudo se convirtió en un elemento esencial (Nochlin 2018, 158): «to the training of every young artist, to the production of any work with pretensions to grandeur, and to the very essence of History Painting, generally accepted as the highest category of art». La lectura de la neoyorquina, pero, no podría ser más diferente: encuentra en el desnudo uno de los principales mecanismos que el mundo del arte ha utilizado para menospreciar y excluir a las mujeres de cualquier posibilidad de optar a la «grandeza artística», impidiéndoles materialmente el acceso a su estudio y representación.⁴

Griselda Pollock y Rozsika Parker retomarán la cuestión del desnudo diez años más tarde, en 1981, al preguntarse por la ausencia de las *old mistresses*, las antiguas maestras, en el discurso de la historia del arte. Siguiendo a Nochlin, las británicas entienden el desnudo como un mecanismo de exclusión de las mujeres del sistema del arte, no solo a nivel material, sino también simbólico: con el descrédito de las academias, a partir del siglo XIX se abandona cualquier pretensión histórica o mitológica y empiezan a aparecer cuerpos de mujeres desnudas, según Pollock y Parker (2021, 135) «abiertamente deseables y con una fuerte carga sexual. Las figuras femeninas suelen estar dormidas, inconscientes o indiferentes a las cosas mortales, lo cual permite un disfrute ininterrumpido y voyerista de las formas femeninas»

A finales de los ochenta, la historiadora del arte norteamericana Carol Duncan llega a una conclusión similar, en esta ocasión pensando el arte de entreguerras: Courbet, Gauguin,

4 Tal como analiza Linda Nochlin, a las mujeres no se les permitirá el acceso a las clases de representación hasta bien entrado el siglo XIX, e incluso entonces, se tomarán medidas de pudor especiales, como tapar la genitalia de los y las modelos para proteger la *virtud* de las artistas.

Munch, Rodin, Picasso y Matisse... La obra de los nombres más celebrados de la historia del arte está repleta de fragmentos de cuerpo de mujer (Nochlin 1994). En este análisis, Duncan concluye que el ejercicio artístico no sería más que la plasmación visual de la dominación sexual (Duncan 1993, 112-113): «The metaphor of the penis-as-paint brush is a revered truth for many 20th-century artists and art historians. It also insists to create is to possess, to dominate, and to be quintessentially male». Duncan (1988, 62-63) también comenta que:

Far from being merely an entertainment for males, the nude, as a genre, is one of many cultural phenomena that teaches women to see themselves through male eyes and in terms of dominating male interest. While it sanctions and reinforces in men the identification of virility with domination, it holds up to women self-images in which even sexual self-expression is prohibited.

El comentario de Duncan se alinea con la conceptualización de la mirada masculina, que veíamos a propósito de las formulaciones de Berger y Mulvey. El espacio del arte y el museo –y por extensión, el conjunto del espacio visual– se convierte así en un ambiente intrínsecamente masculinizado y masculinizador, un espacio de transmisión patriarcal en el que la presencia de la mujer solo es requerida en tanto que imagen e imaginaria (Duncan 1993, 192); como *dama pintada*, si seguimos la terminología propuesta por Pollock y Parker (2021, 134), «es decir, como alguien pasivo, disponible, impotente, como una posesión». O, expresado en las palabras del célebre cartel de las Guerrilla Girls de 1989 (Figura 1), si nos mostramos sin ropa, ya sea desde la desnudez o el desnudo.



Figura 1. Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met Museum?* 1989. Cortesía de las Guerrilla Girls, guerrillagirls.com.

2. Pensar la mirada masculina... (aún) medio siglo después

El panorama hasta el momento dibujado permite contextualizar la sensación de incomodidad y no pertinencia que experimenta la artista-espectadora que protagoniza la litografía de 1977 de Judy Chicago con la que iniciábamos el texto. Ante la presencia de estas *imágenes de mujer* siente «her vision of the world receding before the power of so many images which distorted her body, denied her mind and asserted her womanliness only as a passive presence, never as an active force».⁵ En esta misma imagen, el icono del arte feminista define la práctica artística como el resultado de «all stages of a woman giving birth to herself». En su autobiografía *Through the Flower. My Struggle as Woman Artist*, Chicago (1975, 158) presenta este gesto como un remedio a la sensación de orfandad visual que compartirían el conjunto de mujeres –artistas–:

All confronted a similar dilemma in their development as artists. Their self-images did not correspond to society's definition of women. Asserting their own self-definitions was an implicit step toward challenging the culture and demanding that it adjust its definition of women to correspond to the reality of women's lives, a demand that was not even apprehended, much less met.

En el intento de forjar una imaginaria propia, Chicago emprendió junto a Miriam Schapiro una cruzada teórico-visual, que creía ver en el motivo del «núcleo central» –en inglés, del *central-core*– una metáfora de la realidad sexual de la mujer que le permitiría expresar su auténtico ser.⁶ Judy Chicago y Miriam Schapiro no estuvieron solas en esta empresa: durante la década de los años setenta y ochenta fueron muchas las autoras las que se acercaron a la historia del arte con la voluntad de encontrar un espacio propio. La misma definición del arte feminista como el parto de una misma, que nos ofrecía Chicago en su definición, remite irremediabilmente a la propuesta visual de la artista sueca anarcofeminista Monica Sjöö –Suecia,

5 La litografía puede consultarse en el archivo digitalizado de la Fundación de Judy Chicago: bit.ly/3cazcad (Fecha de consulta: 21/05/2023).

6 La primera formulación de esta teoría la encontramos en el artículo *Female Imagery*, publicado por primera vez en la *Womanspace Journal* (1973, 11-17). Desde entonces, el artículo ha sido reproducido en numerosas compilaciones de escritos sobre el arte feminista. Según la propuesta de las artistas, el arte propio de las mujeres –si más no, de aquellas con conciencia de serlo– trabajar con formas organizadas alrededor de un túnel o espacio central, metáfora de la experiencia de la sexualidad femenina: «We are suggesting that women artists have used the central cavity which defines them as women as the framework for an imagery which allows for the complete reversal of the way in which women are seen by culture. That is, to be a woman is to be an object of contempt of the vagina, stamp of femaleness, is devalued. The woman artist, seeing herself as loathed, takes that very mark of her otherness and by asserting it as the hallmark of her iconography, establishes a vehicle by which to state the truth and beauty of her identity» (Chicago y Schapiro, citado en Jones 2010, 54).

1938– en *God Giving Birth*, de 1968, en la que vemos a una Diosa-Mujer que se alumbra a sí misma, en una imagen completamente alineada a su manifiesto *Towards a Revolutionary Feminist Art*, que publicará cinco años después (Sjöo 1973):⁷

There is one-sex view in art today; what we always see is the men's vision of himself, the world, and woman. We are sick, sick, sick of the continual visual exploitation of women's bodies, of women as objects. (...) But we are women, and WE ARE SUBJECTS and will portray ourselves as such and so at last we will end the ages of pornography-vision of women.

Aun así, como es ampliamente sabido, muchos de estos intentos fueron recibidos con sospecha, incluso con desaprobación, por parte del conjunto de la escena artística y cultural feminista, que entendían estas aproximaciones visuales como un arma de doble filo. En el ya citado ensayo del 1981, Rozsika Parker y Griselda Pollock, dos de las autoras de referencia en los estudios feministas de la historia del arte, exponían sus dudas al respecto (Pollock y Parker 2021, 148):

Las mujeres, feministas o no, se pueden sentir reafirmadas por estas obras, al reconocer la forma en que se enfrentan a su opresión exponiendo aspectos ocultos, reprimidos o censurados de sus vidas. Sin embargo, los significados en el arte dependen de cómo se ven y desde que posición ideológica se reciben y, por tanto, estas imágenes tienen una eficacia muy limitada. La cultura masculina las reclama y las recupera fácilmente porque no suponen una ruptura radical de los significados y connotaciones de la mujer en el arte como cuerpo, sexo, naturaleza y objeto destinado a la posesión masculina.

Aun así, cabe tener presente que los análisis de estas autoras, tanto de las que están a favor como en contra de la intervención en el ámbito de la representación, obedecen a un contexto temporal y geográfico muy concreto, el de las prácticas y saberes artísticos y feministas producidos entre los años setenta y ochenta en el contexto anglosajón, y que su vigencia hoy –y más en otros contextos, como en el del Estado español– debe ser reevaluada.⁸ En los más cincuenta años que han pasado desde que se produjeron las primeras versiones de estas formulaciones, cabe pensar que los circuitos de producción, distribución y recepción de las imágenes han experimentado cambios sustanciales, que hacen necesario adecuar nuestros análisis a estos planteamientos; preguntarnos hasta qué punto categorías de análisis como el

7 El manifiesto se encuentra digitalizado en el siguiente enlace: bit.ly/3CAw4U3 (Fecha de consulta: 22/05/2023).

8 Para pensar la disciplina de la historia del arte feminista desde una perspectiva descolonizadora o transnacional, resulta muy interesante la lectura de la propuesta de la historiadora del arte Masha Meskimmon (2007).

de la mirada masculina siguen vigentes hoy, o si por el contrario es necesario actualizar su uso –tal como ha defendido en numerosas ocasiones la misma Laura Mulvey–. En una conversación con Huey Copeland, la artista lesbiana Zoe Leonard –Nueva York, 1961– despachaba el tema de la siguiente manera (Leonard, citado en Copeland 2013, 178):

Although I understand the relevance of the critique of the male gaze, I'm more interested in my own gaze, in considering the potential of the feminist gaze, the individual gaze, the queer gaze. It's not that I don't think it is important to deconstruct the male gaze, but I also think that continuing to focus on it gives it a lot of power, a lot of space. Maybe for women artists, the challenge is to ask, 'What do I see? Where do I see from?' to recognize our own viewpoints, to engage with our desires, with our interests, and to examine the things that cloud or affect or determine how and what we see.

3. Poner el cuerpo en el museo: propuestas de intervención en los museos desde el Estado español

En el último apartado de este texto, proponemos el análisis de tres prácticas artísticas realizadas en el Estado español durante la segunda década de los años dos mil, que a nuestro parecer suponen una puesta en escena interesante, que interroga –y permite interrogar– la relación entre discurso, historia del arte y diferencia sexual (Tickner 1988), reivindicando la importancia del agenciamiento de los espacios del arte (Broude y Garrard 2005). Finalmente, como veremos, estas tres prácticas tienen en común el diálogo directo con las colecciones de los espacios museísticos que albergan sus propuestas –en el caso de Lucas, los museos de las capitales europeas, y en el caso de Güell, el Museo de Antioquía de Medellín, Colombia, y el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de Ciudad de México–.

La primera de las prácticas artísticas que traemos para el análisis es la propuesta de Cristina Lucas –Úbeda, 1973– en la serie fotográfica *Desnudos en el Museo*, realizada entre 2010 y el 2012 en las sedes de los principales museos de las ciudades europeas (Figura 2). La propuesta de la acción es en realidad muy sencilla, aunque no por ello menos efectiva: en cada uno de los lugares contrata a un o una modelo para desnudarse y emular las posiciones de algunas de sus obras más emblemáticas. De esta forma, el conjunto fotográfico pretende mostrar la distancia entre la permisividad del desnudo representado al desnudo encarnado –lo que Clark venía denominando «desnudez»–; por esta razón, aunque todas las acciones

fueron realizadas bajo previo aviso y con el permiso correspondiente del museo, en las fotografías resultantes observamos la presencia de los vigilantes de sala y el personal del museo, siempre inquietos, vigilantes, y con actitudes que varían entre el desconcierto, la preocupación y la amenaza. De las cinco fotografías que componen la serie, destaca especialmente la pieza *Desnudo en el Prado –2012–*, que dialoga con *La Maja Desnuda* de Goya: en esta ocasión, la política de no dejar fotografiar las obras más emblemáticas del Museo empujó a la artista a utilizar su propio cuerpo como modelo, de forma casi clandestina, como se demuestra en el hecho de que no pudiera llegar a quitarse el abrigo y adoptar la posición del cuadro de Goya. En un segundo gesto, aún más interesante, Lucas decidió intervenir digitalmente la imagen, sobreponiendo un retrato casi robótico de su rostro a su cuerpo desnudo. De esta forma, replica el efecto máscara utilizado por Goya, necesario para preservar el anonimato de la mujer representada –demasiado carnal y concreta para ser ideal– mientras denuncia la hipocresía de la relación no reconocida entre la historia del arte y –el control de– la sexualidad.

El gesto de Lucas dialoga con otras propuestas realizadas desde la práctica feminista y lesbiana: en 1992, la ya mencionada Zoe Leonard, en el contexto de la novena edición de la Documenta de Kassel, mandó descolgar la mitad de las obras de la Neue Galerie, conformada entonces mayormente por retratos de mujeres de la aristocracia; los huecos resultantes fueron rellenados con fotocopias en blanco y negro que mostraban el primer plano de un sexo femenino. Años antes, VALIE EXPORT –Austria, 1940– habría saboteado el visionado de un cine porno irrumpiendo en él con el pelo alborotado, con unos pantalones de cuero recortados que dejaban su sexo al descubierto y una escopeta falsa, aunque de apariencia realista –*Aktionhose: Genitalpanik*, 1969–. Aun sin ir armada, las intervenciones artísticas de Deborah de Robertis son percibidas por algunos como igual de peligrosas: se la conoce por realizar desnudos performáticos ante algunas de las obras canónicas de la historia del arte, como *L'Origine du Monde* de Courbet o la *Olympia* de Manet, realizadas el 2014 y el 2016, respectivamente, en el Musée d'Orsay.⁹

Detrás del gesto de las cuatro artistas radica una misma voluntad. Si, como decía Lynda Nead, la representación, el arte y la cultura han estado utilizados tradicionalmente como mecanismos de contención de la feminidad y la sexualidad femenina, ellas proponen saturar y desbordar estos mecanismos de contención, hasta volverlos completamente inútiles. Así lo

⁹ La documentación de estas acciones puede consultarse en el perfil de Vimeo de la artista, entre las distorsiones ocasionadas por la presencia agitada y nerviosa, en ocasiones un tanto violenta, del personal de seguridad y vigilancia del museo, que intentan impedir que el público vea el cuerpo desnudo de la artista.



Figura 2. Cristina Lucas. *Desnudo en el Prado*. 2011. De la serie *Desnudos en el museo*. Cortesía galería Albarrán Bourdais.

expresaba la misma de Robertis, justo antes de ser detenida –otra vez–: «Olympia, ce sont toutes les putes accrochées aux murs de votre exposition. Je suis Olympia» (2016). Quizá de manera paradójica, este mismo gesto fue reapropiado en 2021 en *The Classic Nudes*, de la plataforma Pornhub, un proyecto curatorial que proponía un relato alternativo de la historia del arte, reivindicando precisamente su potencial erótico. Para hacerlo, así como Lucas, seleccionaron algunas de las obras más emblemáticas de las principales instituciones museísticas del mundo occidental –el Musée du Louvre, el Musée d’Orsay, el Metropolitan Museum, el Museo del Prado, la National Gallery de Londres y la Galería Uffizzi–, e invitaron a la pareja argentina de porno amateur MySweetApple a devolver el cuerpo, la carne y el sexo a algunas de estas representaciones –entre las que se encontraban la *Venus de Tiziano*, *L’Origine du Monde* de Courbet y *La Maja Desnuda* de Goya–. Se trataba de poner en relación las que consideraban las escenas y representaciones más sexis de la historia porque, tal como declaraba la artista y actriz Cicciolina en el *spot* promocional: «Some of the best porn of our time isn’t on Pornhub. It can only be found... in a museum».¹⁰

En el caso de la segunda artista seleccionada, Núria Güell –Vidreres, 1981– analizaremos dos proyectos que comparten una metodología muy parecida, que ella misma

¹⁰ El proyecto fue rápidamente clausurado a causa de las presiones de algunos de los museos implicados, que alegaron la violación de los derechos de autor de las imágenes. A día de hoy, solo puede consultarse el enlace de la web (www.phclasscnudes.com), que redirecciona a otros contenidos de la Plataforma, y el vídeo promocional de la campaña, en <https://vimeo.com/574396799> (Fecha de consulta: 22/05/2023).

refiere como la del espacio de escucha (Manonellas-Moner 2022): tanto en *La Feria de las Flores* realizada en Medellín en el año 2015-2016 (Figura 3), como en *Una película de Dios –Ciudad de México, 2018–*, la artista trabaja colaborativamente con un grupo de mujeres menores de edad, que habían sido sometidas a situaciones de violencia y explotación sexual. Fruto de esta colaboración, se generó un relato alternativo de la historia del arte que permite visualizar y denunciar las imágenes y relatos de violencia que normalizamos a través de este.

Sobre el primero de los proyectos, la misma Núria Güell explica en una entrevista con la historiadora del arte Cecilia Guida (Güell y Guida 2017), que el título *La Feria de las Flores* hace alusión directa a la principal festividad de la ciudad, que busca reivindicar los valores tradicionales de la región y a la vez situar la ciudad en el mapa del turismo mundial. A la artista le interesa además el juego semántico que se desprende de los componentes del nombre: «feria» es también un concepto asociado al mercado de esclavos de época colonial, mientras que el motivo de la «flor» ha sido asociado tradicionalmente con la feminidad y el cuerpo de las mujeres, con su virginidad. Por ello, sentencia (Güell y Guida 2017), «Con el título me interesaba visibilizar la cara perversa de este evento»:

Aunque esta celebración sea motivo de orgullo nacional para muchos ciudadanos, es la época del año más infernal para muchos niñas y niños ya que es cuando hay más demanda y venta de cuerpos infantiles para la explotación sexual infantil dentro del creciente negocio del turismo sexual. [...] Así que de manera metafórica el título *La Feria de las Flores* también alude a la trata y explotación sexual infantil como una de las formas de esclavitud contemporánea.

El proyecto consistía en la organización de una serie de visitas guiadas, diseñadas y realizadas por un grupo de cuatro menores de edad, de entre 12 y 17 años, que en algún momento habían sido explotadas por el turismo sexual: Yolanda, Valentina, Jade y Evelyn. En una primera reunión con las participantes, registrada en la pieza de vídeo resultante de la obra, Güell les compartía la intencionalidad política del proyecto: realizarían una selección de las obras de Fernando Botero –Medellín, 1932–, símbolo nacional del arte colombiano e importante promotor del Museo de Antioquía, fijándose en cómo el artista representa el cuerpo de la mujer. Para hacerlo, escogieron un total de siete obras –cinco pinturas y dos esculturas– a partir de las cuales elaboraron un relato museográfico alternativo, que rehúye recurrir al análisis estético e iconográfico de las obras, para priorizar la recepción e interpretación de las imágenes en diálogo con sus propias vivencias, individuales y colectivas. La idea era, tal como les compartía Güell (2015) en esta primera reunión,

usar esos cuadros, no para contar nada de la historia del arte, sino para a través de los cuadros explicar todo lo que pasa con la explotación sexual en Medellín: toda la explotación sexual infantil, todos los prejuicios que hay de los hombres sobre las mujeres... Todo lo que vosotras queráis decir y denunciar y que la sociedad lo sepa, lo vamos a hacer a través de la visita guiada.

Durante el transcurso del proyecto, Yolanda, Valentina, Jade y Evelyn, se repartieron por pares las visitas guiadas: de su mano, los y las visitantes al museo podían aprender a mirar las obras desde una mirada que, aunque no era nueva, resultaba radical y efectiva al relacionarse con las imágenes a pelo, sin el vestido de la historia del arte.¹¹ Al situarse en la posición autorizada de habla, los participantes conseguían evidenciar la violencia naturalizada en buena parte de la historia del arte occidental, visible no solo en el tratamiento de los cuerpos de mujeres representadas, sino también en la temática que la acompaña. Un ejemplo claro de ello es la pieza con la que finalizaban el recorrido, *La casa de Amanda Ramírez –1988–*, que retrata el espacio interior de un burdel. El plano central de la obra lo ocupa un hombre de apariencia robusta, que porta en su espalda a una *mujercita* desnuda, que ofrece al espectador a modo de ofrenda: su tamaño minúsculo resulta ridículo si la comparamos con lo que la rodea, siendo solo comparable con la mujer, mayor en edad, que ocupa la parte inferior derecha del cuadro, trabajando para mantener limpio y ordenado el lugar. Resignificada en el marco del proyecto de Güell, la *mujercita* se convierte así en el emblema de todas las niñas y los niños del país que en un momento u otro han sido o serán sometidos a situaciones de explotación sexual infantil. La presencia del proxeneta oculta parcialmente la acción que se desarrolla en el interior de la habitación: un hombre se encuentra tumbado desnudo encima de una mujer dormida o adormecida, en lo que parecer ser de manera clara una violación. Para Valentina, pero, la participante encargada de llevar el relato en este punto, la clave se encuentra en la mujer de espaldas que observa la violación, aparentemente impasible (Güell 2015): «Esta mujer somos todos, que vemos lo que está pasando y nos callamos».

11 Recordando la experiencia, Núria Güell explica que (Güell y Guida 2016) «Las reacciones del público fueron muy variadas. [...] la incomodidad de percatarse que lo que estaban contando las guías estaba basado en lo más real de sus experiencias personales, iba afligiendo al público de forma perturbadora. Había gente que no podía soportar escuchar lo que las colaboradoras querían contar, se les hacía insoportable y abandonaban la visita. Otros no podían contenerse el llanto, era entre una mezcla entre culpabilidad y empatía. Muchos al final de la visita las felicitaban por su valentía, las querían abrazar y les agradecían su coraje. Y varios burgueses incapacitados de salir de sus burbujas, se quejaron al museo por el uso que hacíamos de las obras».



Figura. 3. Núria Güell. *La Feria de las Flores*. 2015. Cortesía de la artista.

Cuando aún no había finalizado el proyecto, Güell fue contactada por el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de México –MUAC–, que la invitaba a realizar una residencia creativa en su sede. El resultado de esta residencia, realizada en dos fases, cristalizó en *Una película de Dios* –Ciudad de México, 2018–, una pieza de vídeo que mostraba el proceso de elaboración del proyecto y sus resultados. Siguiendo una metodología similar a la de Medellín, a lo largo de ocho meses, Núria Güell colaboró con un grupo de ocho menores de edad que habían estado inmersas en contextos de abuso y explotación sexual. Sus nombres eran Maritza, Izzy, Nayeli, Catherine, Ángela, Halcel, Ezra y Damaris. Juntas trabajaron a partir de una selección de cincuenta imágenes de temática religiosa de los fondos de los museos mexicanos, la mayoría de ellas del período colonial; entre estas, seleccionaron nueve imágenes que finalmente fueron expuestas de manera conjunta en una exposición en el MUAC; en esta ocasión, las visitas guiadas fueron sustituidas por un conjunto de audioguías que contenían las narraciones de las participantes, puestas a disposición de las y los visitan-

tes.¹² Acompañada de la voz de Catherine, Susana –que, en manos de Artemisia Gentileschi se había convertido en un emblema feminista– es ahora una niña asustada, que se inclina temerosa anticipándose a lo que tendrá que venir (Güell 2018): ha sido abusada tantas veces «que ya le tiene muchísimo miedo a que alguien le toque su cuerpo, porque no le pertenece. Si vemos en su cara... Si vemos en su cara... se ve que tiene miedo, temor, tristeza, arrepentimiento... ya no sabe de qué». Para esta ocasión, el relato de las participantes se complementa con el ofrecido por una familia de exproxenetas, que después de la condena habían *encontrado a Dios*, y que en una segunda fase del proyecto habían trabajado junto con Güell las mismas imágenes previamente seleccionadas. El espacio de escucha generado por la artista se transforma en un espacio literalmente confesional a través del cual la familia busca la expiación social y divina.

Tanto la propuesta de Cristina Lucas como las de Núria Güell suponen ejemplos excelentes de la potencialidad de la puesta en escena del cuerpo dentro del espacio museístico, sea para tomar la palabra o para evidenciar el componente sexuado de la mayor parte de las representaciones que nos rodean. Hasta que los Museos sean espacios para todas, todos y todes, será necesario seguir tomándolos, de vez en cuando, por asalto.

Bibliografía

- Berger, John. 1972. *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Group.
- Broude, Norma y Mary D. Garrard (eds.). 2005. *Reclaiming Female Agency. Feminist Art History After postmodernism*. Londres: University of California Press.
- Chicago, Judy. 1975. *Through the Flower. My Struggle as Woman Artist*. Nueva York: Doubleday.
- Chicago, Judy & Miriam Schapiro. 2010. «Female Imagery». En *The Feminism and the Visual Culture Reader*, ed. Amelia Jones. Londres y Nueva York: Routledge: 53-56.
- Clark, Kenneth. 2006. *El desnudo: Un estudio de la forma ideal*. Trad. Francisco Torres Oliver. Madrid: Grupo Anaya Publicaciones Generales.
- Copeland, Huey. 2013. «Photography, the Archive, the Question of Feminist Form: A Conversation with Zoe Leonard». *Camera Obscura* 83, 28 (2): 177-189.

12 Según declaraciones de la artista en una entrevista con Laia Manonelles-Moner (2022, 12000), en esta ocasión el formato de visitas guiadas fue sustituido por el formato de audioguía por cuestiones de seguridad, limitando así la presencialidad a grupos muy específicos, como estudiantes de arte y del ámbito de la justicia.

- Duncan, Carol. 1993. *The Aesthetics of Power. Essays in Critical Art History*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Güell, Núria. 2015. *La Feria de las Flores*. bit.ly/3XfMR89 (Fecha de consulta: 21/05/2023).
- . 2018. *Una película de Dios*. bit.ly/4492ock (Fecha de consulta: 21/05/2023).
- Güell, Núria y Cecilia Guida. 2017. «Sin miedo a participar. Seis preguntas a Núria Güell sobre la obra *La Feria de las Flores* por Cecilia Guida.» *Roots and Routes, Year VIII*, 27. bit.ly/3Xcu9yt (Fecha de consulta: 21/05/2023).
- Manonelles-Moner, Laia. 2022. «Espacios de escucha. Aproximaciones a los proyectos artísticos de Núria Güell: *La Feria de las Flores* y *Una película de Dios*». *Arte, individuo y Sociedad* 34(3): 1191-1210.
- Meskimmon, Masha. 2007. «Chronology through Cartography: Mapping 1970s Feminist Art Globally'». En *WACK! Art and Feminist Revolution*, eds. Cornelia y Gabrielle, Lisa. Los Ángeles: The Mit Press: 323-335.
- Millet, Kate. 1995. *Política Sexual*. Trad. Ana María Bravo García. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Mulvey, Laura. 2015. «Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975)». En *Feminism—Art—Theory. An anthology, 1968-2014*, ed. Hilay Robinson. West Sussex: Wiley Blackwell.
- Nead, Lynda. 2013. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Trad. Carmen González Marín. Madrid: Editorial Tecnos.
- Nochlin, Linda. 1994. *The Body in pieces: the fragment as a metaphor of modernity*. Londres: Thames and Hudson.
- . 2018. *Women, Art and Power and Other Essays*. Nueva York: Routledge.
- Pollock, Griselda. 1987. «What's wrong with Images of Women?». En *Framing Feminism. Art and the Women's Movement, 1970–1985*, eds. Griselda Pollock & Rozsika Parker. Londres: Pandora: 132-139.
- Pollock, Griselda y Rozsika Parker. 2021. *Maestras antiguas: Mujeres, Arte e Ideología*. Trad. Raquel Vázquez Ramil. Madrid: Ediciones Akal.
- Robertis, Deborah de. s. f. *Perfil de Vimeo*. bit.ly/3JhYDcE (Fecha de consulta: 22/05/2023).
- Tickner, Lisa. 1988. «Feminism, Art History, and Sexual Difference». *Genders* 3: 92-128.
- Triviño, David. 2021. *Classic Nudes – Official Teaser*. [Vídeo]. bit.ly/3Nh2oA3 (Fecha de consulta: 21/05/2023).

LA ESPAÑA DISIDENTE: LA MOVILIZACIÓN ARTIVISTA EN ESPACIOS PÚBLICOS

PAULA CARRATALÀ-ROS
Universitat Jaume I

1. A modo de introducción: concepto, origen y objetivos del artivismo

Hablar de *artivismo* es hablar de un neologismo derivado de la unión entre las palabras arte y activismo, pero también es hablar de un término que define una tipología de manifestación artística interdisciplinar, que tiene por objetivo provocar o efectuar un determinado cambio en la sociedad. En palabras de Nina Felshin (1995), este concepto hace referencia a una práctica cultural híbrida donde converge el mundo del arte, el activismo político y los movimientos sociales: una curiosa mezcla de tres esferas que, entremezcladas las unas con las otras, buscan comunicar nuevas perspectivas artísticas desde las que cuestionar el *statu quo* de un periodo social, político y/o económico concreto.

Generalmente, los orígenes de este arte activista se sitúan en torno a la década de los setenta, en mitad de un contexto marcado por los ritmos disidentes de la contracultura. Las protestas sociales de este periodo, que fundamentalmente denunciaban la no-representatividad política de las minorías, motivaron la aparición de un nuevo estilo de resistencia social basado en el activismo artístico y cultural. En este marco, los/as artistas afines a las tendencias estéticas de lo conceptual, confrontaron activamente el orden social establecido –el cual generaba unas situaciones de injusticia y desigualdad– a través de acciones públicas que trataban de influir en prácticas gubernamentales. La insatisfacción artística de finales de los sesenta ante el arte institucionalizado, junto al intento de romper con los valores del mercado artístico, favoreció el incremento de proyectos creativos que, además de entender el arte como vehículo para la comunicación, fomentaban la participación en procesos políticos de esos sectores sociales que, en los márgenes de un sistema hegemónico, no tenían voz, derecho ni visibilidad.

Esta investigación se ha desarrollado con una Ayuda Predoctoral (convocatoria 2021) de la Universitat Jaume I a la formación del personal investigador (PREDOC/2021/11).

Así, con esta primera aproximación, podemos identificar el carácter público del *artivismo*, una práctica artística basada en la comunidad que, motivada por el potencial político del arte, se convierte en un altavoz infalible para aumentar la conciencia de la ciudadanía ante hechos insostenibles. Este puente entre el activismo social-político con los distintos modos de hacer arte, explica que las acciones *artivistas* antepongan su compromiso con la sociedad sobre los principios artísticos en sí (Becker 1996, 21); porque la última finalidad de esta hibridación es dar forma a espacios de inclusión, de expresión y de representación político-social a partir de las estrategias estéticas, simbólicas y conceptuales. De este punto, entendemos que los proyectos de los/as artistas activistas eviten la relación con las instituciones artísticas y culturales, *saltando* los muros de los museos y las galerías, para definir un territorio de intervención propio que, además de facilitar la resocialización de minorías, consiga fomentar la participación de la comunidad en manifestaciones críticas que denuncian, y reivindican, derechos e intereses de grupos oprimidos por los discursos de poder del Estado.

¿Cómo se entrelazan activismo, performance y feminismo? ¿Es posible crear una sociedad políticamente comprometida, a través de las experiencias poético-políticas que irrumpen en las ciudades desde los márgenes de lo culturalmente hegemónico? En los apartados que se desarrollarán a continuación, trataremos de analizar este arte activista en clave feminista que tuvo lugar en la España de la Transición, poniendo como ejemplo la acción de los abortos públicos de las Llars Mundet, como un agente activo de cambio social. Lo que buscamos con esta investigación es dar a conocer el activismo artístico como unas formas creativas de protesta que, en base a generar una nueva estructura cultural más accesible, democrática y participativa, construye espacios de representación alternativos a los museos donde el arte, anteponiendo su acción social, se encuentra conectado con el mundo real y sus problemáticas.

2. Nos vemos en las calles: el carácter artista de la performance feminista

Para perfilar el carácter del *artivismo*, debemos prestar atención al marco contextual en el que queremos analizar esta forma colectiva de actuar. Así, la pretensión de esta investigación es relacionar este estilo de *hacer* arte con los inicios de las técnicas artísticas que surgen de la corriente del arte de acción. En este escenario, tal y como hemos adelantado en

el apartado de la introducción, se vive un malestar social generalizado del que los/as artistas no serán ajenos/as.

En los países occidentales, y tras la Segunda Guerra Mundial, el arte trata de realizar proyectos comprometidos con las movilizaciones sociales de su época, y de esa inclinación nace la necesidad de modelar una forma de arte *cívica*, fuera de las paredes de los museos, que implica la participación activa de un grupo social concreto en las manifestaciones artísticas que tratan de solucionar las problemáticas sociales que se discuten en las calles. En esta línea, el/la artista activista de los años sesenta se muestra sensible con los intereses colectivos y, a través de su colaboración artística con la ciudadanía, trabaja para alzar la voz contra los abusos de poder que vulneran los derechos de las comunidades marginadas. De entre la pluralidad de movimientos contraculturales, destacó la red organizada por las mujeres feministas que, oprimidas por el capitalismo y el patriarcado, se unieron en la construcción de un movimiento autónomo que reclamaba la igualdad jurídica y legal entre los hombres y las mujeres, y defendían el derecho a disponer libremente de sus cuerpos y sexualidades. A su vez, y a través de la conceptualización artística del lema «lo personal es político»,¹ se reactivó la denuncia a la normalización de las violencias machistas que sufrían las mujeres a través de las artes. El feminismo artístico, recogiendo el testigo de las artistas² del primer tercio del siglo pasado, volvió a cuestionar la construcción patriarcal de las mujeres, tratando de ofrecer otros puntos de vista desde los que leer la identidad femenina.

Ese contacto entre teoría y práctica es lo que nos permite hablar de feminismos a través de un lenguaje plástico y visual, explícitamente adentrado en la arena política occidental, que logra atraer la atención de la ciudadanía hacia lo representado. La interrelación entre el arte y el activismo del feminismo radical, provocó que muchas artistas de finales de los sesenta se lanzaran a crear manifestaciones artísticas motivadas, fundamentalmente, por las principales demandas feministas. En sus primeros trabajos, utilizando desde pintura hasta fotografía, estas creadoras desafiaron los estereotipos impuestos y asumidos sobre las aptitudes y actitudes de las mujeres y abordaron, desde la experiencia femenina socialmente marginada (Chadwick 1999, 338), los discursos represivos de la sociedad patriarcal. De esta

1 En su obra *Política Sexual -1969-*, Kate Millett identifica como uno de los centros de dominación patriarcal la esfera privada. Un mundo personal que, por su carácter íntimo e individual, tiende a quedar invisibilizado y, por lo tanto, no trasciende al terreno de la política como dominio de lo público. Durante los años 70, este *eslogan* desveló que las relaciones de poder en la esfera privada quedaban normalizadas, por la invisibilización de lo individual/privado en lo público.

2 Desde los parámetros del surrealismo, artistas como Leonora Carrington y/o Remedios Varo criticaron el papel de la mujer como musa y, desde la experiencia de la propia identidad, ofrecieron la imagen de mujer como sujeto y no como objeto erótico (Caballero 2002, 85).

manera, la práctica artística, asociada con las bases teóricas del movimiento político-social del feminismo, sirvió de plataforma para reivindicar un cambio en la estructura de dominio institucionalizada, que justificaba la subordinación e invisibilización de las mujeres y que suponía un obstáculo para la convivencia democrática de las sociedades.

De entre la amplia variedad artística, la performance fue entendida desde la tercera³ ola del feminismo como una estrategia crítica de *hacer* del arte feminista un espacio activista. Para muchas artistas, esta disciplina supuso una herramienta política con la que intervenir en la esfera pública para tratar de subvertir la idiosincrasia patriarcal. Gracias a su simbología y su lenguaje (Ferrando 2009, 7), que «se abre e invade el territorio de lo no artístico, de lo común, de lo cotidiano, a fin de encontrar un espacio habitable en el que convivir», estas mujeres asumieron el derecho a nombrar y describir situaciones que vivían y percibían como injustas, transformando la performance en un *lugar* donde realidad y representación se unían en un mismo punto. La narrativa autobiográfica, donde la artista tiende a evocar lo vivido, permitió profundizar en la escenificación de la vulnerabilidad del cuerpo femenino, en relación con las violencias que recaían sobre ellas, y que eran tratadas como un fenómeno privado. En este sentido, el objetivo consistía en «politizar su existir» (Martínez-Collado 2008, 25), para compartir una identidad y lograr la socialización de las desigualdades como un problema estructural, y no como un problema individual.

Resistir desde la performance, para confrontar las causas sociales de las violencias simbólicas y estructurales, pasaba por (Picazo 1993, 15) «explorar la dimensión física del cuerpo». Es decir, entender la corporeidad femenina como un mecanismo de reclamo, o como expositor de las violencias y escenario de resistencia, fue una constante para el desarrollo del lenguaje *artivista* feminista que pretendía implicarse, activamente, en la misma esfera pública en la que, tradicionalmente, se ha ido reproduciendo lo masculino como hegemónico y lo femenino como subordinado. Romper con la dicotomía entre lo público y lo privado, y transformar las fronteras de lo individual/social con la intención de visibilizar aquello que se ha negado como violencias, fue posible gracias a estos actos performáticos donde la realidad de las mujeres se encontraba constantemente interpelada. Esta comunicación a través de la performance trataba de reafirmar la solidaridad y la empatía entre todas las mujeres, y en la sociedad en general, para provocar un devenir revolucionario en la ciudad.

3 Cronológicamente, situamos la tercera ola del feminismo en los años setenta porque, como argumenta Celia Amorós (2000, 22), fijamos la primera ola durante la Revolución Francesa, en el periodo de la Ilustración. Así, la segunda ola sería el movimiento sufragista de mujeres del siglo XIX, y la tercera ola el feminismo de los años 70.

El uso consciente del espacio público, una retórica discursiva que ponía de manifiesto la hostilidad de las artistas contra el sistema del arte debido a la exclusión sexista y racista de los museos, y (Cordero Martín 2019, 249) dado el «carácter prácticamente incontestable del museo como única institución legitimadora», desarticuló el discurso dominante al alterar el orden social establecido, apropiándose de las calles con la ayuda de un diálogo artístico entre *iguales*, y no de una lección especializada sobre ideología impartida desde arriba (Lippard 1984, 58). Así, las artistas, como participantes legítimas de la vida comunitaria, crearon una serie de proyectos artísticos al servicio de la comunidad, para activar el sentimiento de colectividad. El sacar lo artístico de la galería/museo se hacía, por lo tanto, con la intención de ampliar el alcance de las demandas político-estéticas hacia públicos ajenos a los circuitos artísticos convencionales. De este modo, subvirtiendo el espacio urbano a fuerza de intervenir en la ciudad, y desplazando el cuerpo-obra de las artistas hacia una esfera extrainstitucional, el *artivismo* feminista trabajó sobre prácticas comprometidas, provocando que estos modelos de arte activista estuvieran cada vez más integrados en la vida diaria.

Deshacerse del mito del *genio* creado en torno a la figura de los artistas, e igualar la posición artística con la activista, provocó que la performance se entendiera como una estrategia social y colectiva para alcanzar el objetivo de exponer y denunciar las violencias machistas contra las mujeres. A partir de un lenguaje visual accesible, que rompe con las barreras intelectuales, las acciones performativas construyeron un esquema de protesta sociopolítico, alternativo a las tradicionales marchas públicas de los grupos activistas, que desdibujó la frontera entre lo artístico y lo político. Bajo este concepto, las artistas enfrentaron sus cuerpos a los sistemas de relación patriarcal, porque leyendo sus corporeidades («como un locus del yo y el lugar donde el dominio público coincide con el privado, donde lo social se negocia, se produce y adquiere sentido» Jones 2006, 20), trataron de *reconocerse* como un arma creativa desde la que definir los límites a los que se enfrentaban las mujeres.

La idea de politizar la performance, y utilizarla como un medio de intervención social capaz de cuestionar el código hegemónico de las representaciones culturales, buscaba implicar y comprometer a la audiencia en estas prácticas críticas de auto-expresión. Así, con trabajos como *In mourning and in rage*⁴ –1977– de Suzanne Lacy, el *artivismo* de la perfor-

4 *In mourning and in rage* –1977– es una performance creada por Suzanne Lacy en colaboración con Leslie Labowitz, y llevada a cabo en la ciudad de Los Ángeles. Se proyectó como respuesta contra la cobertura sensacionalista de los medios de comunicación al informar sobre la violación y asesinato de diez mujeres en ese año. En la performance participaron setenta mujeres vestidas de negro. Diez de ellas salieron desde el centro del Woman's Building de Los Ángeles hasta el Ayuntamiento en un coche fúnebre, y fueron seguidas por veintidós coches ocupados por el resto de las participantes. Una vez en las escaleras del Ayuntamiento, la comitiva declaró frente a los medios de comunicación su solidaridad con las mujeres asesinadas.

mance feminista reconocía la necesidad de tratar sobre los temas candentes de la sociedad, con la intención de llamar la atención de la ciudadanía sobre la situación en la que había que actuar. De este modo, las artistas como activistas, y el/la espectador/a como catalizador del cambio, buscaban agitar, provocar y desafiar el espacio público-político para definir un territorio de criterios propios y anti-institucionales, donde «ser artístico» implicaba involucrarse, de una manera reconocible, en las realidades del momento.

3. Prácticas artistas en la España de la Transición: la reacción del arte feminista

Los años setenta en España son sinónimo de una situación sociopolítica compleja, pero por contrapartida muy propicios para el desarrollo de estas prácticas *artistas*. Una vez muerto el dictador Francisco Franco, el país entero se preparó para vivir la eclosión de un movimiento feminista que, desde la década de los sesenta, cuestionaba el sistema patriarcal que sostenía el ideal nacionalcatólico de la época. Ahora, en el periodo de la Transición Democrática, la colectividad nacional y regional de las mujeres permitió entender los feminismos como una acción política revolucionaria, desde la que desafiar los modelos masculino y femenino de un orden moral machista, y conservador, construido durante los casi cuarenta años de dictadura autoritaria. El arte feminista, tímidamente desarrollado en los márgenes de un sistema falangista, y desconectado significativamente del panorama artístico global a causa del aislamiento de España durante el franquismo, se implicó activamente en ese propósito de construir un país feminista que garantizase la igualdad de derechos entre los hombres y las mujeres. Así, a través de la actividad artística de creadoras pioneras como Eugènia Balcells, Eulàlia Grau y Àngels Ribé –por nombrar solo a una pocas–,⁵ nacería paulatinamente un lenguaje visual disidente y antiacadémico con el que cuestionar los arquetipos femeninos impuestos por el régimen, y con el que hacer frente a la normalización de las violencias machistas que perpetúan la sumisión de las mujeres al orden patriarcal.

Las artistas españolas, generalmente influenciadas por el arte feminista americano, también leyeron la performance como el medio artístico más eficaz para desafiar su condición de subordinadas al hombre y al hogar. Los primeros pasos que debían tomar para

5 No es casualidad que las artistas aquí mencionadas sean todas catalanas, pues siguiendo a Simón Marchán Fiz (1986, 279) el conceptualismo en España es la práctica artística más activa desde 1971, pero sería Cataluña la región con más experiencias y participantes.

deshacerse de esa pasividad impuesta se encontraban en la reapropiación de los espacios públicos, por lo que tenían que romper con esa imagen de fragilidad y dependencia que el franquismo construyó sobre ellas. Ser visibles implicaba ser conscientes de sus cuerpos, y de la acción política que escondía el presentarse como sujetos autónomos en una esfera que les atribuía la condición de ciudadanas de segunda, de modo que la recuperación de ese espacio físico empezaba por tomar el control individual de su propio yo. En 1973, la artista Alicia Fingerhut se *adelantaba* a ese acto de resignificar las calles de la ciudad de Barcelona a través de una performance. Cerca de la plaza de San Gregorio, la artista se tumbaba en medio del asfalto de la carretera con la intención de paralizar el tráfico durante unos minutos. Esta acción, tan sencilla como tumbarse en mitad de la vía pública, guarda la voluntad de cuestionar un contexto dictatorial donde el cuerpo femenino, fuertemente controlado, no puede existir en un espacio público limitado. El acto *sin título* de Fingerhut la convierte en la protagonista de una «performance de resistencia a la censura» (Taylor 2011, 11) porque, en un marco de control social y en un ambiente de represión policial, el gesto de echarse de forma inesperada en la carretera tiene la capacidad de romper con los códigos de conducta que la sociedad esperaba de una mujer.

La irrupción de Alicia Fingerhut en el espacio público, como resalta Maite Garbayo Maeztu (2016, 35), nos enseña que un acto corporal, por muy simple que parezca, es capaz de subvertir espacios, contextos y relaciones. Un cuerpo inmóvil que aparece, que obstaculiza y altera de forma no-violenta el ritmo cotidiano de una ciudad, es un cuerpo que se niega a ser invisible, un cuerpo que está presente, y que (Butler 2017, 188) «con sus acciones quiera dar forma a un mundo distinto de aquel que combate». La acción de tumbarse, de entorpecer físicamente la cotidianidad de la esfera social, es una forma de resignificar lo público como espacio político, de *resimbolizar* las calles como un lugar común desde donde existir, para luego exigir y transformar el sistema de dominación patriarcal. Con base en esta expresión artística, las feministas de los ochenta se caracterizaron por *poner el cuerpo* para defender y reivindicar de forma masiva sus derechos. Ocupar calles, forzar la visibilidad de un cuerpo que durante la dictadura fue leído como un objeto de opresión/represión, se erigió como la forma más efectiva de asentar, en una sociedad posfranquista y todavía fuertemente controlada, las bases teóricas de las protestas feministas.

Así, como haría Fina Miralles en su performance *Petjades*, una acción que realizó en el año 1976 y que consistió principalmente en pasear por las calles dejando tras de sí su nombre y apellido impresos en el asfalto, el movimiento feminista en España, como veni-

mos anunciando, bebería de la *permisividad* sin límites de la performance para sellar esas primeras huellas hacia la emancipación femenina, afirmándose como mujeres que habitan, como mujeres conscientes de sus realidades que toman las ciudades para redefinir lo social desde la cultura política feminista. En este marco, utilizar las estrategias narrativas del arte de acción permitió al feminismo alzar la voz en un país donde el propio ordenamiento jurídico, se encargó de amparar la desigualdad y la sumisión del género femenino (Moraga García 2008, 249). La ruptura formal y el carácter anti-institucional del *performance art*, alejado como comentábamos de los circuitos artísticos tradicionales, hacía que esta disciplina se mostrase abierta a relatar aquello que artistas y activistas españolas no podían decir, pero que tenían que denunciar. Gracias a la tendencia efímera y conceptual, características a las que se suma la dificultad de capturar y encasillar, las protestas sociopolíticas de carácter performativo y/o artístico inundaron las calles de toda España, vertebrando el discurso de la Transición hacia la democracia al irrumpir, de forma directa y radical, en las realidades del momento.

4. La inserción de lo artístico y lo político: los abortos públicos de las Llars Mundet

Según Carles Hac Mor (1999, 10), la artista Olga L. Pijoan quería que se supiera que entre sus proyectos artísticos se encontraba la idea de querer dar vida a una performance en la que ella, después de embarazarse intencionadamente, se practicaría un aborto. Esta acción, como así se intuye en las palabras del poeta Hac Mor, nunca llegaría a realizarse, pero en la intención de Pijoan, se entrevé la inclinación artística y política de querer reclamar la autonomía de su cuerpo. Si nos basamos en la fecha en la que la artista abandona su actividad artística, esta performance *nonata* la tendríamos que situar antes de 1974 (Garbayo Maeztu 2020, 33). El dictador todavía no había muerto, y desde el año 1941 estaba vigente la ley de represión del aborto. No obstante, como Olga L. Pijoan no se sometió a esta práctica, solamente podemos imaginar lo que hubiese supuesto, en tiempos de Francisco Franco, este aborto premeditado. Lo que sí resulta interesante de analizar es que en la base de esa performance está la decisión de sacar el cuerpo de la tutela estatal y judicial, y se entiende esta proyección política en lo artístico porque, la postura oficial del régimen se basaba en un control obsesivo de la mujer. Así, en la acción imaginada de Pijoan el aborto se lee como

un acto subversivo que irrumpe en el terreno de lo artístico; como un intento de performance *artivista* en la que Olga rompe con ese control biológico del sistema patriarcal, con el fin político de deshacerse de la continua vigilancia que mantiene a las mujeres en un estado de infantilismo.

Hacer visible lo invisible, quizá el objetivo sobre el que pensó la acción esta artista catalana. Dar voz a las que la dictadura no dejaba tener voz, y convertir su cuerpo en el espejo al que mirar para no sentirse solas. La misma intención que tuvieron las feministas de 1985, unidas desde los inicios de la Transición por la despenalización del aborto y autoras, en ese mismo año, de una acción colectiva por el aborto libre, seguro y gratuito. Alrededor de las jornadas celebradas sobre los 10 años de feminismo en España, llevadas a cabo en las instalaciones de las Llars Mundet, más de tres mil personas fueron testigos de cómo dos mujeres interrumpían voluntaria e ilegalmente sus embarazos. Es cierto que no estamos hablando del mismo marco represivo de Olga L. Pijoan, pero esta acción recogió su testigo para transformar el *delito* de la práctica en una herramienta disidente a favor de las protestas feministas. La escenificación de los abortos, documentados en vídeo⁶ como materialización de la prueba –junto a la exposición en la rueda de prensa del instrumental y de los embriones abortados– tenía por objetivo verbalizar el descontento de las activistas por la recién ley del aborto aprobada en 1985 por el PSOE, donde se despenalizó el aborto en tres supuestos casos muy específicos: malformación fetal, riesgo para la embarazada y delito de violación. Esta reforma legislativa no extraía la práctica del Código Penal y, por lo tanto, no abogaba por el derecho a decidir de las mujeres, pues cualquier aborto practicado que no estuviera amparado por el marco legal, sería castigado con diversas penas de prisión.

Las feministas, que veían insuficiente la despenalización del aborto solo en un supuesto ético, eugenésico y terapéutico, porque consideraban que la ley dejaba muchas otras situaciones sin cubrir –como las circunstancias socioeconómicas y familiares de las mujeres–, pasaron a la acción directa (Garbayo Maeztu 2020, 41) con una «performance que arrebató al Estado el control de los cuerpos de las mujeres y que hacía aparecer, al mismo tiempo, un cuerpo vulnerable y un cuerpo en resistencia». Las instalaciones de las Llars Mundet se volvieron, durante las *II Jornades Catalanes de la Dona*, en un escenario donde lo estético y lo político se unieron para reclamar el derecho de las mujeres a decidir sobre sus propios cuerpos. Por tanto, en un contexto político que supuestamente era afín a las demandas de

⁶ Para materializar la acción, y que no se creyera que los abortos habían sido falsos, las feministas grabaron en vídeo la intervención para su posterior difusión y, en la rueda de prensa posterior, exhibieron los embriones y el instrumental utilizado (*El País*, 6 de noviembre de 1985).

los sectores del feminismo, la moderación del gobierno hizo reaccionar a estas activistas que veían, en la reforma de la ley, la invisibilización de las realidades sociales⁷ que llevaban a muchas mujeres a abortar. La acción, en este sentido, la tenemos que entender más allá de la provocación y/o de la desobediencia civil, porque la decisión de transgredir las normas, de emplear el yo como soporte para crear la narrativa visual de una interrupción voluntaria, respondía a la intención de denunciar que restringir el acceso al aborto no lo iba a prevenir, sino que simplemente conduciría a las mujeres de clases media-baja a recurrir a prácticas que se realizaban, por lo general, en malas condiciones.

En esta acción el cuerpo no se escondía ni se reprimía, al contrario: ahora era reivindicativo, expresivo, gestual y utilizado como «un significante del compromiso político individual convertido a colectivo» (Jones 2006, 22). Bajo las técnicas de la performance, estas mujeres, no necesariamente implicadas profesionalmente con el mundo del arte, expresaron su repulsa al poder y control del Estado sobre los cuerpos femeninos, viendo en el acto performático un instrumento de sensibilización popular en torno a los derechos feministas. Llevar a cabo estos dos abortos públicos en las Llars Mundet, en un contexto donde la decisión voluntaria era ilegal, causó un revuelo mediático y jurídico que consiguió llenar las calles de diálogos y debates⁸ en torno al aborto como asunto de salud pública. La relación entre lo creativo y las protestas por el derecho a decidir, creó una imagen que no solo era capaz de comunicar la realidad que vivían muchas mujeres en España, sino que también sacaba al aborto inducido del silencio social construido durante décadas. Gracias a la puesta en escena de esa estrategia de alianzas entre la disciplina de la performance y la organización de la sociedad civil, las jornadas de 1985 concluyeron con la alineación de más de tres mil mujeres que, además de autoinculparse (Pérez Oliva, 4 de noviembre de 1985) ante el juez para dificultar su sentencia, consiguieron crear un sentimiento de colectividad en torno a esas mujeres que habían pasado por una situación clandestina y similar.

El arte para politizar sus cuerpos, y también para actuar sobre sus realidades en un intento de denunciar las políticas opresivas que recaían sobre ellas. Tejer una red de apoyo

7 Neus Moreno, portavoz de la Comisión por el Derecho al Aborto, declaró para *El País* que «Nosotras no hemos cometido ningún delito, sino que hemos hecho pública una realidad cotidiana» (*El País*, 5 de noviembre de 1985).

8 Además del rechazo en los sectores conservadores, la escenificación de los abortos despertó opiniones muy diversas desde grupos de la izquierda del movimiento feminista. Por un lado, la que era directora del Instituto de la Mujer, Carlota Bustelo, expresó que, mientras que ella estaba a favor a que la ley se ampliase, veía en la acción de las Llars Mundet «una forma llamativa de protestar que no sé si compensa los riesgos, tanto jurídicos como tal vez sanitarios, de las dos personas que han abortado» (Mendo, 4 de noviembre de 1985). Por otro lado, Lidia Falcón, fundadora del Partido Feminista, criticó duramente el acto alegando que las participantes «no merecen más que la repulsa de quienes tenemos una profunda y ya madura conciencia feminista» (Falcón, 25 de noviembre de 1985).

mutuo, y hacer comunidad entre personas que vivieron las mismas experiencias. Compartir, y abrir espacios a las resistencias feministas de mujeres que eligen la acción directa para ser escuchadas. Ser visibles, y pensar el cuerpo como un lugar de creación colectiva. Desde este marco, la performance sobrepasa los límites que tradicionalmente definen al hecho artístico, porque inicia la *deconstrucción* política del mundo del arte como institución, y se sobrepone para explorar iniciativas donde lo artístico, en su vinculación con el activismo, adopte un rol de agente del cambio en la sociedad. El impacto de los abortos públicos de las Llars Mundet logró trascender de Barcelona a otras ciudades de España que, como las activistas catalanas, buscaban recuperar la autonomía de su yo tratando el cuerpo desde la perspectiva feminista. Ni el Estado ni la Iglesia, ahora con esta acción abrían el camino para recuperar el control sobre sus maternidades, a través de desafiar el sistema legal del patriarcado que asentaba una clara violencia reproductiva sobre las mujeres. Olga López Pijoan, quien se declaró objeto y sujeto artístico en sí misma (Hac Mor 1999, 10), quiso alterar el diseño judicial y legislativo durante el periodo de la dictadura, y aunque no sabemos si solo fue idea o intención, sí que podemos hablar de que, de haberla realizado, su performance hubiera sido un precedente, como lo fue la de las Llars Mundet, en las protestas a favor del aborto.

Conclusión

Las performances *artivistas* a las que nos hemos referido en esta investigación tuvieron su desarrollo en el marco crítico del «arte politizado de los 60 y 70» (Blanco 2001, 5), cuyas propuestas confluyeron en la esfera pública de oposición de finales del siglo XX. Este arte, que cuestiona los modelos gubernamentales e institucionales de su propio contexto, resaltó la esfera social común al hacer partícipe a la ciudadanía de un lenguaje visual comprensible, que guardaba una explícita implicación política, creativa y no-violenta. Esta nueva forma de expresión artística, al servicio de la gente –y contando con la gente–, se perfilaba hacia la construcción de un nuevo orden sociopolítico, porque las imágenes de los actos performáticos se difundían, rápidamente, para ser parte de una misma experiencia que hablaba desde el desacuerdo, y a través de la multitud, contra el *estado* del poder.

En este marco, el *artivismo* describe una red abierta de personas que unen particularidades en torno a lo común, para reclamar causas políticas y sociales contrarias a las que la autoridad defiende como justas. Esta estética activista, más allá del concepto convencional de

arte y de las prácticas artísticas, presenta una variedad de estilos que se superponen según la situación concreta. En el caso que nos ocupa, la performance feminista de finales de los años sesenta se adecuó a su contexto revolucionario, para proyectarse e implicar al mayor número de mujeres en la acción. De forma directa e indirecta, la provocación simbólica de este lenguaje *artista* de la performance feminista sirvió de ofensa al poder político y judicial, y exigía soluciones en torno a la desigualdad entre sexo/género, a la vez que reclamaba y promovía los derechos e intereses de las mujeres. Esta forma de *activismo*, leído como el punto más alto del impulso democrático en el arte al dar espacio a quien no tiene oportunidad (Felshin 1995), buscó convertirse en un modelo radical de participación, que cuestionó los modos de hacer de las democracias representativas al leer a la ciudadanía como sujetos políticos activos.

En base a un estilo directo y antiestético para críticos/as y expertos/as del arte, y gracias a generar una estructura contrainstitucional más accesible para la participación, las acciones performativas del arte feminista redefinieron el modelo jerárquico de los espacios públicos, al compartir, multitudinariamente, mensajes que subvertían las corrientes informativas diarias. Es decir, frente a lo culturalmente establecido, la performance actuaba como un contrapoder, sirviéndose de contramensajes para desafiar al poder oficial, y así tratar de transformar la vida cotidiana. Este activismo desde el arte, y fuera del terreno de la política dominante, se volvió un acto de *desobediencia* colectiva y radical, que articulaba formas de representar las cuestiones sociopolíticas excluidas de la agenda pública. Así, performances como la de las Llars Mundet se estructuraron en torno a alternativas disidentes del modelo de participación, presentándose como herramientas para trabajar desde dentro del sistema existente, y *forzar* el progreso, para demostrar que, a través de las artes, se puede redefinir lo político como un proyecto, y no como un límite.

Bibliografía

- Amorós, Celia. 2002. «Presentación que intenta ser un esbozo del status questionis» en *Feminismo y Filosofía*, ed. Celia Amorós. Madrid: Síntesis
- Becker, Carol. 1996. *Zones of Contention: Essays on Art, Institutions, Gender and Anxiety*. Nueva York: State University of New York Press.
- Blanco, Paloma, et al. 2001. *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Butler, Judith. 2017. *Cuerpos aliados y lucha política*. Barcelona: Paidós.

- Caballero, Juncal. 2002. *La mujer en el imaginario surreal. Figuras femeninas en el universo de André Breton*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
- Casals, Montserrat (1985, 5 de noviembre). *El juzgado solicita como prueba el vídeo de los abortos practicados por feministas*. *El País*. bit.ly/3POnSUi. (Fecha de consulta: 22/05/2023).
- Chadwick, Whitney. 1999. *Mujer, Arte y Sociedad*. Barcelona: Destino.
- Cordero Martín, Beatriz. 2019. «Artistas contra el museo. Breve recorrido por la crítica institucional estadounidense entre las décadas de los sesenta y noventa». *Anales de Historia del Arte*, 29: 245-263.
- El País. 1985, 6 de noviembre. *Las dos caras del escándalo*. *El País*. bit.ly/3Cc2eow (Fecha de consulta: 22/05/2023)
- Falcón, Lidia. 1985, 25 de noviembre. *El feminismo no es eso, no es eso*. *El País*. bit.ly/42tjxHJ (Fecha de consulta: 22/05/2023).
- Felshin, Nina. 1995. *But is it art? The spirit of art as activism*. Seattle: Bay Press.
- Ferrando, Bartolomé. 2007. *El arte de la performance. Elementos de creación*. Valencia: Mahali Ediciones.
- Garbayo Maeztu, Maite. 2016. *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Bilbao: Consonni.
- . 2020. «La escenificación estética de la protesta: cuerpos, alienaciones y transmisiones». En *Carta(s). Tiempos incompletos*, ed. Nelly Richard et al. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Hac Mor, Carles. 1999. *Olga L. Pijoan, fragments d'un «puzzle»*. Generalitat de Catalunya: Centre d'Art SantaMòniCA.
- Jones, Amelia. 2006. «Estudio. Cuerpo, escisiones». En *El cuerpo del artista*, ed. Tracey Warr. Londres: Phaidon.
- Lippard, Lucy. 1983. «Caballos de Troya: arte activista y poder». En *Arte después de la modernidad*, ed. Brain Wallis. 2001. Madrid: Akal.
- Marchán Fiz, Simón. 1986. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.
- Martínez-Collado, Ana. 2008. *Tendenci@s. Perspectivas femeninas en el arte actual*. Murcia: Cendeac.
- Mendo, Carlos. 1985, 4 de noviembre. *Para Carlota Bustelo «es una forma llamativa de protestar, pero no sé si compensa el riesgo»*. *El País*. bit.ly/3CfMwsx (Fecha de consulta: 22/03/2023).
- Millet, Kate. 1995. *Política sexual*. Madrid: Cátedra.

- Moraga García, María Ángeles. 2008. «Notas sobre la situación jurídica de la mujer en el franquismo». *Feminismo/s*, 12: 229-252.
- Pérez Oliva, Milagros. 1985, 4 de noviembre. *El juez investiga los dos abortos ilegales realizados por las feministas en las jornadas de Barcelona*. *El País*. bit.ly/45lpx4 (Fecha de consulta: 22/03/2023).
- Picazo, Gloria. 1993. *Estudios sobre performance*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro.
- Taylor, Diana. 2011. «Introducción. Performance, teoría y práctica» en *Estudios avanzados de performance*, ed. Diana Taylor y Marcela Fuentes. México: Fondo de Cultura Económica.

EL FEMINICIDIO EN MÉXICO: PRÁCTICAS ARTÍSTICAS PARA CLAMAR JUSTICIA

AIDA CARVAJAL GARCÍA
Universidad Anáhuac México

1. El feminicidio en México

En el México actual se estima que más de diez mujeres son asesinadas al día. En los doce meses del año 2022, se registraron 3.754 muertes de mujeres, según el informe presentado por el Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública –SESNSP– (Infobae 2023). La gran mayoría de estos crímenes son abordados como homicidios dolosos, y tan solo un 25 % son juzgados como feminicidios.¹

El origen mediático de los feminicidios en México tuvo lugar a principios de los años noventa. Los numerosos crímenes acontecidos en ese período en el Estado de Chihuahua, conocidos popularmente como «Las muertas de Juárez» y en los cuales numerosas niñas, adolescentes y mujeres fueron torturadas, violadas y asesinadas con extrema violencia, llevaron a la intervención de la Corte Interamericana de Derechos Humanos (Comisión Nacional de Derechos Humanos México, s. f.) que «condenó al Estado mexicano como responsable de la desaparición y muerte de las jóvenes».

No fue hasta 2012, y tras diversas recomendaciones internacionales, que el Código Penal Federal contempló al feminicidio en su artículo 325, capítulo V, entre los delitos contra la vida y la integridad corporal (Elizondo 2021). A pesar de ello, la violencia hacia las mujeres en el país no solo no cesa, sino que va en aumento. Según los datos del Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública, en enero de 2023 los homicidios dolo-

1 Proveniente del neologismo *femicidio*. Según la escritora, activista y feminista Diana Russell, el término *femicide* se utilizó por primera vez en el Reino Unido en 1801 para significar «el asesinato de una mujer» (Saccomano 2017, 54). En México, comenzó a emplearse el término castellanizado como *feminicidio*, tras los asesinatos conocidos como «Las muertas de Juárez», apareciendo en los textos de la investigadora y antropóloga mexicana Marcela Lagarde.

sos y los feminicidios aumentaron en un 5,8 % respecto a enero del año 2022, registrándose, con ello, un «macabro» récord histórico (Animal Político 2023).

2. Los feminicidios en la agenda artística

En el año 1993, la violencia de género incursionó paulatinamente en la agenda pública mexicana. Fueron principalmente las madres de las víctimas de feminicidios, muchas de ellas activistas, las que, a través de manifestaciones públicas y mediáticas, pusieron en el punto de mira ciudadano la descomposición social de un estado que, ante tales injusticias, actuaba con impunidad e indiferencia. Casos como los de «El Campo algodoner», «Feminicidio de Rubí Marisol Frayre Escobedo», «Feminicidio de Mariana Lima Buendía» y el «Feminicidio de Lesvy Berlín Rivera Osorio», permitieron evidenciarlos como un problema de salud pública y social, y, además, cambiar la ley y el modo en que se deben investigar.

Pese a la exposición mediática de los feminicidios desde hace treinta años, la agenda social del arte contemporáneo mexicano tardó unos años en incorporarlos. Las primeras prácticas artísticas tuvieron lugar en la primera década del siglo XXI. De carácter público y más efímeras que temporales, la mayoría de estas acciones se llevaron a cabo dentro de circuitos artísticos alternativos.² El circuito institucionalizado se hizo un tímido eco del problema en la década posterior, a través de algunos museos que abordaban ciertas agendas sociales, destacando la exposición *Feminicidio en México. ¡Ya basta!* llevada a cabo en 2017 en el Museo Memoria y Tolerancia de la Ciudad de México, la cual congregó una buena muestra de proyectos de creadoras mexicanas contemporáneas con el objetivo de sensibilizar y generar mayor conciencia pública sobre la violencia contra las mujeres y niñas (Museo Memoria y Tolerancia 2017).

No es de extrañar que la mayoría de las voces que se han alzado para denunciar y visibilizar la brutalidad que sufren las mujeres en México provengan de lugares donde la violencia y terror tomaron el control de las ciudades. Territorios de barbarie donde la injusticia y la impunidad reinan sobre los derechos humanos. Es el caso de la fotógrafa Mayra Martell y la artista visual Elina Chauvet, originarias de Ciudad Juárez, Chihuahua, uno de los primeros epicentros feminicidas del país, o, el de la artista conceptual Teresa Margolles,

² Entiéndase circuito artístico alternativo como aquellos actores, espacios e instituciones, que actúan al margen del mercado artístico o circuito institucionalizado.

proveniente de Culiacán, Sinaloa, uno de los estados más castigados por el narcotráfico y el crimen organizado. También habría que destacar las denuncias realizadas a través de diferentes medios artísticos por la Red Denuncia Femicidios Estado de México, el cual es, en la actualidad, uno de los estados con tasas más altas de feminicidios.

En la presente investigación se analizarán las prácticas artísticas de creadoras y colectivos mexicanos que han abordado esta problemática desde una perspectiva fundamentada en la sociología del arte con el propósito de evidenciar cómo la agenda social y artística mexicana se vincularon para clamar justicia.

3. La *Antimonumenta*

«¡Ni una más, ni una más, ni una asesinada más!»³

Si el siglo XXI se perfiló en México como el de la «guerra contra el narcotráfico»,⁴ las masacres, los feminicidios y las migraciones, también fue el de los grandes movimientos sociales. Encabezados principalmente por familiares de las víctimas de desapariciones y asesinatos, en la segunda década del año 2000 se comenzaron a formar colectivos ciudadanos que, ante la impunidad y abandono, se unieron para seguir clamando justicia. Además de organizar manifestaciones e intervenir en los medios de comunicación, estos colectivos comenzaron a apropiarse del espacio público y, en ocasiones, en el lugar exacto donde sucedieron los crímenes, como señala Alfonso Díaz Tovar (2018, 5): «escenarios de masacres marcados y sacralizados, aunque a la vez estén abandonados por lo insoportable del dolor que evocan». El principal cometido de estas acciones era el de conmemorar a las víctimas, combatir el olvido e implorar justicia, pero también el de poder consumir un duelo social, y con ello, poder sanar. Este fue el origen de los antimonumentos⁵ en México, que por lo general son instalaciones escultóricas de gran formato, de autoría anónima y sufragadas e instaladas por colaboración ciudadana tras una manifestación. Mientras los monumentos tra-

3 Consignas expresadas por los colectivos feministas en los trayectos de las marchas feministas en México.

4 Ofensiva militar decretada por el gobierno del presidente Felipe Calderón, para desarticular los cárteles de drogas mexicanos. El conflicto ha dejado un saldo de 350.000 personas asesinadas y 72.000 desaparecidas desde enero de 2006 hasta mayo de 2021 (Pardo Veiras y Arredondo 2021).

5 O contramonumentos, categoría conceptual acuñada por James E. Young para referirse a los «espacios memoriales ideados para desafiar las premisas del monumento» (Andruchow y Dubois 2022).

dicionales tienen por objeto narrar, en consenso con un gobierno, una visión oficialista de un hecho, los antimonumentos, por el contrario, pretenden expresar el dolor social abordando temáticas que el gobierno no habría colocado en la agenda pública.

Para denunciar los miles de asesinatos de mujeres que se cuentan en el país cada año, se han erigido varios antimonumentos por toda la república mexicana. El primero de ellos, conocido como *La cruz de clavos*, se levantó en el año 2001 en la Plaza Hidalgo de Chihuahua, frente al Palacio de Gobierno, y fue realizado por el Grupo Feminista 8 de Marzo (Solorio 2022). La instalación original se alzó en protesta, no solo frente a las desapariciones y feminicidios sucedidos en Ciudad Juárez, sino por todos los casos que se estaban dando durante ese período en el Estado de Chihuahua. Aunque la obra original fue censurada y retirada de su emplazamiento por las autoridades, volvió a colocarse otra muy similar en su lugar, la cual permanece hasta la actualidad. Se trata de una cruz de madera de gran formato, adosada a un soporte vertical cuya superficie se encuentra llena de clavos. En la parte superior donde debía aparecer la frase latina INRI, se puede leer «¡Ni una más!». También se añadieron imágenes de fragmentos de obras de pintores y escenas de películas, que invitan a reflexionar sobre la situación de desamparo, dolor e indiferencia que viven las mujeres en el Estado. Según los autores del libro *La cruz de clavos*, Irma Campos Madrigal⁶ y Jaime García Chávez (2010, 9):

Quien observa la cruz penetra en una realidad que es la suya, la de todos, y lo hace no solo porque la cruz misma llame al recogimiento atendiendo a su significado más primitivo: pasión y calvario; sino porque, valiéndose de otras alegorías, la instalación le obliga a tomar conciencia de la mujer rota, del grito desgarrador, del estigma que afecta a la humanidad entera, de la postración de la mujer y de la indiferencia distante mediante la cual la sociedad la toma como objeto o mercancía del capitalismo de ficción.

En la actualidad, *La Cruz de clavos* comparte espacio público con las placas conmemorativas de Marisela Escobedo⁷ y Miroslava Breach,⁸ y tiene una réplica en Ciudad Juárez.

Sin duda, uno de los antimonumentos más populares dedicados a la lucha de la mujer contra la violencia de género y los feminicidios es *La Antimonumenta* (Figura 1) situada en la Ciudad de México, frente al Palacio de Bellas Artes. Fue colocada en 2019 durante la mar-

6 Abogada y activista por los derechos de la mujer y fundadora del Grupo Feminista 8 de Marzo.

7 Enfermera y activista social. Fue asesinada en 2010 en la Plaza Hidalgo de Chihuahua, donde se manifestaba para exigir justicia por el feminicidio de su hija Rubí Marisol Frayre Escobedo.

8 Periodista chihuahuense conocida por cubrir y denunciar casos de abusos y violación de los derechos humanos del pueblo Tarahumara, durante el sexenio del presidente Felipe Calderón, por parte del crimen organizado. Fue asesinada en 2017.



Figura 1. La *Antimonumenta*. Fotografía propia.

cha del 8 de marzo, por una iniciativa ciudadana en la que intervinieron activistas, colectivos feministas y familiares de víctimas de feminicidios, entre los que se encontraban la madre y hermana de Lilia Alejandra García Andrade⁹ (Jiménez 2019). Se trata de una estructura de metal de grandes dimensiones, con la forma del símbolo de venus y en cuyo círculo, en el centro, se encuentra un puño alzado. Pintada de violeta, en sus frentes se pueden leer frases con letras de color rosa como: «Exigimos alerta de género nacional», «No+feminicidios», «En México 9 mujeres son asesinadas al día» y «Ni una más». En la base se encuentra una jardinera donde se hallan clavadas 32 cruces rosas de pequeño tamaño, representando todos los estados de México (Verástegui González 2020). *La Antimonumenta* se ha convertido en uno de los símbolos y emblemas de la lucha feminista, y fue la primera de muchas réplicas que se llevaron a cabo en diversos estados como Chiapas, Quintana Roo, Jalisco y Nuevo León.

Marchar y conmemorar para no olvidarlas, ni que las olvidemos. Para exigir justicia y ejercer el derecho al duelo, a la comprensión y a la compasión de un gobierno y una sociedad que mira hacia otro lado. Altares en medio de la barbarie, estéticas con una hostilidad más que justificada, que no buscan agrandar al espectador, sino hacerle conocedor del ma-

⁹ Asesinada en Ciudad Juárez en el año 2001 al salir de su trabajo de maquiladora en una fábrica. Su madre, la activista Norma Andrade, es cofundadora de la organización Nuestras Hijas de Regreso a Casa a. c.

lestar, el dolor, del miedo, la rabia y la impotencia de saberse vulneradas y abandonadas. Como versa en el himno feminista *Canción sin miedo*¹⁰ que suena en todas las marchas:

Yo todo lo incendio, yo todo lo rompo
Si un día algún fulano te apaga los ojos
Ya nada me calla, ya todo me sobra
Si tocan a una, respondemos todas
(CNN Español, 2020)

4. Ensayo de la identidad

«¡Porque vivas se las llevaron, vivas las queremos!»

Ensayo de la identidad es un proyecto documental realizado por la fotógrafa Mayra Martell. La autora nació y pasó su juventud en Ciudad Juárez, una ciudad en la que, a principios de los años noventa, vivió su momento más oscuro debido a los numerosos casos de asesinatos y desapariciones forzadas de niñas y mujeres. No fue hasta el año 2005, tras su regreso a la ciudad después de una larga estancia en la Ciudad de México, cuando Martell comenzó a tomar conciencia de la cantidad de carteles de mujeres desaparecidas que se encontraban en la localidad, desde publicaciones recientes hasta imágenes descoloridas y rasgadas por el paso del tiempo. Fue ese mismo año en el que inició el proyecto, para el cual visitó diferentes hogares de mujeres desaparecidas con el fin de retratar sus espacios, ambientes y objetos personales. Según la autora (Martell 2020):

Visitar sus habitaciones me hacía recordar a mí misma hace algunos años. Las madres me miraban largo rato y me hablaban de sus hijas como si fuera una vieja amiga. Yo intentaba construir una imagen, reincorporar recuerdos para conocerlas. Me mostraban fotos, ropa y, en algunas ocasiones, podía percibir el olor en alguna prenda. Nunca había visto tanto dolor en una persona: como si el extrañar a sus hijas desdoblara el presente en pasado, una y otra vez, como única manera de retener el amor.

Construir una imagen, una identidad a través de fotografías, prendas de ropa, osos de peluche, edredones, textos o pósteres; invocar la presencia a través de la ausencia de sus habitaciones, un ritual que Mayra Martell denominó «el acto de extrañar», en el que no

10 Compuesta por la cantautora mexicana Vivir Quintana.



Figura 2. Mayra Martell, *Cuartos vacíos*. 2017. Cortesía de la artista.

solo se pretende mantener viva la memoria de las víctimas, sino demandar justicia ante la impunidad de un país feminicida (Macías Osorno 2022).

La serie de fotografías se ha expuesto en diferentes estados mexicanos y también visitó otros países de Iberoamérica. Algunas imágenes de la serie se exhibieron a gran formato y bajo el nombre *Cuartos vacíos* (Figura 2), en la exposición colectiva *Feminicidio en México. ¡Ya basta!*, realizada en el año 2017 en el Museo Memoria y Tolerancia de la Ciudad de México. Con esta son muchas las acciones que en México se llevan a cabo para mantener viva la memoria de aquellas a las que se les arrebató la vida. Nombrándolas a viva voz con palabras, con letras escritas o bordadas, con poesía o con canciones. Vivir para recordarlas, y recordarlas para vivir.

5. *Sonidos de la muerte y Pesquisas*

«¡Primero las mujeres, luego las paredes!»

Sonidos de la muerte es una instalación sonora creada por la artista conceptual sinaloense Teresa Margolles, en el año 2008. Para este proyecto se prescindió de todo elemento visual con el fin de que los asistentes pudieran centrarse en los sonidos. Mediante altavoces colocados en el suelo y en otras ocasiones sobre la pared, los visitantes pudieron percibir cómo suenan los lugares donde fueron encontrados cuerpos de mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, Chihuahua. Para localizar los sitios exactos y tomar los registros, se basaron en las indagaciones realizadas con anterioridad por la policía mexicana (Galería Peter Kilchmann s. f). Experimentar la muerte a través del contexto que nos dan los sonidos: un tren, el silbido del viento, el murmullo de una ciudad; todos ellos pueden ser escenarios para vivir, pero también para morir. Margolles nos hace experimentar más allá de los escenarios físicos de la barbarie, los ecos que estos producen.

Pesquisas es un trabajo posterior efectuado en 2016 y en el que se sigue trabajando sobre la extrema situación que viven las mujeres juarenses. En esta obra, utilizó carteles de niñas, adolescentes y mujeres desaparecidas que encontró y fotografió en la vía pública. Posteriormente los amplió a 100 x 70 cm., los imprimió a color y los colocó de forma consecutiva, en tres filas de diez, formando un gran collage rectangular de 300 x 705 cm. (Galería James Cohan 2017). Un gran muestrario de rostros femeninos, con diferentes semblantes y facciones, cuyas vidas e historias quedaron interrumpidas, y, con el tiempo, también olvidadas. El deterioro de los carteles, e incluso las intervenciones que aparecen en algunos, hacen referencia no solo a la indiferencia, sino a la normalización de la violencia de un país. *Pesquisas* es una muestra más de la urbanización del dolor; sus rostros espectrales nos clavan sus miradas y nos cuestionan insistentemente: ¿por qué a mí?, ¿fue por mi forma de ser?, ¿por mi forma de maquillarme?, ¿por mi forma de vestir?, ¿qué responsabilidad tienes en esto?, ¿qué podrías hacer para evitarlo?, ¿podrías haber sido tú? Experiencias sensoriales y visuales que, más allá de perfilarnos los detalles más sutiles de los crímenes y las víctimas, nos describen el sonido y la imagen de un país culpable y a la vez víctima.

6. Zapatos rojos

«¡Señor, señora no sea indiferente, se mata a las mujeres en la cara de la gente!»

Una de las intervenciones del espacio público que más visibilidad ha tenido para reivindicar la alarmante situación que viven las mujeres en México es *Zapatos rojos* (Figura 3) de Elina Chauvet, arquitecta y artista plástica originaria de Ciudad Juárez, Chihuahua. Si bien *El tendadero* de Mónica Mayer¹¹ lleva, desde finales del siglo pasado, evidenciando la normalización y cotidianidad del acoso hacia las mujeres, este proyecto de arte público ha dado a conocer los miles de feminicidios que se consuman en México cada año. *Zapatos rojos* se materializó por primera vez en 2009, en Ciudad Juárez, aunque tuvo su origen varios años atrás con el asesinato de su hermana, víctima de violencia de género. Este hecho, sumado a los múltiples feminicidios y desapariciones de mujeres en esa ciudad, generaron en la artista la necesidad de «[...] decírselo al mundo y sacar la discusión, la visibilización de la violencia en todas sus formas» según afirmó Chauvet en una entrevista. (Carlos 2020).

La primera instalación contó con 33 pares de zapatos, donados por mujeres juarenses, y desde entonces, se ha replicado en países como Italia, España, Francia, Suecia, Israel, Argentina, Chile, Canadá y Estados Unidos. El proyecto, además de público, tiene un fuerte carácter colaborativo y relacional, ya que los pares de zapatos no solo son donados por voluntarias, sino que también participan en el teñido de rojo de las piezas y la colocación. En ocasiones los calzados pertenecieron a las propias víctimas, dando un sentido más legítimo a la finalidad del proyecto, el de personificar simbólicamente con cada uno de ellos a las niñas y mujeres asesinadas y desaparecidas, «representando su ausencia y la voluntad de la ciudadanía por eliminar la violencia de género en el mundo» (Chauvet 2021). *Zapatos rojos* llenan alegóricamente calles, plazas y museos de presencia y sangre. Pero también de resiliencia; de sororidad. *Zapatos rojos* es una marcha en silencio; una invocación de resistencia contra el olvido.

11 Artista plástica mexicana y pionera del arte feminista en el país. Cofundadora del grupo de arte Polvo de Gallina Negra. Su instalación *El tendadero*, realizada por primera vez en 1978, y en la que invitaba a voluntarias a narrar de forma textual situaciones de acoso a las que se veían sometidas diariamente en la ciudad, es una de las obras más replicadas, por iniciativa popular, en diferentes países y continentes.



Figura 3. Elina Chauvet, *Zapatos rojos*. 2009. Cortesía de la artista.

7. Performances políticos

«¡Somos la voz de las que ya no están!»

El Estado de México es, desde hace algunos años, uno de los estados con más feminicidios de la república, encabezados por los municipios de Ecatepec y Valle de Chalco (Jiménez 2022) que, además, también son de los que presentan un mayor índice de pobreza. Esto generó la necesidad de crear asociaciones ciudadanas no solo para ofrecer protección y apoyo a las mujeres, sino para visibilizar la violencia extrema con la que conviven diariamente. Organizaciones civiles como la Red Denuncia Feminicidios del Estado de México lleva desde hace casi una década defendiendo los derechos de las mujeres y efectuando denuncias a través de diferentes medios públicos. Uno de los más empleados son los denominados «performances políticos», en los cuales participan en su mayoría mujeres y otros voluntarios de las localidades más afectadas por esta problemática.

Las mujeres de la periferia no somos desechables fue el primero de muchos, realizado el 25 de noviembre del año 2015 con motivo del Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer. Ataviadas con elementos encontrados en la basura como cartones, hojas de periódicos, envolturas de alimentos o algunos CD, alumnas de la Preparatoria Oficial 128 «General Francisco Villa» de Ecatepec, marcharon con una manta al frente en la que se leía «Las mujeres no somos desechables». La iniciativa fue organizada por el profesor Ma-

nel Amador, también representante de la organización, y mediante la cual se quiso poner sobre la mesa la mentalidad del sistema patriarcal en el que las mujeres son consideradas propiedades que se pueden usar y desechar. También participaron alumnos para representar la equidad de género. Como consecuencia de toda esta visión machista, la Red Denuncia Femicidios del Estado de México, señaló que en los primeros meses del año (Dorado 2018) hubo «16 asesinatos de mujeres en su mayoría jóvenes, algunas quemadas, descuartizadas, violadas, arrojadas de algún vehículo, todas con saña extrema; todas con el sello del machismo y la misoginia criminal». La representación se volvió a realizar en 2016.¹²

Rostro de Fuego, del Bordo a la esperanza tuvo lugar el 5 marzo de 2016 en el marco de actividades por del Día Internacional de la Mujer, en el Bordo de Xochiaca, Ciudad Nezahualcóyotl. En esta ocasión, participaron junto a los colectivos: Las Enredadas, Movimiento Popular Revolucionario, CECOS, Madres de Víctimas de Femicidio en el Estado de México, Voces de Lilith, Nido de Luciérnagas, Mujeres en el Oriente, GiiA Red e Hilanderas. Se convocó a voluntarias a una marcha que culminó en el Bordo de Xochiaca, uno de los lugares donde se han encontrado cuerpos de mujeres asesinadas. Las participantes se vistieron con ropas y retales de telas en una gama de tonalidades amarillas, naranjas, rojas y rosas, portando flores en tonos similares, aludiendo, por un lado, a la representación de un fuego vivo, y por otro, a la estética de las vísperas del Día de Muertos.¹³ Durante el acto, las voluntarias, entre las que se encontraban familiares de víctimas de femicidio,¹⁴ prestaron sus voces para contar sus historias de vida y el momento de sus muertes, además de proclamar justicia a través de una bocina. Los colectivos participantes realizaron un manifiesto destacando entre otros, el siguiente punto (Vía Alternativa 2016):¹⁵

Buscamos, ante todo, reconocernos en y con las otras mujeres: con las que fueron asesinadas, con las que para el Estado y la sociedad son cifras y cuerpos expuestos en las calles, con las sobrevivientes, con las guerreras, con todas aquellas mujeres que ya están hartas de vivir con miedo.

Hasta que la muerte nos separe, las asesinadas del amor fue realizado un 10 de febrero de 2018, en Coyoacán, Ciudad de México, en las vísperas del Día del Amor y la

12 Ver vídeo: <https://bit.ly/4401n6l> (Fecha de consulta: 22/05/2023).

13 Tradición mexicana realizada en los días 1 y 2 de noviembre en la que se honra la memoria de los difuntos.

14 Como es el caso de: Irinea Buendía Cortez, madre de Mariana Lima Buendía; Norma Andrade y Jade García Andrade, madre e hija de Lilia Alejandra García Andrade; y Luz Zamora, hermana de Ruth Abigail Zamora Ceballos.

15 Ver vídeo: <https://bit.ly/3PxzQ8d> (Fecha de consulta: 22/05/2023).

Amistad. Para este evento se sumaron los colectivos: Huidas del Silencio, Invisibles Somos Visibles y Mujeres de la sociedad civil. Vestidas de novia, con cuerdas alrededor del cuello, y, algunas de ellas, con maquillaje que emulaba golpes en el rostro, exhibieron a través de canciones populares, historias vividas en primera persona y de otras mujeres, frente a la Iglesia San Juan Bautista, los efectos que ocasionan en la sociedad el llamado «amor romántico». Este es especialmente experimentado durante el noviazgo y, entre otras causas (Dorado 2018), actúa «maximizando el sentido de posesividad y el control de la persona “amada”, violencia que regularmente inicia con celopatía, y muchas veces termina con una brutal violencia, hasta llegar al feminicidio». Este acto performativo pone en evidencia cómo la microviolencia y el micromachismo están instaurados estructuralmente en la cultura hasta convertirse en una trama simbólica casi imperceptible en las acciones cotidianas y mediáticas.¹⁶

El performance político propuesto por estos colectivos activistas pretende visibilizar, en diversos contextos sociales, una problemática que afecta gravemente a México, pero que la sociedad, las instituciones, las políticas públicas, y los medios minimizan, y de igual forma, buscan aproximar a la sociedad mediante la representación, las historias, dolores y sufrimientos para lograr con ello, una mayor empatía hacia el otro.

Conclusión

México es un país con un gran patrimonio cultural, pero en los últimos años, es más conocido por sus graves problemas sociales. Los feminicidios se colocaron en la agenda pública desde finales del siglo pasado, pero, a pesar de las diversas recomendaciones internacionales que ha recibido el país para erradicarlos, la cifra de asesinadas no ha hecho más que ascender. Ante tanto dolor y malestar, provocado por la injusticia y la indiferencia del gobierno y la sociedad, las propias madres de las víctimas acompañadas de asociaciones civiles comenzaron a manifestarse a través del arte, para exigir justicia y dar visibilidad al problema. Esculturas, fotografías, instalaciones y performances, son algunas de las acciones y medios artísticos utilizados para denunciar los miles de feminicidios que se cometen al año. Prácticas artísticas que hacen que la agenda social y artística se unan, no por tendencia, moda o imposición de algún circuito artístico, sino por la necesidad de gritar al mundo: «Nos están matando».

16 Ver vídeo: <https://bit.ly/46ATy9k> (Fecha de consulta: 22/05/2023).

Bibliografía

- Andruchow, Marcela, y Pamela Dubois. 2022. «Los otros monumentos. Un intento contemporáneo de resistir al olvido». *Aletheia* 13 (25): e137.
- Animal Político. 2023. «Total de homicidios y feminicidios en enero de 2023 subió 5,8 % en comparación con 2022». <https://bit.ly/46rSVyS> (Fecha de consulta: 22/05/2023).
- Campos Madrigal, Irma, y Jaime García Chávez. 2010. *La cruz de clavos*. Chihuahua: Ediciones del Azar.
- Carlos, Adriana. 2020, 11 de marzo. «Los zapatos rojos ya simbolizan el repudio al feminicidio: Elina Chauvet». *Milenio*.
- Chauvet, Elina. 2021. *Zapatos rojos instalación*. <https://bit.ly/46mx8s9> (Fecha de consulta: 22/05/2023).
- CNN Español. 2020, 9 de marzo. «“Canción sin miedo”, el himno feminista mexicano contra los feminicidios que retumbó en el Zócalo y en la marcha». <https://cnn.it/46r3NN4> (Fecha de consulta: 22/05/2023).
- Comisión Nacional de Derechos Humanos México. s. f. «“Campo Algodonero”: caso González y otras vs. México». <https://bit.ly/3pwZ3VD> (Fecha de consulta: 22/03/2023).
- De los Santos, Sandra. 2017, 17 de mayo. «Continúa la exposición *Feminicidio en México*. ¡Ya basta!». <https://bit.ly/3CLm8ai> (Fecha de consulta: 22/05/2023).
- Díaz Tovar, Alfonso y Lilian Paola Ovalle. 2018. «Antimonumentos. Espacio público, memoria y duelo social en México». *Aletheia* 8 (16): 1-22.
- Dorado, Paco. 2018, 12 de febrero. «Las asesinadas del amor, la violencia de pareja en la CDMX». *Somoselmedio*. <https://bit.ly/3PxCPHn> (Fecha de consulta: 22/05/2023).
- . 2018, 18 de julio. «Las mujeres de la periferia no somos desechables: performance político en Ecatepec». *Somoselmedio*. <https://bit.ly/44jqEbB> (Fecha de consulta: 22/05/2023).
- Elizondo, Sarai. 2021, 14 de julio. «Sobre la tipificación del feminicidio en las entidades federativas en México». *Derecho en acción*. CIDE. <https://bit.ly/3COaknz> (Fecha de consulta: 22/05/2023).
- Galería James Cohan. 2017. *Teresa Margolles*. <https://bit.ly/3PxOs7M> (Fecha de consulta: 22/05/2023).
- Galería Peter Kilchmann. s. f. *Teresa Margolles*. <https://bit.ly/430lQqH> (Fecha de consulta: 21/03/2023).

- Infobae. 2023, 5 de febrero. «México rompió cifra histórica de mujeres asesinadas por homicidio doloso en el 2022; los feminicidios no bajan». <https://bit.ly/3NOsWdt> (Fecha de consulta: 22/05/2023).
- Jiménez, Laura. 2019, 10 de marzo. «Antimonumento recuerda a víctimas de feminicidio». *El Universal*.
- Jiménez, Rebeca. 2022, 25 de julio. «Edomex, con 18 municipios con más feminicidios». *El Universal*.
- Macías Osorno, Vania. 2022. «Mayra Martell. Resistir al olvido». <https://bit.ly/3XrOLTm> (Fecha de consulta: 22/05/2023).
- Martell, Mayra. 2017. «Cuartos vacíos». En Museo Memoria y Tolerancia. *Feminicidio en México. ¡Ya basta!* <https://bit.ly/3CMs2HY> (Fecha de consulta: 22/05/2023).
- . 2020. *Ensayo de identidad, ciudad Juárez 2005-2020 El acto de extrañar*. <https://bit.ly/44hxXRc> (Fecha de consulta: 22/05/2023)
- Museo Memoria y Tolerancia. 2017. *Feminicidio en México. ¡Ya basta!* <https://bit.ly/46rW6GO> (Fecha de consulta: 22/05/2023).
- Pardo Veiras, José Luis e Iñigo Arredondo. 2021, 14 de junio. «Una guerra inventada y 350.000 muertos en México». *The Washington Post*. <https://wapo.st/3PxJbN9> (Fecha de consulta: 22/05/2023).
- Saccomano, Celeste. 2017. «El feminicidio en América Latina: ¿vacío legal o déficit del Estado de derecho?». *Revista CIDOB d'Afers Internacionals* (117): 51-78.
- Solorio, Nelson. 2022, 9 de noviembre. «Cruz de Clavos: El antimonumento de Chihuahua que el crimen organizado trató de tumbar». *El Heraldo de Chihuahua*.
- Verástegui González, Jorge Alberto. 2020. *Antimonumentos: memoria, verdad y justicia*. México: Heinrich Böll Stiftung.
- Vía Alternativa. 2016, 5 de marzo. «Rostros de fuego, del bordo a la esperanza». <https://bit.ly/3Nug5vv> (Fecha de consulta: 22/05/2023).

RESISTENCIA ARTÍSTICA UCRANIANA: UNA MIRADA HACIA LA GUERRA DESDE LA DECOLONIZACIÓN CULTURAL Y LA MUSEOLOGÍA CRÍTICA

ANETA VASILEVA IVANOVA

Universitat de València

ALEJANDRO VILLAR TORRES

Universitat de València

Introducción

La actual etapa de la invasión rusa contra Ucrania, comenzada el 24 de febrero de 2022, nos urgió a repensar los eternos vínculos entre historia, cultura y política. En el núcleo más inmediato de este replanteamiento emergente encontramos la lucha por defender el patrimonio histórico cultural ucraniano, directamente amenazado por una destrucción intencionada; un tema que la propia realidad bélica relacionó con la reacción de los artistas ucranianos (Figura 1). En la amplia periferia del conjunto de problemas esbozado gravitan conceptos con antecedentes antiguos: identidad, apropiación, decolonización, que derivaron en una pregunta: ¿Cómo la política rusa de secuestro, borrado y falsificación de la memoria cultural ucraniana preparó y sigue nutriendo a la guerra? Extrañamente, las respuestas teóricas a estas cuestiones con raíces viejas, tanto en materia de patrimonio monumental como en relación con la política museística, datan desde hace relativamente pocos años.

Así, apenas en el umbral del siglo XXI, la Museología Crítica (Figura 2) sugirió algunos puntos relacionados con nuestro tema en su hoja de ruta. Entre ellos encontramos la negación a aceptar una narrativa museística universal, afín a constructos como «modernidad», «progreso» (Witcomb 2003) o incluso «historia».¹ Ideas que nutren el paradigma

¹ En cambio, la visión análoga de la historia como un proceso en formación, que trabaja eligiendo soluciones alternativas se había normalizado entre los historiadores de finales del siglo XX (Boswell y Evans 1999, 11-13).



Figura 1. Dzvinia Podliashetska, Bloody Orks. 2022.

posmoderno por excelencia: el museo como zona fronteriza, zona de negociación de conflictos (Boswell y Evans 1999, 365-370). No obstante, cuando la investigación museológica afrontaba las realidades expositivas, los conceptos nuevos evocaban otros, surgidos de la inmediata problemática de los discursos históricos, artísticos o antropológicos orientados al público. Se multiplicaron las publicaciones en torno a la mediación de la memoria o la gestión del trauma, siempre apoyados en hechos expositivos rodeados de debates (Assmann y Conrad 2010; Message 2006). Podríamos señalar el caso práctico de la discusión sobre la reconstrucción museológica del pasado socialista de la República Democrática Alemana (Silke 2013), para apuntalar una observación que atañe a todas las publicaciones del tipo señalado: uno de esos términos claves es «nostalgia».

Solo a la luz de los acontecimientos recientes podemos ver cómo el doble filo de esta palabra con historia propia (Lowenthal 1999) divide la teoría y la práctica, permitiendo malinterpretaciones o hasta mistificaciones peligrosas. La más asidua teórica del fenómeno nostálgico fue una escritora rusa emigrada, Svetlana Boym. Atribuía a la cultura del *kitsch*, paralela al fin de la Unión Soviética, sentidos opuestos al grandilocuente discurso oficial, fuera este histórico, estético o memorístico. Pero, en las décadas posteriores, se produjo un evidente movimiento pendular en sentido contrario: la apropiación de la nostalgia popular en pro de una nueva narrativa autoritaria y regeneracionista. Boym solucionaba el problema, dividiendo las nostalgias del siglo XXI en dos tipos: la reflexiva, una actitud inofensiva y hasta crítica y, por otro lado, la restaurativa, cuya toxicidad reconocía (Boym 2015). Aunque



Figura 2. Montaje exposición en el Colegio Mayor Rector Peset de la UV, bajo los criterios de la Museología Crítica. Fotografía: Anna & Alex Bilous.

citada por todos los autores que abordaron el tema de la memoria, Boym caía en los mismos errores que muchos intelectuales rusos que no consiguieron prever la tragedia actual. Tratar de pactar con el pasado sin haber afrontado sus tabúes. Con la honorífica tumba de Stalin en la Plaza Roja y los genocidios de pueblos enteros, físicos y culturales, desplazados a los márgenes no oficiales de la memoria.

A tenor de lo expuesto, nos remitimos a la última definición de «Museo» ofrecida por el ICOM,² que sintetiza las aportaciones de la Nueva Museología y Museología Crítica que han transformado la función de los museos y de los centros de arte en las últimas décadas –que podemos extrapolar a todo proyecto cultural– y que se asienta en los paradigmas de inclusión, sostenibilidad, investigación, democracia y comunidad. De esta manera queda universalmente fijada que la misión de la Historia del Arte, como disciplina científica, y de los museos, como fenómenos culturales del siglo XXI –espacios de conflicto, espacios de debate– (Lorente 2013), es tomar la iniciativa en las relecturas de la narrativa de la historia hegemónica, que podemos tildar de incompleta, lisiada y falseada por el heteropatriarcado y por los distintos imperialismos que han enfocado el relato desde una supremacía cultu-

2 En la Convención de Praga del 18 de agosto de 2022, el ICOM votó la definición más reciente de Museo que integra los postulados de la Nueva Museología y Museología Crítica que legitima teóricamente las relecturas de las colecciones y del arte desde una mirada decolonial, feminista y democrática.



Figura 3. Masha Vyshedsla, *Crónicas de la guerra*. 2022.

ral. Muchas exposiciones como la nuestra,³ entendidas como proyectos de investigación en tiempos de emergencia, se disponen a remover algunos cimientos del arte contemporáneo, otorgando voz a jóvenes artistas de Ucrania, que comparten espacio con obras de distinta naturaleza artística. Desde diversos soportes y materiales, increpan la mirada desde la imagen y la palabra, la emoción y la rabia, para despertar a una audiencia inmunizada por la constante presencia de imágenes y noticias sobre la guerra en los medios de comunicación, que crean una coraza de insensibilidad ante el drama diario de una guerra tan larga. Detrás de sus obras se esconden historias, vivencias desgarradoras a las que se enfrentan con una entereza implacable y nos plantean la pregunta: ¿Puede el arte ser un frente de activismo y lucha contra la guerra? En nuestro caso, el arte emerge como resistencia al silencio, al miedo y al olvido. (Figuras 3 y 4).

Otro punto fuerte de nuestra investigación es la diversidad de trasfondos personales, ideológicos y culturales, de los y las historiadoras del arte que formamos parte de este proyecto, que atiende a la idea del punto de vista del que nos habla Donna Haraway (2015) necesaria para las relecturas, tanto a la hora de revisar la historiografía, como de nuestra propia visión de la realidad, conscientes de la necesidad de superar al máximo la parcialidad que toda investigación científica en el ámbito cultural implica. Es la nuestra una visión

3 «The Art of Resistance» es un proyecto expositivo iniciado en Algemés en mayo de 2022 y que, bajo el impulso del Vicerrectorado de Cultura de la Universitat de València, lleva seis ediciones en espacios universitarios y museísticos.

poliédrica, que se retroalimenta de las experiencias, investigaciones y vivencias de cada una de las integrantes. Una de las primeras cuestiones que nos planteamos fue: ¿Todo arte es política?⁴ La situación del arte y el salvamento del patrimonio en Ucrania, en nuestro entorno más inmediato, nos remitía irrevocablemente a la guerra civil española y al gran proyecto emprendido por Josep Renau (Cabañas 2007) y la Junta de Salvamento del bando republicano, para evitar que el patrimonio español fuera moneda de cambio en el desarrollo de la contienda. En distintos foros universitarios pudimos explicar el especial peligro que corría –y corre– el patrimonio artístico ucraniano desde el primer momento de la invasión rusa, que por la naturaleza imperialista de la guerra se convierte en principal objetivo de destrucción. Esta información nos llegaba a través de medios especializados, como Bellingcat, las agencias Newsy o Swissinfo.ch e incluso el testimonio directo de las comisarias y profesionales de museos con las que hemos estado colaborando durante más de un año.

Desde la Academia de Leópolis nos llegó la revista cuatrimestral HERI (Heritage Emergency Response Initiative),⁵ un documento histórico que registra las iniciativas que los museos de Ucrania, en cooperación con el ICOM y el ICCROM, estaban planteando en marzo de 2022. En esta publicación se dirimían los objetivos, retos, acuerdos, incluso los procedimientos, materiales, protocolos de actuación más idóneos para proteger las obras de arte, así como daba cuenta de los cooperantes y benefactores de ese primer impulso del salvamento del patrimonio durante la guerra.

En esas conferencias y encuentros con alumnado universitario tratamos de reflexionar en torno a esta pregunta: ¿por qué el arte, los monumentos, los edificios institucionales, la lengua, la artesanía, en definitiva, el patrimonio material e inmaterial, era objetivo prioritario para las tropas de Putin? Tal y como expresaban nuestras compañeras ucranianas, una de las misiones de esta invasión es aniquilar todo vestigio cultural que se aleje del imperialismo ruso en sus distintas fases históricas, por lo que el arte ucraniano se convierte en principal objetivo a combatir, así como lo es todo intento de relectura del pasado iniciado por la nueva

4 Es el caso del curso homónimo celebrado en la 54ª Universidad Catalana d'Estiu el 23 de agosto de 2022 que abordó la tensión entre arte y política, sobre todo, en tiempos de conflicto, desde la Primera Guerra Mundial a la actualidad, y donde ya se abordó el caso del arte y el patrimonio durante la invasión rusa y que contó con la conferencia de Svitlana Davydenko.

5 Daryna Skrynnyk-Myska, co-comisaria de la exposición «The Art of Resistance» en el Colegio Rector Peset de València en octubre de 2022, trajo consigo un ejemplar y expuso visiblemente emocionada el plan de salvamento del patrimonio que desde los inicios de la invasión museos y profesionales voluntarios estaban realizando coordinados por el Ministerio de Cultura e Información de Ucrania e instituciones internacionales.



Figura 4. Uliana Shchabel, Kidnapped, collage. 2022.

historiografía del arte de Ucrania que rescata la identidad ucraniana de múltiples artistas, filósofos, escritores, asimilados como rusos por la historia del arte hegemónica.⁶

Así fue como comenzamos una doble vía de trabajo: por una parte, la conexión de nuestras instituciones con los profesionales de los museos y del patrimonio de Ucrania y, por otra parte, el comisariado de exposiciones de jóvenes artistas ucranianos que habían perdido todo durante la invasión. Algunos están en el frente, otros trabajan desde la resistencia creando erizos checos, pero la gran mayoría se resiste a dejar de crear, de plasmar sus emociones y vivencias en soportes casi efímeros, con materiales que a priori no son propios del medio artístico –bolígrafo, lápiz, rotulador, ceras sobre papel–. Con ellos establecimos un contacto

⁶ Este es uno de los objetivos de la exposición *Born in Ukraine* que se encuentra ahora en el Kunstmuseum de Basilea y de una de sus comisarias Oksana Pidsukha, directora del Museo de la Diáspora Ucraniana, que ha investigado cada uno de los 31 artistas que constituyen esta muestra con parte de la colección del Museo Nacional Kyiv Art Gallery, cotejando sus hallazgos con las fuentes extraídas durante sus estancias de investigación en el Metropolitan de Nueva York.

artístico y personal desde el centro neurálgico de los devastadores acontecimientos. También lo hicimos con muchas artistas que habían conseguido huir de la guerra y que se hallaban refugiadas en distintos países de Europa. La intensidad de las emociones vividas durante más de un año de trabajo, en las distintas fases de nuestras exposiciones, conferencias y gestiones administrativas, impide aplicar una estructura plenamente académica aparte de este discurso, donde el sentimiento gana el pulso a la hora de explicar todo lo que hay detrás del proyecto «The Art of Resistance. #Ukraine» que nació en marzo de 2022 en Algesí y pronto se proyectó a museos y centros universitarios de la Comunidad Valenciana y, en breve, se presentará en Madrid. Pero además, aprovechando el foro feminista del Congreso «¡A los museos! Con todo y con todas» en el que presentamos el proyecto, queremos subrayar el papel de las mujeres-comisarias-artistas que participan en este y otros proyectos internacionales que a través de su lucha en la esfera cultural se han propuesto hacer del arte un altavoz universal de la identidad ucraniana y denunciar los horrores de la guerra.

En nuestro caso, hemos podido contar con mujeres como Daryna Skrynnyk-Myska, directora de departamento de la Academia de Arte de Leópolis y una de las comisarias de la Bienal de Ucrania; Aneta Vasileva, coautora de este texto, comisaria y compañera de la Universitat de València; Ester Alba, vicerrectora de Cultura –que nos ha apoyado desde el minuto cero– (Figura 5); Rosalía Torrent, directora del Museu de Vilafamés, donde se encuentra parte de la obra original de «nuestras» artistas; Oksana Pidsukha, directora del Museo de la Diáspora Ucraniana y comisaria de *Born in Ukraine* (Figura 6); Irina Yuferova, jefa del departamento de comunicación de National Museum Kyiv Art Gallery y Nastya Kovalenko, secretaria de dirección del mismo museo, con el que estamos en continuo contacto para poder coordinar la cooperación española con el salvamento del patrimonio de Ucrania. Y, como no, Svitlana Davydenko, directora de Objects Art Prize, un importante certamen que pretende integrar el arte emergente de Ucrania en la colección histórica del museo de Kiev, uniendo pasado y presente de un país con identidad propia.⁷ Este premio de arte actual quedó truncado con la guerra, pero ha continuado fuera de las fronteras de Ucrania transformado en «The Art of Resistance. #Ukraine», que ha unido en torno a ella a un equipo de profesionales de la museografía cooperantes y ha conectado a un amplio conjunto de creadores de arte actual de Ucrania con la audiencia española.

⁷ Véase: <https://www.prizeobjects.com.ua/> (Fecha de consulta: 25/05/2023).



Figura 5. Ester Alba y Daryna Skrynnyk-Myska se abrazan en la inauguración de la exposición. A su lado Aneta Vasileva, Svitlana Davydenko y Alejandro Villar.



Figura 6. Oksana Pidsukha, directora del Museo de la Diáspora Ucraniana y comisaria de Born in Ukraine. Visita a la exposición Born in Ukraine - Museo Base.

Antes de adentrarnos en el análisis de la doctora Vasileva, co-comisaria de este proyecto, sobre la coyuntura artística y geopolítica que ha derivado en la situación actual de Ucrania, quisiera compartir la intensidad de emociones vividas durante este tiempo de trabajo –cosido literalmente al hilo imprevisto de los acontecimientos del proceso de recrudescimiento de la guerra– tan solo con dos datos. El primero fue que tras inaugurar la exposición en el Colegio Mayor Rector Peset, justo el día que la comisaria Daryna Skrynnyk-Myska aterrizaba en Leópolis –ciudad que hasta entonces estaba en un área más o menos fuera del frente de batalla–, fue bombardeada; ella y su familia tuvieron que trasladarse a los pasillos del metro y ponerse a salvo en refugios. El segundo acontecimiento ocurrió también ese día: la Universidad de Kyiv, así como el edificio de la National Museum Kyiv Art Gallery, donde trabajaban nuestras compañeras, fueron bombardeados, quedando totalmente destruidas sus ventanas y parte de los tejados. La comisaria Svitlana Davydyenko decidía definitivamente instalarse en Valencia y continuar con más energía si cabe el proyecto «The Art of Resistance. #Ukraine», para visibilizar la identidad ucraniana a través de arte actual en museos y espacios universitarios. Por suerte, el proceso de evacuación de las obras había comenzado meses antes y hoy parte de su colección se encuentra a salvo en Suiza y otros lugares secretos. Sobre esta historia vamos a dejar testimonio en este capítulo, que combina la investigación académica sobre la identidad del arte ucraniano contemporáneo con el relato de la supervivencia del arte y del patrimonio en tiempos de guerra.

1. La vanguardia robada

La narrativa construida por la propaganda rusa para justificar la invasión contra Ucrania suele alternar argumentos pseudohistóricos con otros, derivados de la retórica del odio hacia la diferencia. La tercera clave del discurso, de sorprendente peso e importancia para los seguidores de la política de Putin, es el mito cultural, con su indiscutible centro: el concepto de vanguardia. Un análisis retrospectivo nos permitiría situarnos frente a las dos historias de dicho término angular: la verdadera, confusa y abierta a la investigación y la intencionalmente construida, grandilocuente y violenta.

El propio concepto apareció muchas décadas después de la celebración de la experimentación artística que marcó al Kyiv de inicios del siglo XX (Akinsha et al. 2022, 10-14). Sucesos paralelos, y a la vez diferentes, transcurrían en otras capitales del Imperio ruso o del Occidente. Aquí, la totalidad de los artistas que protagonizaron la innovación, más tarde se

convirtieron en objetivo de pleito histórico y también militar. Ellas y ellos fueron un nutrido grupo de artistas plásticos, muchos de los cuales nacieron en Ucrania y pasaron ahí algunos de los momentos más significativos de su trayectoria creativa. Los nombres más conocidos son los de Kazimir Malévich y los hermanos Burliuk –dejando al margen la biografía genética, subrayar que ellos mismos se autodeterminaban ucranianos–. Casi tan célebres y problemáticos aparecen hoy Alexandra Exter, Sonia Delaunay, Alexander Archipenko, Vladimir Tatlin, o el cronológicamente anterior Arjip Kuindzhi, artistas cuya idiosincrasia y trayectoria serían impensables fuera del trasfondo cultural ucraniano que las y los nutrió (Shkandrij 2019, 4-6). Lo mismo podemos afirmar sobre muchos más artistas, cuyo nombre se menciona con menos frecuencia y cuyas aportaciones son igualmente provocadoras.

Como los experimentadores que residían en París o Berlín, los artistas visuales que cuestionaban la tradición desde Kyiv preferían los «ismos» al inexistente término «vanguardia». Pero, cuán diferentes son las provocaciones... Por mucho que internacionalizaron sus itinerarios e influencias, los ucranianos se percibían herederos de una historia cultural trágica. Desde la progresiva incorporación del territorio de habla ucraniana al Imperio ruso en el siglo XVII, la lengua había sido ferozmente prohibida, las tradiciones marginadas y ridiculizadas y la riquísima producción plástica, a menudo, directamente destruida (Plokhly 2022). Por lo tanto, la tradición contra la que se rebelaban los artistas ucranianos no era la cultura propia, y aún menos sus fuentes populares. Además, siempre se había tratado de una cultura de encrucijadas. Sus trágicos contratiempos históricos la habían sembrado de influencias, que los artistas locales supieron convertir en inspiración, acercándose así al sentido universal de la experiencia vanguardista (Akinsha et al. 2022; Grabowicz 2019).

Hay muchas historias detalladas, que explicitan la particular dialéctica ucraniana. Una de ellas está protagonizada por Alexandra Exter y las colecciones de artesanía antigua del Museo de Arte, Ciencia e Industria de Kyiv. Socializados a través de un cenáculo vanguardista femenino, los objetos folclóricos se convirtieron en punto de referencia para pintores primitivistas que itineraron de Moscú a Chicago (Marcadé 2019, 279-281). La actitud de los, llamémoslos así, «istas» de Moscú y San Petersburgo es abismalmente diferente. Aún la modernidad estaba embarcada en una continua de/ y reconstrucción, de la tradición plástica popular; posteriormente, la tendencia, extrapolada a otros estilos del pasado, fue sustituyendo la ironía autoconsciente por la iconoclastia agresiva. Sobre todo, en los movimientos que jalonaron la Revolución de 1917 y marcaron el más duradero conflicto entre las culturas de la innovación vistas desde Rusia y desde Ucrania (Palko 2020).

No sin debates, la historiografía rusa impuso la idea de que la revolución política materializó el deseo de hacer *tabula rasa*, propio también de la generación artística que se encuadró en futuristas, constructivistas y suprematistas. El hecho de que fue consensuada esta visión y no las alternativas, tampoco se revela inocente, pensando en los sucesos posteriores, cuando los artistas fueron perseguidos explícitamente por sus opciones estéticas. En Ucrania la autodestrucción revolucionaria de los artistas encerraba sentidos complementarios. Inicialmente, el partido de Lenin ofreció a la *intelligentia* ucraniana una suerte de beneficio mutuo. Pintores, cineastas y escritores fueron convocados para apoyar la revolución bolchevique, a cambio de una relativa autonomía cultural que les permitía gozar de una identidad propia y diferente, enmarcada en la nueva República Socialista de Ucrania (Yekelchyk 2004). Dicho proceso, conocido como «ucrainización» o «indigenización», terminó en un baño de sangre. En la década de los treinta el gobierno de Stalin dio a las represiones carácter masivo, a la vez que implantaba el nuevo dogma del realismo socialista. En Ucrania se sucedieron con gran rapidez las persecuciones por motivos étnicos reconocidos, las purgas políticas de intelectuales y el genocidio por hambre, que exterminó a más de tres millones de personas. Las consecuencias para la cultura desembocaron en lo que se conoció como el Renacimiento ejecutado: toda una generación de escritores y artistas fue eliminada física o moralmente, incluyendo los exilios y las devastadoras asimilaciones dentro de los nuevos dogmas político-estilísticos (Snyder 2011; Palko 2020).

Los gobiernos soviéticos que heredaron el estalinismo tardaron en romper el silencio en torno al pasado artístico. Fue el tedioso reinado de Leonid Brezhnev, el que vio a aquellos rupturistas sacrificados convertidos en nueva tradición. Después de la larga parálisis del terror mixtificador, la historiografía mezclaba sin consideración los que nunca se alejaron de Moscú y San Petersburgo, con aquellos que habían aceptado el efímero trato con la Revolución sin dejar de hablar ucraniano –literalmente, o como estilo plástico inconfundible–. En las mismas décadas, los estudiosos occidentales emprendieron una reivindicación cada vez más importante de los que solo entonces fueron denominados «vanguardistas», y coronados por la equívoca coetilla «soviéticos» (Shkandrij 2019).

Sin embargo, nada de esto logra explicar de forma satisfactoria la paradoja actual. Esto es, ¿por qué para la historiografía rusa, y para una gran parte de la occidental, los antiguos artistas soviéticos se han convertido en un bloque monolítico, en «vanguardistas rusos»? Denunciada de forma creciente a partir del inicio de la guerra, la generalizada práctica de etiquetar a los artistas de los grandes museos del mundo como «rusos» apenas ha sufrido

modificaciones. Aquellos expositores o críticos que aceptaron el reto de la rectificación, se convirtieron en blanco de variados ataques. La risa de los cínicos conservadores, negociacionistas de cualquier relectura decolonial, fue la menor sorpresa comparada con la adhesión masiva de las instituciones a un discurso que no puede ser nombrado de otro modo que neo-imperialista (Rasulova 2023; Leigh 2022). Para enfrentar la profundidad del problema, cabe ahora abordar otra parte del proceso, referente a lo acaecido entre el fin de la Unión Soviética y 2023.

2. La nostalgia asesina

El período posterior a la era soviética condicionó el futuro de toda Europa del Este a la reinterpretación de su herencia histórica y cultural (Tismaneanu et al. 2006; Kravchenko 2015-16, 447-84). El antiguo bloque comunista acabó formando dos ejes. Uno aglutinó a los países que trataron, con enormes dificultades, de cuestionar los mitos de su pasado reciente y buscar el equilibrio entre unas historias nacionales anteriores y los nuevos paradigmas sociales de la Europa posmoderna. En el otro extremo quedó la Federación Rusa, donde germinaron fuerzas sociales opuestas al nuevo imaginario de los exaliados, recelando con especial fervor de las antiguas repúblicas soviéticas. Dado que estos procesos encierran una enorme importancia para todo lo que sucedió en Ucrania, destacaremos algunos puntos claves en la citada vuelta a los mitos imperiales y socialistas.

En la práctica, la restauración del pasado daba la espalda a la cultura de masas cotidiana, crisol de la teórica «nostalgia reflexiva» reseñada en nuestra Introducción. Trabajaba con grandes mitos históricos o culturales, igualmente glamurosos y monolíticos. Es imposible separar el renacer de los cultos militaristas de la narrativa de una cultura con mayúsculas, única en el mundo por refundir las supuestamente voluntarias contribuciones de las distintas etnias a la grandeza artística, primero del Imperio ruso y luego de la Unión Soviética.

Cabe subrayar dos paradigmas interconectados de estas dos ramas del imaginario falsificado. El discurso histórico fue reconstruido, a medida que Putin tomaba el rumbo hacia el aislamiento autocrático. En la década inicial del siglo XXI, el recuerdo de la segunda guerra mundial comenzó una imparable mutación. Las lecturas históricas estalinistas fueron desempolvadas y puestas en el foco de la atención pública. La así llamada *Gran Guerra Patriótica* volvió a convertirse en la gesta de la Unión Soviética contra el mundo entero, el Holocausto apenas había sucedido porque las principales víctimas habían sido los ciudadanos soviéticos

–sin etnia diferenciada– y, como consecuencia directa, Stalin perdía el aspecto de verdugo y genocida y regresaba a su merecido pedestal de vencedor del fascismo y salvador del mundo. Las fechas de la conmemoración de las víctimas se tornaban en celebraciones, cada vez más multitudinarias, agresivas y brillantes, de una inventada identidad. A la vez, los ideólogos redescubrieron filósofos afines al fascismo del siglo veinte y se los ofrecían a Putin, para dotar dicha identidad con adjetivos como «euroasiática» (Snyder 2018).⁸

Si investigásemos estos procesos de cerca, nos percataríamos de que habría sido muy difícil limar las diferencias entre los viejos credos imperiales del zarismo ruso y la rediviva moda de los símbolos comunistas sin el papel mediador de la cultura. En este post-mito del genio ruso-soviético, el papel de los artistas cuya identidad ucraniana había sido robada, resultaba tan central, como la supuesta naturaleza rusa de Ucrania (Davies 2023). El vergonzoso dicho que postula que solo con Ucrania hay Imperio ruso pasó muy rápido del anecdotario histórico a la estrategia de los gestores culturales de Putin. Entre la enorme multitud de ejemplos, me centraría en los referentes a instituciones culturales que marcan tendencias, en Rusia y fuera de sus fronteras.

Los años posteriores a la anexión de Crimea estuvieron marcados por grandilocuentes exposiciones monotemáticas en la Galería Tretyakov, célebres gracias a sus kilométricas colas. Sus protagonistas fueron autores cuya identidad está hoy merecidamente cuestionada, como Iván Aivazovski y Arjip Kuindzhi (Gordéeva 2021). El primero de las estrellas más preciadas del museo, oriundo de Crimea; el segundo, de Mariúpol. Hoy el público occidental está comprendiendo el verdadero significado de estos topónimos, que las megaexposiciones tenían que eclipsar hasta borrarlos. Fueron el complemento a la propaganda, dentro y fuera de Rusia, que trabajaba para convencer al mundo de que, por ejemplo, el atentado que terminó con la vida de cerca de trescientos pasajeros del Boeing de Air Malaysia fue obra del Ejército ucraniano y no de mercenarios rusos. O que la invasión de Crimea había sido la respuesta a un golpe de Estado en Ucrania, patrocinado por los Estados Unidos –por citar solo dos de las calumnias más reiteradas–.

Antes de volver a los ejemplos museológicos actuales, cabe subrayar un hecho que nos explica la enorme vitalidad de la resistencia artística ucraniana hoy. La problemática ubicación de la Ucrania independiente, constantemente amenazada por las intervenciones rusas en su política, no debilitó los procesos de emancipación cultural, sino al revés. Los treinta

8 Estas conclusiones están apuntadas también por miles de páginas y horas de vídeo, producidas por la prensa independiente rusa, prohibida y exiliada. Su actual refugio es el archivo virtual rima (<https://rima.media/en/about>) y los canales en YouTube; a continuación, me referiré a fuentes concretas.

años posteriores a la independencia no desmerecían de aquella capital del júbilo modernista que había sido Kyiv en los inicios del siglo XX. La nueva literatura ucraniana descubrió el realismo mágico, el barroquismo satírico, las mitologías personales y otras recetas afines para luchar contra los rancios mitos del pasado colonial (Chernetsky 2007). La cultura visual tomó rumbo hacia el mismo nomadismo carnavalesco. Mientras Putin encaminaba la nostálgica cultura rusa hacia el culto a la violencia estatal, los artistas callejeros ucranianos inventaban antidotos. Así, los antiguos monumentos soviéticos de Kyiv fueron resignificados mediante efímeras instalaciones lúdicas, invitando a la participación espontánea. Incluso ahora, en plena guerra, este tipo de interpretación alegre del patrimonio sigue manifestándose en múltiples eventos (Gemziak 2022 265-285).

En resumen, la actual colisión de estas trayectorias incompatibles ocurre delante de las miradas del mundo entero. La tendencia, materializada en Ucrania, supera la reivindicación de los artistas apropiados por la narrativa de una única cultura rusa-soviética-rusa, para abarcar una gama que va desde la recuperación de los topónimos ucranianos en otras lenguas⁹ a unos itinerarios culturales participativos, rebosantes de creatividad heterodoxa. Frente a ella, la antagonica política de la rusificación cultural del territorio ajeno desembocó, en el último año, en hechos como el saqueo de unos cuarenta museos. El caso más patente, el Museo Artístico de Jersón, que perdió más de 14.000 obras que el ejército ocupante se llevó consigo cuando se retiraba de la ciudad. No faltaron las voces que mixtificaron el robo, alegando una preocupación por el patrimonio artístico amenazado y otras, abiertamente cínicas, que calcularon el valor de las obras maestras tras su incorporación al sistema museal de la Federación Rusa. Un detalle significativo: entre las obras desaparecidas del Museo de Mariúpol se encontraban invaluable trabajos de los citados Aivazovski y Arjip Kuindzhi (Farrell 2022; Spinney 2022). Este ataque directo contra las instituciones culturales ucranianas queda completado, en el territorio del país atacado, por el centenar de monumentos históricos y arquitectónicos, también museos e iglesias antiguas, parcial o totalmente destruidos. Probablemente el número resultará mucho más alto; lo que sí que ha sido claramente documentado es la intención, el reiterado ametrallamiento consciente de estos edificios emblemáticos (Zolnikova 2022).

Pero la política asimilacionista despliega el mismo ímpetu desde las instituciones ubicadas en el estado agresor. Así, las actuaciones en los territorios ocupados y anexionados

⁹ En castellano, la práctica de la sustitución de las transcripciones derivadas del ruso con nombres geográficos ucranianos, como Kyiv o Kíiv, sigue siendo rara y dubitativa; a la zaga de la experiencia de los angloparlantes.

quedan ilustrados con titulares como este: «El fondo presidencial ruso de la cultura ha repartido casi mil millones de rublos entre los proyectos ganadores del concurso de la *integración cultural* de los *nuevos* territorios en un único espacio histórico-cultural» (Martynov 2022). Tales proyectos, dirigidos al público ruso, no a la gente de los territorios arrasados y ocupados, previsiblemente deberían seguir las estelas de numerosas y carísimas exposiciones. A veces en las grandes ciudades se mostraban literalmente trofeos de guerra traídos de Ucrania (Sullivanov 2023). Otras veces se trataba de megainstalaciones envolventes que falsificaban la historia a través de la repetición machacona. Destaca la campaña de sustitución o directa persecución de los que dirigen instituciones culturales. A medida que la guerra contra un estado soberano y su cultura avanzaba, los grandes museos rusos fueron, ahora sí, abiertamente declarados bases de la guerra cultural. Sus dirigentes, siguiendo el ejemplo del director del Museo Estatal del Hermitage, daban voz de las consignas oficiales sobre el mundo occidental, unido contra la gran cultura rusa por envidia y la guerra colonial como «una forma de autoafirmación de la nación» (Vishnevski 2022). Por supuesto, todo esto estuvo acompañado por las represiones y persecuciones de cualquier artista o gestor cultural que expresara la opinión contraria.

3. Crímenes contra la humanidad

De los fundamentos ideológicos de ese imaginario cultural imperialista que legitima a Putin la invasión de una nación (Villar 2022, 112), como señala Olesia Ostrovska-Liuta, directora del Centro Cultural Arsenal de Kyiv: «Se ve claramente que hay un plan para borrar la identidad y la cultura ucraniana si es necesario, junto con los ucranianos físicamente. Esa no es una pregunta. Cuando miras desde Kyiv, parece una acción deliberada para deshacerse de todo lo que hace que Ucrania sea diferente de Rusia» (citado en Edwards 2022).

Como relata la reconocida periodista Catherine Fiankan-Bokonga en un magistral artículo para el Correo de la Unesco en 2017, la evolución de las medidas de protección del patrimonio en tiempos de guerra, adoptadas en las diversas convenciones internacionales desarrolladas desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, han conseguido otorgar una protección jurídica e inmunidad a los bienes culturales en los protocolos de guerra y conflicto para protegerlos de la destrucción, el expolio y el tráfico ilegal, producto de saqueos. Pero

Este trabajo forma parte del proyecto I+D «Desnortadas. Territorios de género en la creación artística contemporánea» (PID2020-115157GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

para plantear jurídicamente el terrorismo cultural que está viviendo Ucrania, la clave está, como explica Richard Kurin (2022), embajador de la Fundación Smithsonian para el Rescate Cultural, en demostrar la intencionalidad de la destrucción del sitio cultural, «para lo cual se debe recabar la máxima información posible en una exhaustiva investigación».

Desde el inicio de la invasión de Ucrania, las autoridades, la sociedad civil y artística han hecho todo lo posible para proteger los tesoros patrimoniales. Como describe Oliver Pauchard en un artículo para la agencia suiza Swissinfo.ch (Pauchard 2022): «Las colecciones han sido colocadas en lugares seguros. Los edificios y objetos que no es posible desplazar, han sido protegidos con cualquier medio disponible: sacos de arena, lonas, espuma, telas ignífugas, etc.».

A pesar de los esfuerzos, apenas comenzada la guerra, las operaciones militares lanzaron grandes ataques contra el patrimonio, que ya han sido comentados anteriormente. Uno de los primeros casos fue la pérdida de veinticinco cuadros de la artista Maria Primachenko en el incendio del Museo de Historia y Arte Local Ivankiv tras un bombardeo, del que tan solo consiguieron salvarse catorce obras (Pita 2022). Desde entonces, los ataques al patrimonio a medida que avanza la invasión es constante.

El medio independiente de investigación Bellingcat y la agencia Newsy han tratado de aportar pistas escrupulosamente documentadas, a través de testimonios, fuentes e imágenes de las redes sociales, de la intencionalidad de destrucción en los bombardeos rusos a ciertos enclaves históricos de Ucrania: el Museo Skovoroda, cuya imagen de la escultura del filósofo ucraniano del siglo XVIII, rescatada entre las ruinas, se ha convertido en todo un símbolo de la resistencia.

4. Monumentos. Resistencia al olvido

Las distintas experiencias de salvamento del patrimonio en periodos de guerra han establecido como el primer paso en el protocolo de protección de los monumentos públicos la acción amortiguadora de enterrarlos bajo sacos de arena y tapiarlos con estructuras de fábrica u hormigón (Urueña 2004, 150-151). Esta protección supone ocultarlos, silenciarlos para evitar su destrucción. Pero el arte y patrimonio en Ucrania está ejerciendo un verdadero frente cultural de resistencia,¹⁰ dentro y fuera de sus fronteras, cuya intención es ante todo no

¹⁰ Manteniendo los centros de arte abiertos, las actividades artísticas en los pasillos del metro, talleres en búnkeres improvisados como teatros.

sucumbir al olvido. Así lo pone de manifiesto proyectos como «Re: ukraine monuments», desarrollado por el grupo de arquitectos y diseñadores gráficos de Balbek Bureau (Balbek 2022), que unen protección del patrimonio con intervenciones artísticas contra el borrado cultural que conlleva la invasión de Ucrania. Los monumentos a *Tarás Shevchenko* del siglo XIX, a *Los Fundadores de Kyiv* de 1982 o el de *Myjailo Hrushevsky*, político revolucionario ucraniano de principios del siglo XX, se encuentran protegidos debidamente en su interior mientras que exteriormente presentan una estructura cúbica que exhibe las siluetas de las figuras reales y el texto que refiere a los hechos históricos que el monumento conmemora. Mientras alternan estos proyectos de la memoria con la defensa de su país, el último gran proyecto dirigido y ejecutado por Balbek es una casa ucraniana en la Antártida «Project Home Memories», plateada como un hogar de la memoria, con intervenciones artísticas, artesanía, semillas, plantas entre placas externas de resina epoxy, que actúan como un contenedor en el espacio-tiempo. Este proyecto fue iniciado a finales de 2021, pero la invasión a gran escala y la guerra retrasaron su inauguración y se ha convertido en todo un símbolo de la museografía y la etnografía futurista. Precisamente entre las artistas que forman parte de este emocionante proyecto en la Antártida está Anastasiia Partyka, una de las integrantes de la primera edición de «The Art of Resistance. #Ukraine», el proyecto que llegó a Valencia (Algemesí) a los pocos días de la invasión y que cada día toma más fuerza y entidad teórica.

Durante los primeros meses de la invasión rusa a Ucrania, docenas de museos y galerías ucranianas intentaron proteger los tesoros culturales de todas las maneras posibles. Una de las galerías más influyentes de Kyiv, la Voloshyn Gallery, durante los primeros meses de la invasión cedió a los artistas el espacio de su edificio –que había sido refugio durante la Segunda Guerra Mundial– para crear un ambiente de convivencia artística, creativa y de protección, en un proyecto inédito de resistencia, que finalmente se vio truncado por los constantes bombardeos.¹¹ Los propios trabajadores de los museos se refugiaron en los sótanos mientras avanzaban sin descanso en el embalaje y protección de las obras. Así da testimonio el director de la Kyiv National Gallery, Yuri Vakulenko, en una entrevista a la revista *Антиквар* | (Anticuário) a finales de 2022 donde muestra su *guarida* entre cajas y tuberías, sin abandonar las obras de arte en ningún momento, como una misión inexorable a su condición de director del museo y miembro del ICOM. Algunas de ellas fueron escondidas en instalaciones fortificadas y otras fueron temporalmente evacuadas a Europa mediante

11 Los galeristas emprendieron entonces un plan de difusión internacional de sus artistas participando en exposiciones en Nueva York, Chicago, Arco o ArtBasel. Y recientemente, a finales de mayo de 2023, han vuelto a abrir la galería en Kyiv resistiendo a la contendencia de los ataques rusos.

convenios de colaboración como el que se ha establecido entre Kyiv Art Gallery y el Museo de Arte e Historia de Ginebra del que han surgido dos exposiciones que analizan la identidad ucraniana del arte moderno en artistas que habían sido absorbidos por el relato hegemónico ruso. *From Dusk to Dawn –Ginebra–* y *Born in Ukraine –Basilea–*¹² plantean un recorrido desde el siglo XVIII al arte de mediados del siglo XX, a través de artistas ucranianos, con piezas estrechamente relacionadas con la identidad, el paisaje o la historia de Ucrania. Destaca las envolventes marinas de Ivan Aivazovsky, el realismo social, de pincelada vibrante de Illia Repin, la figuración matérica de Konstantyn Korovin, el realismo mágico de Zinaida Serebriakova o el gran referente de los inicios del arte moderno por el tratamiento de la luz, Arkhyn Kuindzhi, cuyo museo en Mariúpol fue destruido, después de poner a salvo parte de su colección que hoy puede en la exposición de Ginebra.

5. «The Art of Resistance. #Ukraine». Historia de un proyecto

Este proyecto se inició por un encuentro casual a finales de marzo con Svitlana Davydenko, una comisaria que había conseguido salir de Ucrania llevando a Polonia la obra de 60 artistas. Allí se había realizado una exposición para vender y mandar dinero a sus compañeros. Fue ella la que nos habló de esa necesidad de resistencia, de la conexión continua entre el colectivo artístico, de sus necesidades e historias personales.

Comenzó entonces la primera fase de «The Art of Resistance. #Ukraine», que tuvo lugar en la Sala d'Exposicions Municipal d'Algemés contando ya con la colaboración del Vicerrectorado de Cultura de la Universitat de València. El proceso fue vertiginoso; la exposición sólo pudo estar diez días, pero fue suficiente para cumplir los objetivos de Svitlana: dar aliento a los artistas y establecer una primera conexión entre los jóvenes creadores de Ucrania y la audiencia española. Los medios se hicieron eco de la noticia y ofrecieron una mirada distinta sobre la guerra, a través del lenguaje universal del arte.¹³ Esta exposición fue el inicio de un plan de cooperación entre artistas, comisarios y gestores para colaborar en el salvamento del patrimonio durante la guerra y trabajar para que el arte contemporáneo sea instrumento de protesta, resistencia y vida.

Como comentaba la propia Svitlana Davydenko en declaraciones recogidas por la agencia Europa Press en junio de 2022:

12 Las comisarias de estos proyectos son las investigadoras Galyna Alaverdova, Olga Osadtschy y Oksana Pudsuka.

13 La difusión internacional de esta exposición a través de Europapress llegó a medios como Nius, Mediaset, Apunt, Makma o Elle.

No todos los artistas en Ucrania pueden luchar en el frente, pero muchos escultores, desde los primeros días de la guerra, están haciendo erizos checos para proteger su país de tanques, mientras que muchos artistas gráficos y pintores se han alistado en las fuerzas armadas ucranianas y otros han conseguido huir perdiendo todo, mientras llegan noticias de la muerte de amigos y familiares. A través de esta muestra creamos un diálogo entre artistas de Ucrania y la audiencia en Europa y nuestra labor no es solo transmitir las experiencias y tragedias de la guerra, sino también crear resistencia, luchando contra la indiferencia ante los horrores que está viviendo Ucrania.

Expusimos obras originales que nos mandaron artistas refugiados en Europa y que Svitlana había conseguido llevar a Polonia. Otra parte de la exposición eran ediciones gráficas sobre pvc, enviadas por los artistas y autorizadas para su numeración y venta. Participaron en esta primera muestra Alyna Andrusenko, Badartist, Mira Bachkur, Vasylyna Buriianyk, Veronika Cherednychenko, Vitalii Dumyn, Iurii Denisenkov, Alina Fokina, Nika Gargol, Nataliia Gromyk, Dmytro Krishovsky, Dymtro Fedorenko, Pavlo Fulei, Pavlo Kakula, Yuro Kam, Roman Khrushch, Alina Konyk, Anna Kovalchuk, Lesia Kovalchyshyn, Danylo Kovach, Alena Kuznetsova, Yulia Litvinova, Anton Logov, Olga Morozova, Mascha Naumova, NuNA, Ksenia Olefirenko, Solomia Ortynska, Anna Partyka, Maryna Diachenko, Kateryna Koistelna, Bohdana Patsiuk, Vadim Panchenko, Yuliia Petliukh, Marie Plyatsko, Dzvinia Podlyashetska, Gaya Arushanian, Hanna Lopuszanki, Andriy Roik, Zirka Savka, Uliana Shchabel, Polina Shcherbina, Marina Suslova, Anastasia Smoky, Artem Proot, Sergii Hrychaniuk, Illia Skuba, Oleksandra Sysa, Anton Vernygor, Maksym Zhuravchak, Gromyk, Mariia Vyshedska, Elvira Drozdova y Vobo. Además, la artista local Gemma Alpuente elaboró un apabullante mural en la sala bajo el lema *Stop War*, que días después tuvo que ser repintado para continuar con la agenda de exposiciones previstas, demostrando que el arte puede ser efímero pero su activismo no.

Fue muy intenso, apasionante y emocionante. Hasta el mismo día de la inauguración artistas que se habían enterado del proyecto se pusieron en contacto con las comisarias y mandaron a última hora sus obras para que estuvieran presentes en la exposición. Precisamente algunas de esas obras se encuentran ahora en la Sala 30 del Aeropuerto de Castelló. El cartel fue una creación de Daria Filippova, una botella de champagne que era un cóctel molotov. La noche de la inauguración se abrieron a modo de performance muchas botellas de cava a la vez, como símbolo de la esperanza de que ese *boom* fuera el único estruendo sonoro que pronto se oyera en las reuniones de los jóvenes artistas de Ucrania, y no el de



Figura 7. Ilya Turygin, *Windows*, 2022. Videoinstalación.

las bombas. Esa noche a Algemés vinieron artistas, la Vicerrectora Ester Alba –parte fundamental de todo este proyecto– y profesionales de museos de Ucrania refugiados en España y comenzaron las conversaciones entre museos de ambos países y la segunda fase de esta historia que tiene lugar en la Universitat de València y con la incorporación al equipo de la doctora Aneta Vasileva, especialista en las peculiaridades del panorama del arte moderno en los países del Este.

Para la exposición en Rector Peset –octubre, 2022– se suman más jóvenes artistas ucranianos con obras originales seleccionadas por la comisaria Daryna Skrynnyk-Myska, que además propone instalaciones y videoocreaciones. Sus nombres: Denys Metelin, Ilya Turygin (Figura 7), Stanislav Semenyuk (Figura 8) Danylo Movchan, Yaryna Movchan, Eduard Balula, Olya Kuzyura, Albina Yaloza, Sofia Korotkevich, Anna Shumska, Margarita Zhurunova, Bohdan Lokatyr, Ostap Kryvdyk, Anna Danchyshyn, Sophia Sulii, Genyk Lviv, Roman.

Paralelamente, la parte de reproducciones de obras sobre PVC se propone para *Cultura als Campus* y va siendo exhibida en los vestíbulos y salas de algunas facultades, con cartelas que indican las redes sociales de sus autores, para conseguir un diálogo directo entre los artistas y el alumnado universitario. Esa conexión es uno de los objetivos fundamentales del proyecto, establecer una sinergia que mantenga viva la actividad artística como una acción de resistencia, buscando nuevos canales que se rebelan ante la deliberada campaña de terror y silencio establecida por las tropas rusas en esta guerra.

Es imposible en este escrito detenernos en las historias, realidades, inquietudes e investigaciones plásticas que hay detrás de cada artista. La mayoría usan los escasos me-

dios de los que disponen en este momento para ofrecernos su peculiar visión emocional de la guerra. Huyen del dramatismo. Usan la ironía, metáforas visuales, juegos naïfs de formas y siluetas, o el poder del color y de los símbolos para reafirmar su identidad, en un fervor nacionalista que lo tiñe casi todo de azul y amarillo. No puedo evitar detenerme en el expresionismo delirante de Dzvinya Podlyashetska, cuyos reconocidos lienzos denuncian explícitamente las violaciones y abusos de las tropas invasoras hacia las mujeres ucranianas. Ella, embarazada de ocho meses, consiguió huir a París donde le esperaba su pareja Danylo Kovach, un fascinante artista pop becado en Francia en el momento en el que se inicia la guerra. De no ser así ahora tendría que estar en el frente obligatoriamente.

Todos sentimos predilección por Badartist, un joven de 21 años que pinta sus dibujos en libretas de papel y relata sus vivencias de la guerra con un estilo urbano fresco, con la omnipresente figura de un perro meando como testigo impasible de los tanques en las calles. Llevamos en la retina las imágenes impactantes de los autobuses bombardeados por los rusos, en los corredores verdes de evacuación, llevadas a lienzo por el gesto evanescente y ocre de Iurii Denysenkov. Junto a ellas, recordamos otras obras, convertidas en emblemas de las ex-



Figura 8. Stanislav Semenyuk, ¿Cómo estás? 2022. Videoarte.

posiciones anteriores. La enviada por Anton Logov, con los erizos checos cubriendo las calles de Mariúpol para evitar el paso de los tanques o la *Dama llorando sangre* de María Suslova, incluso difundida en las redes de la revista *Elle*. Y ya por terminar, las crónicas de la guerra de Masha Vyshedska, dibujos sencillos e infantiles en los que relata a modo de caligramas las atrocidades vividas cada día en su ciudad.

Actualmente, las obras originales de muchos de estos artistas se encuentran expuestas en el Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés –MACVAC– de «The Art of Resistance. #Ukraine-Vilafamés» –abril- septiembre, 2023–¹⁴ (Figura 9). Allí hemos encontrado la complicidad y ayuda de su directora Rosalía Torrent y Joan Feliu, gracias a quien las obras de estos jóvenes están en la Feria Marte de Castelló y ahora en el aeropuerto de Castelló, en la Sala 30 (Figura 19), extensión del citado museo. Las obras están por fin en un Museo. Otra parte se encuentra en la Sala Manuela Ballester de la Facultad de Ciencias Sociales, mientras preparamos el salto del proyecto a un espacio muy especial de Madrid y las gestiones entre museos de Ucrania y España están yendo hacia buen puerto para recibir próximamente parte de la colección del Museo de Kyiv.

Hemos esbozado tan solo algunos puntos preliminares de una investigación abierta, entrelazada con un polifacético proyecto en evolución. Indagar los fracasos epistemológicos y los abusos culturales, detectados entre los factores clave de la actual guerra implica mucho más que un estudio; lo mismo, *mutatis mutandis*, podemos decir de la defensa del patrimonio ucraniano. Cada paso es un reto para la comunidad de artistas y comisarias de Ucrania y el equipo de la Universitat de València, convencidos en el poder del arte como vía de expresión, catarsis y vida que emerge como una poderosa arma de un frente cultural de resistencia.

14 De una forma paritaria, la exposición la forman 8 artistas hombres y 8 artistas mujeres, ya que el macvac es el primer museo en integrar un portal de igualdad en su espacio web y en su gestión de exposiciones temporales.



Figura. 9 Rosalía Torrent, Ester Alba, Alejandro Villar, Bad Artist, Svitlana Davydenko y Aneta Vasileva en el Museu de Vilafamés. Fotografía: Yegor Honcharov.

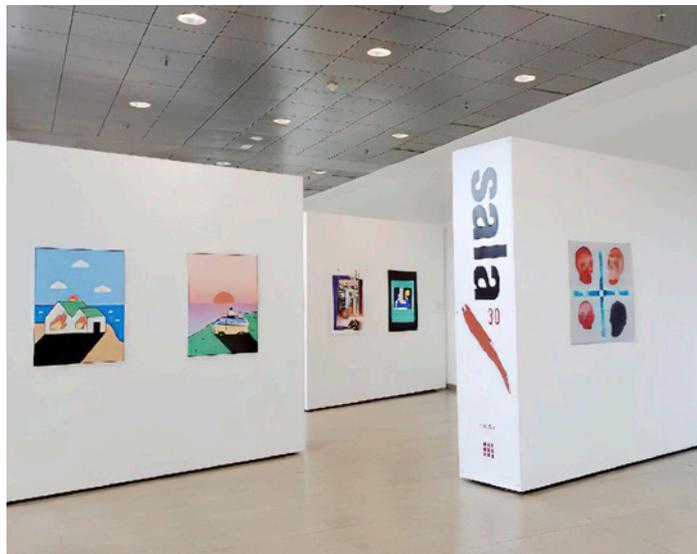


Figura 10. Sala 30. Aeropuerto de Castelló.

Bibliografía

- Akinsha, Konstantin, Katia Denysova y Olena Kashuba-Volvach. 2022. *In the Eve of the Storm: Modernism in Ukraine, 1900-1930s*. Londres: Thames & Hudson.
- Alonso Fernández, L. 1999. *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza editorial.
- Assmann, Aleida y Sebastian Conrad (eds.). 2010. *Memory in a Global Age: Discourses, Practices and Trajectories*. Nueva York: Palgrave Macmillan Memory Studies.
- Boswell, David y Jessica Evans (eds.). 1999. *Representing the nation, a reader: histories, heritage and museums*. Londres: Routledge.
- Boym, Svetlana. *El futuro de la nostalgia*. 2015. Boadilla del Monte, Madrid: Antonio Machado Libros.
- Cabañas Bravo, Miguel. 2007. *Josep Renau. Arte y propaganda en Guerra*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Chernetsky, Vitaly. 2007. *Mapping postcommunist cultures Russia and Ukraine in the context of globalization*. Montreal; Ithaca: McGill-Queen's University Press.
- Davies, Katie Marie. April 27. «The art of decolonization. How Eastern European art became the latest battlefield in countering Russian imperialism». <https://bit.ly/46WypWB> (Fecha de consulta: 30/04/2023).
- Edwards, Maxim. 2022. «Clues to the Fate of Five Damaged Cultural Heritage Sites in Ukraine». *Bellingcat*. <https://bit.ly/3Q4GvHh> (Fecha de consulta: 21/08/2022).
- Europa Press. 2022, 23 de mayo. «Una muestra de artistas ucranianos visibiliza en Algemés los "horrores" de la guerra». <https://bit.ly/3Q59F9k> (Fecha de consulta: 21/08/2022).
- Farrell, Francis. 2022, November 26. «Empty Kherson art museum in despair after entire collection stolen by Russia». *The Kyiv Independent*. <https://bit.ly/3Yegl7b> (Fecha de consulta: 10/01/2023).
- Fiankan-Bokonga, Catherine. 2017. «Una resolución histórica». *Correo de la Unesco*. <https://bit.ly/3Olksk1> (Fecha de consulta: 01/06/2023).
- Gemziak, Łukasz. 2022. «Polyphony and the Carnavalesque in Kyiv». *Signs and Society*, 10 (2): 265-285.
- Gordéeva, Ekaterina. 2021. «Времени, чтобы расплакаться, нет. Зельфира Трегулова». *Скажи Гордеевой* (26.03.2021). <https://bit.ly/3ryAJDJ> (Fecha de consulta: 12/03/2023).
- Grabowicz, George. 2019. «Rethinking Ukrainian Modernism». *Harvard Ukrainian Studies*, 36 (3-4): 237-73.

- Haraway, Hanna. 2019. *El patriarcado del osito Teddy. Taxidermia en el jardín del edén*. La Rioja: Sans Soleil Edicions.
- Kontsur, Natalia. 2022. «Born in Ukraine». *Destinations*. <https://bit.ly/44OoJMy> (Fecha de consulta: 05/06/2023).
- Leigh, Allison. 2022. «Farewell to Russian Art: On Resistance, Complicity, and Decolonization in a Time of War». *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 21 (3). <https://bit.ly/43zvr8j> (Fecha de consulta: 20/02/2023).
- Lorente, Jesús Pedro (director). 2013. *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias.
- Lowenthal, David. 1998. *El pasado es un país extraño*. Madrid: Akal.
- Marcadé, Jean-Claude. 2019. «Kyiv: The Capital of Modernity at the Turn of the Twentieth Century». *Harvard Ukrainian Studies* 3-4: 275-305.
- Martynov, Kiril (ed.). 2022. «Президентский фонд культурных инициатив раздал почти миллиард рублей на проекты по "культурной интеграции" с оккупированными регионами Украины». *Новая газета Европа* (22.11.2022) <https://bit.ly/3Y2BFw3> (Fecha de consulta: 27/02/2023).
- Message, Kylie. 2006. *New Museums and the Making of Culture*. Oxford: Berg.
- OldSkull. s. f. «"Hogar Memories" la casa ucraniana construida en la Antártida por Balbek Bureau». <https://bit.ly/44ye0Gc> (Fecha de consulta: 05/06/2023).
- Palko, Olena. 2020. *Making Ukraine Soviet: Literature and Cultural Politics under Lenin and Stalin*. Nueva York: Bloomsbury Academic.
- Pauchard, Oliver. 2022. «El patrimonio, la otra víctima colateral de las guerras», *Swissinfo.ch*. <https://bit.ly/3Q6WqEX> (Fecha de consulta: 20/02/2023).
- Pita, Antonio. 2022. «El vigilante que se jugó la vida para salvar de las bombas rusas las obras de la artista ucraniana Primachenko». *El País*. <https://bit.ly/3OISUW7> (Fecha de consulta: 31/05/22).
- Plokhly, Serhii. 2022. *Las puertas de Europa: Pasado y presente de Ucrania*. Barcelona: Península.
- Rasulova, Oksana. 2023 «Світові музеї визнають українським мистецтво, яке довго вважалося російським!» *Бабель*, 03. <https://bit.ly/3Djjys7> (Fecha de consulta: 26/04/2023).
- Selivanov, Igor. 2023. «Добычный режим. В Петербурге открыли выставку "трофеев" из зоны боевых действий в Украине». *Новая газета Европа* (21.02.2023) <https://bit.ly/3NXJMp1> (Fecha de consulta: 26/03/2023).
- Shkandrij, Myroslav. 2019. *Avant-Garde Art in Ukraine, 1910-1930: Contested Memory*. Boston: Academic Studies Press.

- Silke, Arnold-de Simone. 2013. *Mediating memory in the museum: trauma, empathy, nostalgia*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Snyder, Timothy. 2011. *Tierras de sangre: Europa entre Hitler y Stalin*. Barcelona: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores.
- . 2018. *El camino hacia la no libertad*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Spinney, Laura. 2022, December 18. «Ukraine’s museums keep watch over priceless gold in bid to halt Russian looters». *The Guardian*. <https://bit.ly/3pUrl7s> (Fecha de consulta: 16/04/2023).
- Urueña, María Rafaela 2004. «La protección del patrimonio en tiempos de guerra». *Cuadernos de estudios empresariales* 14: 245-260.
- Villar Torres, Alejandro. 2022. «El Salvamento del Patrimonio de Ucrania. The Art of Resistance». *Pasajes* 66: 161-184
- Vishnevski 2022. Борис Вишневский. «Лучше бы музы молчали». *Новая газета Европа* (27.06.2022). <https://bit.ly/3OkxnNp> (Fecha de consulta: 16/09/2022).
- Witcomb, Andrea. 2003. *Re-imagining the museum: beyond the mausoleum*. Londres, Nueva York: Routledge.
- Yekelchik, Serhy. 2004. *Stalin’s Empire of Memory: Russian-Ukrainian Relations in the Soviet Historical Imagination*. Toronto: University of Toronto Press.
- Zolnikova, Asia. 2022. «Разрушение музеев, театров и храмов — это военное преступление» *Meduza* (27.03.2022). <https://bit.ly/3XYr59k> (Fecha de consulta: 29/04/2023).

(DE)CENTERING TOWARDS WHERE? EXPLORING ECOFEMINIST INFILTRATION AND WU MALI'S INFLUENCE ON INSTITUTIONAL DYNAMICS IN TAIWANESE CONTEMPORARY ART

ROBERTO ALVAU
Universidad Complutense de Madrid

Introduction

Following the changes experienced since the end of the dictatorship in 1987, Taiwan has undergone a long process of social renovation aimed at shaping a newly democratic identity more in line with its native tradition. The re-discovering of a shared cultural identity has become one of the most evident preoccupations that have fostered recent Taiwanese contemporary art. From the 1990s onwards –due to the rise of off-site exhibitions focusing on the issue of localism– Taiwanese art experienced a fertile period for the establishment of participatory, socially engaged, and public art practices.

Among these examples is the case of the artist Wu Mali who has focused her artistic production on collaborative & local practices intersected with a gender approach. After being invited to curate the «Art as Environment: A Cultural Action in Tropic of Cancer Festival» in Chiayi in 2005, the artist's career has shifted towards the development of collaborative, ecofeminist community-based projects that are nowadays emerging as potential anti-hegemonic (de)centers. This artist is today one of the most emblematic names in Taiwanese contemporary art. Her contribution in the field of feminist and collaborative art has been fundamental for the genesis of a participatory, critical, and social art within Taiwan's contemporary art scene. However, it is not possible to understand Wu Mali's success without first examining the specific conditions in Taiwan after 1987. The new socio-political opening, the identity boost and industrialization will be the most determinant elements that will trigger a revolution in processual, collaborative,

and socially engaged art, of which Wu Mali is an outstanding exponent.

The pivotal point is the definitive lifting of the martial dictatorship in 1987. After the dictator Chiang Kai-shek's death, democratic transition was realized by President Chiang Ching-kuo as an attempt to preserve the hegemony of the Kuomintang Nationalist Party. Access to a new democratic system fostered a state of generalized euphoria, as well as the fertile settlement of new socio-cultural issues. This growth process coincides with the country's entering into the globalized system (Shih 2003, 146). The intensification of international relations allows the island to experience a brief period of economic miracle resulting in both rapid urbanization, industrialization, and modernization of infrastructure. For example, the gross national product grew by 360 % between 1965 and 1996. The percentage of global exports was over 2 % in 1986, over other recently industrialized countries, due to an export-oriented and global trade strategy played by the economist S. C. Tsiang (Irwin 2023, 980). In that regard, it is important to remark on Paul Krugman's words that the rapid growth was only made possible by increases in capital and labor but not in efficiency. In other words, that allowed the introduction of new sorts of workers, such as women or native aborigines, although with poor work conditions (Irwin 2023, 983). This will be a frequent theme for many contemporary artists of the time, among whom we also find Wu Mali.

Alongside the economic issue, politics are also experiencing structural changes due to the establishment of new political realities. The Kuomintang Party, the main political force, focuses its efforts on creating a new Taiwanese identity based on a sense of autonomy and socio-cultural uniqueness within the framework of the South-East. In parallel, this provides a multiplicity and healthy political competition as demonstrated by the upsurge of the nativist-Aborigine movement and the affirmation of the DPP –Democratic Progressive Party– Party, which eventually became the main opposition to the KMT, winning its first Yuan Legislative Elections in 2000. In this regard, the openness to the «global» and the discovery of Mainland China by the Taiwanese, consolidated the idea of the substantial difference between each other. This dissimilarity served as the first element in the formation of a new Taiwanese identity, of which KMT President Lee Teng-Hui speaks in his 1995 discourse (Lee 1999, 92-93):

All of us who grow up and live on this soil today are Taiwanese people, whether we are aborigines, descendants of aborigines or of the immigrants from the mainland who came over centuries ago. We have all made equal contributions to Taiwan's future. It is possible for each one of us, the 'new Taiwanese people', to convert our love and affection for Taiwan into concrete actions in order to open up a grander horizon for its development. It is also our responsibility to establish a magnificent vista for our descendants.

1. Taiwanization: Culture, Art, and Identity

This was the beginning of the so-called Běntūhuà –or Taiwanization– a socio-cultural process aimed at shaping a Taiwanese identity free from colonialism influences. Taiwanese society traces its identity on the basis of the differentiation of its political, cultural and social forms from those of mainland China. This process was structured around two main concepts: firstly, «fostering Taiwanese autonomous identity»; and secondly, «being one's own master and making one's own decisions». This search for a true Taiwanese identity triggered the overthrow of old values in order to overturn the previous Chinese-centric cultural hegemony.

Taiwan's social claim to prioritize identity through the revival of forgotten native roots resulted in the revalorization of localisms and peripheral communities, thanks to their capacity as mnemonic containers. In the 1990s, due to culture's focus on community building, cultural turn, and Taiwanese identity, most of the public resources were diverted in favor of local cultural-artistic activities. The aim was to boost such projects in order to stimulate a self-taught cultural movement that would legitimize the identity narrative in the process. In 1992, Taiwan's government approved the «Culture and the Arts Reward and Promotion Act» and the «Percent-for-Art» public art programme; as well as the creation of the National Culture and Arts Foundation (Lu 2011, 77). Also noteworthy is the founding of the Council for Cultural Affairs –CCA–, whose mission focuses on decentralizing cultural narratives from city centers to marginalized boroughs, by encouraging local communities to foster their regional festivals.

2. Art For All: Off-site Exhibitions as an Identity and Ecologic Statement

The concept of local community and public sphere is the thread around which the narrative of Taiwanization is structured. The notion of public becomes the main theme of the artistic question of 1990, where we attend a profusion of initiatives and exhibitions. Emerging artists start to appeal to the role of art within democratic society, the possible forms of spectatorial activation. In response to this question, the practice of off-site exhibitions re-sited in public space –frequently in natural surroundings with a specific ecological approach– became a mechanism for involving the public into the contemporary art discourse (Yan 1994, 191).

If an art museum wants to have a close relationship with audiences, the only way is to move to an outdoor space. If art moves out, away from galleries and museums, not only can it provide a social education, but also it can have a direct, face-to-face encounter with audiences and it can also respond directly to nature.

However, among the most influential art initiatives of the 1990s, it is essential to mention the «Environmental Art Festival» by curator/artist Ni Tsai-Chin held in Tamsui River in 1994. The event, promoted by Taipei municipality, consisted in a public exhibition reflecting the changes in the socio-political sphere during Taiwanization, but focusing on the environmental issue and the risks of industrialization for the local community. Ni's curatorial approach is based on the harmonious dialogue between community and nature to consolidate a sense of belonging to the local environment and at the same time to warn about the environmental risks in the territory. The proposed artworks are remarkable for their ability to create an active dialogue with the surrounding community: they have an innovative impact on concepts such as localism, proximity to the community and spectator activation (Ni 1994, 15). Based on this, the art of the 1990s is thus distinguished by the emphasis given to localism, the community and the relationships established in terms of individuality, society, the natural environment, and public space. Moreover, this continuous quest for the local environment protection issue constitutes the frame for the further development and settlement of movements such as ecofeminism or ecological activism, as we will see hereafter. According to Ni (1994, 124):

A local exhibition should have the 'locality' at its center. This means that participants are obliged to get to know something about the complex issues relating to the local history, the changing culture and the natural environment, they have to rethink these issues and only then can they transform their ideas into art forms.

3. Ecofeminism Awareness & Ecofamilism in Contemporary Art: the Wu Mali's Case

From the challenges posed by extensive industrialization, the ecological issue has consistently been a crucial aspect of the political and social discourse surrounding marginalized or minority communities. In addition to the prominent protests led by the Aboriginal community –often situated in rural areas affected by the pollution of bustling urban centers– the feminist community has also actively aligned itself with the environmental cause. This connection

serves to reinforce the feminist struggle and, to some extent, to permeate a movement that enjoys broader acceptance. Ecological concerns, which have become widespread among the population, are universally recognized as imperative. However, feminism continues to face certain stigmas within society, both from men and women. In this context, the words of scholar Wan Li-Ho (2016, 19) are noteworthy: «We should be mindful of the fact that in Taiwanese culture, feminism can carry a certain stigma which some women do not wish to identify». However, it is important to note that ecofeminist sentiment in Taiwan is rooted in the perception of capitalism as «macho-capitalism», attributing it as the underlying cause, while recognizing feminism as a community better suited for environmental restoration efforts.

This recognition signifies that ecofeminism in Taiwan cannot simply be applied using Western binary standards; rather, it requires a rethinking that takes into account the unique cultural context. One alternative approach is to reframe it as «ecofamilism» instead of ecofeminism. Ecofamilism is characterized by a more measured and negotiated stance towards Western radical activism. Some scholars prefer this term as it offers a clearer understanding of ecofeminism's essence and addresses its specific concerns (Ho 2016, 26): «Ecofamilism departs from ecofeminism in that, rather than stressing gender issues in the language of oppression and liberation, it extends the term family to encompass the local society». This does not imply a dilution of the feminist struggle or the blurring of gender disparities. Rather, it signifies feminist practices of solidarity, self-care, and restoration that utilize the ecological crisis as a foundation for addressing broader social issues.

In the context of collaborative art projects, a significant curatorial distinction becomes apparent, predominantly led by female artists. The 2000s coincided with more off-site exhibitions centered on the intersection between localism, environment, and community cohesion. In light of these concerns, Taiwanese public art figures therefore engaged in designing more participatory projects based on a dual conceptual and curatorial discursive axis. First, the necessity of delving deeper into structural problems affecting contemporaneity; and finally, employing strategies of social commitment and intervention. This new participatory approach is exemplified through impactful initiatives such as the «Water Charter: New Experience Of Urban Civilization And Public Space Art» by L'Orangerie International Art Consultant Co., showcased within the framework of the «Taipei Public Art Festival». These initiatives bring together the intersections of installations, environment, public engagement, and artist dialogues, working collaboratively to reclaim the polluted territory of Neihu.

These experiences provide valuable insights into the visionary work of Wu Mali, a renowned artist, scholar, and curator who is widely regarded as the «godmother of Taiwanese artistic ecofeminism» on a global scale. This artist, born and raised in Taipei, has made among the most significant contributions to Taiwan's contemporary art scene with her socially engaged, participative and critical art projects.

Wu Mali's artistic journey began with her education at Tamkang University, followed by her period in Austria and Germany, where she studied a sculpture specialization at the Düsseldorf Arts Academy. In the 1990s the artist came back to Taiwan, where she started delving into various mediums, including painting, sculpture, and, especially, installation art. Her early artworks already explored the Taiwanese's cultural identity, focusing on the themes of memory, history, and social dynamics. From the first experimental works of the 1990s, it is possible to already notice in Wu Mali's poetics the persistence of motifs, such as feminism, the effects of industrialization and the global capitalism issues in contemporary Taiwan. Therefore, the artist progressively shifts her attention from her individual experience to a more collective experience taking into regard the memory, the identity, and the shared condition of Taiwanese-ness. By using bodies as devices, recipients and collective mnemonic containers, the performative compilation of bodies unleashes a series of supplementary questions about the usage, signification and viscosity of the self as both individual and collective physicality.

The projects assume a clearly collaborative nature, as we see in «Stories of Women from Hsin-Chuang» (1997), in which the artist seeks to depict the oral narratives and silent stories of the women of Hsin Chuang. This suburb near Taipei, Hsin Chuang, has been traditionally one of the major centers of Taiwan's textile industry, whose labor force consists almost exclusively of female workers from distant regions of the island, who produce brand-name for the Western market (Chien 2004, 670).

Wu Mali's project consisted of a documentary compilation of the visual, oral, written and material testimonies of these women workers in order to re-signify their life experience and, in the process, legitimize identity discourses about contemporary Taiwan through mnemonic containers-activators. It is a nuanced project that not only addresses feminism in post-Martial Taiwan but intersects the issue of capitalism as an environmental threat –ecofeminism–, as a colonizing practice –decolonialist thought–, and as an exploitative system of Taiwanese identity. All these elements converge, simultaneously, to depict a fragmented Taiwan that,

precisely in the fracture of its rupture, finds the threads for its healing. The need to (Chien 2004, 271) «find its place in the world» drives artists to re-think Taiwan not based on the good present in the country, but on those structural problems that still shape it. Nevertheless, Wu Mali perceives the bias of her project, whose only effect is to expose the fracture. But there is no possibility of healing the wound only by pointing to it (Bo 2016, 155):

In 1997 I interviewed female workers in clothing factories, and woven their stories into a work titled *Stories of Women from Hsin-Chuang*. My exhibition was well received, but it did not provide any real help to these female workers. I was confronted with the ethical question: what is the goal of so-called «critical art» or «political art» in general? Is it to catalyze change by focusing the public's attention on some social issue?

It is therefore necessary for the artist to focus her artistic trajectory towards more collaborative projects, which permit to focus on a triple relationship of interconnected subjects: activation-authority-community. The aim is the authorial transfer to seek spectator activation and empower the community in which the projects are embedded. Hence, the resulting artistic experience is not measured by the artist's vision, but rather based on the discursive plurality of the community.

As Wu Mali's career progressed, she became increasingly known for her approach to participatory art and community engagement. Her projects moved beyond the confines of traditional art spaces, reaching out to diversity of the marginalized communities, and addressing pressing social issues. Thus, the new priority is to produce new localities through a process of negotiation between the global, the local, the whole society and the economic-political urgencies (Hou 2005, 58). The power of this interstice of social, cultural, and artistic negotiation of the local is realized through processes «of self-reflection, self-criticism and self-innovation», enabling the survival of marginal communities through new discourses halfway between local lifestyle and global modernization (Hou 2005, 58). New localities emerging from this effort are thus characterized by their hybrid and innovative character. Overcoming the localism-identity equivalence, Wu Mali transcends the taiwanese-identitarian paradigm. Instead, she seeks for new transnational approaches in which there is no univocal concept of identity or community.

4. The case of «Art as Environment: A Cultural Action in the Tropic of Cancer» (2006)

As we delve deeper into the trajectory of Wu Mali, it becomes evident how this participatory-dialogic paradigm has established itself as one of the most successful curatorial tools in her collaborative projects. One notable early example is her curation of the 2nd Edition of the Cancer Tropic Festival in Chiayi County in 2006.

The festival's core concept revolves around the idea of care-conviviality, fostering a symbiotic relationship between the local community and the natural environment. By intertwining these two elements, the festival aims to enhance the environmental consciousness of the Chiayi population and emphasize the significance of its (de)centralized condition in contrast to major metropolises. The project unfolded through the collective efforts of seventeen artists across ten local communities in the county, addressing issues like the lack of public services in marginalized areas, rural depopulation, industrialization processes, and the pollution of green spaces. Its success was immediate and attracted the attention of the island's most experimental artistic community. Its innovative nature earned it the final selection for the 5th Taishin Contemporary Art Award (2006), the most prestigious accolade dedicated to art in Taiwan.

This initiative sought to recognize art as a potent catalyst for socioeconomic change and a means to implement valuable services for the future. Wu Mali's cultural endeavors extended beyond the mere ex-situ exhibition of interventions for purely cultural or commercial purposes. Instead, the artists collaborated closely with the community to identify and establish much-needed public services within the territory. The festival's true power lies not solely in the aesthetic-conceptual value of the artworks proposed but rather in the process of their realization and the positive impact they have on residents' lives. Within this collective approach, Wu views artistic practices as a fluid process that infiltrates everyday life, experiences, and the perspectives of the residents, continually reshaping itself (Wu 2007, 107).

Practically, the curatorial discourse was implemented through two distinct strategies: artist residencies, where artists spent three months within a community to develop their individual artistic projects, and short-duration workshops tailored for the local community, employing materials and techniques closely tied to the town's traditions and folklore. The latent potential of this proposal is closely examined by Chen Hon Yi, who served as co-curator alongside Wu. Through key concepts, Chen sheds light on the significance of the festival as a pivotal moment for the evolution of participatory practices on the island (Wu 2007, 107):

The role of artists and residents can be seen in the relationship between 'disposition' and 'imposition'. An artist has the capacity for mobility (dis-position), while the resident is an in-situ resource (im-position). Only when these two roles interact and even change their positions to become intersubjective as 'artists as residents and residents as artists', can the real meaning of art intervention in the community be revealed.

Lastly, it is not possible to overlook the contribution of approaches such as ecofeminism which leads to a curatorial discourse consistent within the real needs of the people. Among the most outstanding projects, it is worth mentioning the workshops carried out in collaboration with the local community. These activities, divided between Ziyun, Shizi, Sanjiao, Tougou, Fengshan, Laij and Budai, are made up of collective care exercises that incorporate all age groups, sexes, and genders of the community. One example is the «Waste Paper Transformation» workshops organized by artist Su Siwei in Sanjiao. Dedicated to the village's youth and children, these laboratories have a dual participatory and pedagogical function on the ecological issue, climate emergency and the importance of respecting rural life. Other workshops, such as Wen Xiaomei's «Temple Fair March - Making the Great Puppets», opt for a more spectacular activation similar to the practice of performative re-enactment. Through encounters with the elderly, they reconstruct the traditions and festivities indigenous to the area, subsequently creating DIY workshops in which to build the famous puppets for the procession in the village. In a shared effort between residents, artists from all walks of life, the end result is a reenactment of collective care and celebration of the rurality of the villages of Tugou and Fengshan.

It cannot be ignored the contribution of practices such as ecofeminism that have allowed the development of a curatorial discourse consistent with the real needs of the people. In this regard, Wu Mali, beyond the urgency of a de-authorial and participatory position, seeks to insist on the urgency of exposing the social fissures of the new millennium's Taiwan. Under the ecofeminist spectrum, workshops such as «Temple Fair March - Making the Great Puppets» assume a new significance. The labs realized together with the elderly female community are rather meant as a convivial moment of celebration of techniques typically linked to the feminine world –sewing and handicraft. At the same time, these are conceived as interstitial spaces of self-care and reparation. We must not neglect the clear trace that the environmental dimension assumes within this project. The question of post-capitalist invasion, industrial contamination, the threat of depopulation, ergo, the disappearance of rurality are the axes upon which the curatorial discourse of the Taipei artist is based. However, it is quite

evident that the ecofeminist approach is still rough and uncertain. Its definitive exploration will be realized with the parallel project «Art as Environment: A Cultural Action at the Plum Tree Creek», a project developed by Wu Mali in partnership with Bamboo Curtain Studio since 2009 to help the Zhu-Wei suburbs and the poor environmental condition of the area.

5. (De)centering towards where? The 2018 Taipei Biennial

As we can observe, the participatory art scene in Taiwan serves a distinct public-political purpose, distinct from the institutional functions of museums or the market-oriented goals of the art world. This stark contrast between art, community, institution, and market emphasizes the significance of curatorial practice and participatory experimentation as tools for positioning themselves and proposing alternative (de)centers that challenge the established narratives and dismantle the dynamics imposed by the center. It focuses on highlighting the alternative spaces that exist outside the dominant center, contrasting with the assimilating logic of the mainstream.

As Marchart emphasizes, the primary objective is to transcend the prescribed modes of action demanded by institutions in post-Fordist conditions –such as teamwork, creativity, and participative management– and reinvent them through new forms of solidarity, both within and outside the institution (Marchart 2019, 100). These artistic interventions go beyond mere participation; they are seen as dialogues between space, society, and the artist, subtly challenging the dominant center without overtly opposing it (Alvau 2022):

The (de)center arises, then, to the same extent that the center imposes exclusive dynamics of control, power, or domination. It focuses on the disjuncture that the center generates, surrounding it with its alternative narratives, and thus slowly implementing parallel logics of living into community. In its confrontation against the dominant structure, the power of the (de)center is articulated around processes such as care, everydayness, and community as forms of dissidence aimed at signaling new possible ways of looking and, therefore, new ways of living.

This spreading –or rather, infiltration– of liminal practices within strictly institutional-hegemonic circuits manifests itself as an attempt to subvert the established system by using alternative and inclusive dynamics. Notably, the application of ecofeminism and decolonization represents a distinct endeavor to advance these new paths of decentralization. Normally, marginal artistic practices have primarily focused on delineating novel centers within the

communities and territories they inhabit. However, there is nowadays a notable intention of exporting these practices and their underlying logics into institutional panoramas, with the overarching objective of reclaiming deterritorialized territories and discourses.

An exemplification of this trend is the 2018 Taipei Biennial titled «Post-Nature: A Museum as an Ecosystem», which was curated by Francesco Manacorda and Wu Mali. This edition of the biennial is conceived as an improvement upon the problematic 2014 edition, known as «The Great Acceleration» and co-curated by Nicolas Bourriaud. The previous biennial primarily focused on anthropocenic issues, centering its attention predominantly on man-made objects and technology, rather than exploring the complex relationships between humans and non-human entities from an ecofeminist or ecofamily perspective (Jones 2019, 38).

In the case of Wu Mali's curation of the biennial, the primary objective is to challenge normative beliefs regarding humanity's dominant relationship with nature and to reconceptualize our species' role in ecological destruction. Accordingly, the curatorial discourse emphasizes ecological artistic practices and presents radical approaches to reframing society's relationship with the environment. By doing so, these practices possess the potential to challenge prevailing normative beliefs that perpetuate the dichotomy between humans and nature. In contrast to Bourriaud's approach, this biennial conceives the environmental crisis as a consequence of the *colonization of nature*, necessitating a decolonizing response that stems directly from traditionally marginalized and oppressed collectives (Demos 2016, 8).

One notable example is the video-art film «Wild Relatives» directed by Jumana Manna, which delves into the relationships of seed and plant taxonomies associated with violence and colonialism. Through the narrative of «Wild Relatives», Manna explores the exchange of seeds between two geographically distant locations: Longyearbyen, situated in the Norwegian Arctic Ocean, and the Bekaa Valley, a crucial agricultural region in Lebanon. The pivotal link connecting these two remote semi-deserts is the Svalbard Global Seed Vault, a facility designated as a backup for numerous crop gene banks worldwide. In the midst of the Syrian Revolution intensifying into a full-blown conflict in 2012, an international agricultural research center faced the necessity to relocate from Aleppo to the Bekaa, located across the border. However, due to logistical challenges, it has been forced to start a laborious process of duplicating the bank in Lebanon by retrieving backup seeds from the Svalbard Vault and meticulously engaging in planting, harvesting, and freezing their collection anew. «Wild Relatives» not only sheds light on the geopolitical intricacies of seed preservation but

also explores the practices of nurturing, storing, manipulating, and capitalizing on the natural world surrounding us. In doing so, the film endeavors to uncover the entanglement between these two landscapes, while implicitly drawing connections between two revolutions: the Syrian revolution and the Green Revolution (Manna y Sheikh 2017, 22).

Hence, the vision of Manacorda and Wu aimed to metamorphose the museum into an ecosystem –as an organic and interconnected constellation encompassing practices, theories, systems, structures, and communities. This transformative endeavor sought to address pressing ecological concerns that impact contemporary society. To realize this vision, a total of 42 local and international multidisciplinary artists and practitioners were invited to discuss ecological issues inside and outside the perimeter of the Taipei Fine Arts Museum (Jones 2019, 38).

We are approaching the museum as an ecosystem in three ways. The first is thinking of the museum as a physical body and how we can change it into being more environmentally friendly. Secondly, we address the social role of the museum and how it can open itself up to the public and raise issues, so the museum can become a platform for discussion and can connect different groups of people together. Thirdly, we raised environmental issues in general. [...] This is what we mean by an ecosystem. A system shows how we work together. We are looking at this museum's role so everybody can work together better.

The fluid and intersected nature of the program extended beyond the museum's physical boundaries, encompassing a diverse array of activities such as lectures, film screenings, seminars, field trips and workshops. This extensive range of experiences reinforced the conceptualization of the museum as an ecosystem with *porous* borders. By adopting an interdisciplinary and participatory form, the museum actively encouraged the participation of a diverse international and local audience, fostering their engagement with environmental issues.

The dynamics and curatorial strategies chosen are thus the same as those of Wu's ecofamilist projects discussed above. They act as decentralized agents for the development of experimental practices and the awareness of macro-themes such as feminism, environmentalism, and decolonization. Moreover, the Biennial's influence offers a precedent from which many other initiatives in the Asian context can address the urgencies arising from rapid urbanization and neo-liberal infiltration, focusing on environmental emergency, ecofeminism needing and community engagement. The primary need –from Ni Tsai-Chin's first festivals to the present day– remains the same: to resituate marginal communities beyond the liminality through practices of distancing, communitarianism, and self-awareness. Only in this way, the condition

of exclusion imposed by the globalized center can be transformed into a shared practice to create unprecedented ways of making-together. And, only in this way, the establishment and development of new practices extend beyond the realm of art theory alone and encompass a broader social dimension that permeates the cultural network. The feminist movement in Taiwan, the growing acceptance of ecofeminism, decolonization efforts, and support for indigenism must be understood within the context of progressive cultural, social, and even political transformations fueled by contemporary artistic expressions. While the initial focus was on seeking a collective native identity and striving for a «better future», the struggle has now expanded to include marginalized groups. It represents an inclusive ecofamilism movement, carried out by women artists, writers, politicians, and intellectuals, in which Wu Mali plays a crucial and revered role as an «elderly and essential godmother».

Bibliography

- Alvau, Roberto. 2022. «Confluencias marginales – Márgenes que confluyen. Las intervenciones públicas de LUCE en Espadilla (Castellón)». *Revista ACTA* 7: 48-52.
- Bo, Zheng. 2016. «An Interview with Wu Mali». *Field: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism* 3: 151-158.
- Chang, Chia-Ju. 2016. *Ecocriticism in Taiwan: Identity, Environment, and the Arts*. Lanham: Lexington Books.
- Chien, Ying-Ying. 2004. «Marginal Discourse and Pacific Rim Women's». *Arts Signs*, vol. 29: 663-677.
- Demos TJ. 2016. *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Berlín: Sternberg.
- Ho, Wanli. 2016. *Ecofamilism. Women, Religion, and Environmental Protection in Taiwan*. Taipei: Three Pines Press.
- Hou, Hanru. 2005. «Towards a New Locality: Biennials and Global Art». En *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-wall Europe*, ed. Barbara Vanderlinden y Elena Filipovic. Cambridge: MIT Press.
- Irwin, Douglas. 2023. «Economic ideas and Taiwan's shift to export promotion in the 1950s». *The World Economy* 46: 969-990.
- Jones, Leora Joy. 2019. «An Interview with Mali Wu. Co-curator of 2018 Taipei Biennial». *Yishu. Journal of Contemporary Chinese Art* 18: 33-44.

- Kluge, Alexander y Oskar Negt. 1993. *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Krugman, Paul. 1994. «The Myth of Asia's Miracle». *Foreign Affairs* 73: 62-78.
- Lacy, Suzanne. 1995. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press.
- Lee, Teng-Hui. 1999. *The Road to Democracy: Taiwan's Pursuit of Identity*. Tokyo: PHP Institute.
- Liao, Ping-Hui. 1997. «Postmodern Literary Discourse and Contemporary Public Culture in Taiwan». *Postmodernism in China*, 24: 41-63.
- Lu, Pei-Yi. 2010. «Three Approaches to Socially Engaged Art in Taiwan». *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* 15: 91-101.
- . 2011. *Off-Site Art Curating. Case Studies in Taiwan (1987-2007)*. Saarbrücken: VDM Publishing.
- . 2015. *Towards «Art/Society»: Study on Socially engaged Art Practices*. Taipei: National Culture and Arts Foundation (NCAF).
- Manna, Jumana y Shela Sheikh. 2017. *Wild Relatives*. Paris: Jeu de Paume Publisher.
- Marchart, Oliver. 2019. *Conflictual Aesthetics: Artistic Activism and the Public Sphere*. Berlin: Sternberg Press.
- Ni, Tsai-Chin. 1994. «Let Art Come Back to the Land: An Interview with the Curator of the Art Exhibition of Taipei County: Environmental Art, Ni Tsai-Chin». *Artist Magazine* 228: 5.
- . 1994. «Towards a Limitless World». En *Environmental Art: The 6th Art Exhibition of Taipei County*, ed. Jin Ming-Huai. Taipei: Taipei County Art Centre.
- Shih, Shu-Mei. 2003. «Globalization and the (in)significance of Taiwan». *Postcolonial Studies* 6: 140-146.
- Tung, Wei-Hsiu. s. f. «The Return of the Real: Art and Identity in Taiwan's Public Sphere». *Journal of Visual Art Practice* 11: 157-172.
- . 2013. *Art for Social Change and Cultural Awakening: An Anthropology of Residence in Taiwan*. Lanham: Lexington Books.
- . 2017. «Art and aesthetic environmental awakening at Plum Tree Creek». *International Institute for Asian Studies: The Newsletter* 76: 31-32.
- . 2018. «When Social Practice Art Overcomes Globalization: Attending the Environment and Locality in Taiwan». *Culture and Dialogue* 6: 223-250.
- Wang, Mei-Qin. 2017. «The Socially Engaged Practices of Artists in Contemporary China». *Journal of Visual Art Practice* 16: 15-38.

- . 2019. *Socially Engaged Art in Contemporary China: Voices from Below*. Nueva York: Routledge.
- Wang, Yun-Ling. 2017. *Very Period: Alternative Spaces in Taiwan*. Taipei: VT Artsalon.
- Wu, Mali. 2006. *Art as Environment: A Cultural Action in the Tropic of Cancer 2006*. Chiayi: Chiayi County Government.
- . 2007. *Art and Public Spheres: Art intervention in the community*. Taipei: YL.
- . 2015. *Art and Social Interaction: Hong Kong/Taiwan Exchange*. Taipei: Association of the Visual Art in Taiwan.
- Yan, Pei-Ling. 1994. «Art Exhibition of Taipei County in the Sky». *Artist Magazine*, 240: 190-93.

ACTIVISMO Y MUSEOS: DEL SUFRAGISMO A LA SOSTENIBILIDAD

MARIÁNGELES PÉREZ-MARTÍN
Universitat de València

La naturaleza es un misterio: fuerte y dominante, pero al mismo tiempo frágil y delicada. Brillante y hermosa, pero también salvaje y amenazante. El ser humano siempre ha dependido de la naturaleza, mientras que la naturaleza sobreviviría fácilmente sin humanidad. En un mundo turbulento y con esta vertiginosa sociedad de consumo, la necesidad humana de habitar los bosques y caminar por la tierra es mayor que nunca. (Louv 2023)

Los numerosos ataques a museos llevados a cabo en los últimos meses por parte de grupos de activistas por el clima han situado en el centro del debate público la urgente necesidad de actuar para detener el deterioro ambiental y la crisis climática. Las generaciones más jóvenes se muestran altamente concienciadas con el clima, iniciativas como los «Friday for Climate» de la activista Greta Thunberg –Estocolmo, 2003– lo apuntan. Esta urgencia social repercute directamente en los museos, lugares de identidad que custodian los bienes más preciados de cada cultura. Las agresiones a cotizadas obras artísticas realizadas por activistas climáticos ponen el foco en reivindicaciones en torno al museo. La sociedad, y los museos como parte de ella, debe actuar en pro de esa sostenibilidad demandada.

En respuesta a esas acciones, cerca de un centenar de instituciones firmaban el pasado 9 de noviembre de 2022 una «Declaración conjunta de los directores de los grandes museos sobre los ataques a obras de arte», coordinada por ICOM Alemania. Fue suscrita por los más importantes centros de arte europeos, cuyos gestores exponían su preocupación por las agresiones sobre el legado artístico. El documento señala la fragilidad de muchas de las piezas irremplazables que conforman el patrimonio cultural mundial, por lo que los responsables de su custodia se mostraban conmocionados ante el peligro de esos embates. Pero, por otro

lado, eran conscientes de la importancia de facilitar el acceso a la herencia cultural como una de las tareas esenciales del museo –coleccionar, investigar, compartir y preservar–, e insistían en el deber de mantener «el museo como un espacio libre para la comunicación social» (Museo del Prado 2022). Por esa razón, puntualizaba el director del Prado que los museos no son fortalezas, sino lugares de cultura que desean ser aliados de la lucha medioambiental. De hecho, ya la Conferencia General del ICOM de Kyoto 2019 estableció la sostenibilidad como concepto rector en el funcionamiento museístico.

Nos centraremos en las siguientes páginas en hacer un breve recorrido sobre cómo se ha manifestado ese interés de alianza por el clima. Por un lado, veremos ejemplos recientes de exposiciones que buscan concienciar sobre la fragilidad medioambiental y, por otro, reflexionaremos sobre las medidas que están implementando las instituciones para velar por la sostenibilidad del planeta. La opinión pública ha reaccionado de forma desigual ante las acciones de los activistas en los museos, son muchas las personas que cuestionan la eficacia de este tipo de protestas para concienciar sobre la emergencia climática. Mientras otras muchas defienden que la urgencia social debida al deterioro de la biosfera justifica las agresiones: pues si se consuma la destrucción del ecosistema que habitamos difícilmente las generaciones venideras podrán disfrutar del patrimonio custodiado. La realidad es que los actos perpetrados en los últimos meses de 2022 fueron cuidadosamente organizados, no se trató de vandalismo, sino de operaciones selectivas que buscaban un gran impacto al atacar las piezas más relevantes, y valiosas, de cada museo.

La violencia contra el patrimonio cultural ha sido una constante a lo largo de la historia, la condena a la memoria o *damnatio memoriae* fue una práctica en la antigua Roma cuyo objetivo era eliminar el recuerdo del emperador –o algún otro personaje– que el Senado declaraba enemigo del Estado, lo cual suponía la destrucción de imágenes, inscripciones y monumentos, aunque la finalidad era más impresionar al pueblo que borrar el recuerdo del condenado. Unas prácticas similares llevaron a cabo los faraones del antiguo Egipto, y el recuerdo de Akenatón o Hatshepsut fue borrado por sus sucesores. Si nos remontamos a épocas más cercanas, las sufragistas también pusieron el foco de sus reivindicaciones en atentar contra el patrimonio artístico depositado en los museos. Desde que en 1848 se firmara la Declaración de Seneca Falls¹ en Estados Unidos,² las mujeres no cesaron en sus pretensiones

1 La Declaración de Seneca Falls –o *Declaración de sentimientos*, como ellas la llamaron– se considera el texto fundacional del movimiento feminista en Estados Unidos; fue publicado como resultado de la primera Convención celebrada del 19 al 20 de julio de 1848 en Seneca Falls, Nueva York, organizada por Lucretia Mott –1793-1880– y Elizabeth Cady Stanton –1815-1902–. El documento se basa en la Declaración de Independencia de los Estados Unidos; en él denunciaron la ausencia de derechos políticos de las mujeres, que no podían votar, ni ocupar cargos públicos, ni afiliarse a organizaciones o asistir a reuniones políticas.

2 Aunque las mujeres inglesas empezaron a pedir el sufragio femenino en 1832, su solicitud fue ignorada.

de ver reconocido el derecho al sufragio y a la educación. Pero hasta la segunda década del siglo XX no se permitió a las mujeres acceder a las universidades, ni ejercer el derecho al voto. Para conseguirlo, tuvieron que luchar duramente realizando huelgas de hambre, a lo que añadieron ataques selectivos a obras de arte en museos, que daban visibilidad a sus pretensiones tras setenta años de reclamar derechos sin resultados.

Para las *suffragettes* destruir obras de arte fue una acción emancipadora. La iconoclastia no ataca a los objetos *per se*, sino lo que representan. Las feministas entendían las obras artísticas como valor y propiedad en sí mismas, pues ejemplificaban el sometimiento de las mujeres. «Porque el arte, se mire como se mire, es valor económico y por lo tanto propiedad» (Lázaro 2016). Y asaltaron los museos por ser símbolos de la nación misma: atacar las obras de arte era atacar a la nación que les impedía independizarse. Como decía en 1914 la activista Emmeline Pankhurst en *My Own Story* (Lázaro 2016): «Hay algo por lo que los gobiernos se preocupan más que por la vida humana, que es la seguridad de la propiedad, y por lo tanto es a través de la propiedad que vamos a golpear al enemigo». La lucha de las mujeres era una lucha por la libertad de la existencia, por dejar de ser una propiedad sometida al arbitrio del Estado –y a las leyes que las obligaban a estar bajo la tutela de padres y maridos–. Al agredir las obras de arte establecían un paralelismo con sus propios cuerpos y su existencia como propiedad de otros, y ratificaban su autonomía destruyendo lo más valioso para el poder en términos económicos. Lejos de ser actos vandálicos fueron actos políticos en toda regla, como postula Lena Mohamed en el catálogo de la exposición *Art Under Attack* celebrada en la Tate Britain en 2013 (Lázaro 2016):

Muchas de las *suffragettes* habían estudiado en escuelas de arte y sabían qué artistas y cuadros colocaban en su objetivo. Lejos de ser actos despistados de destrucción, las protestas fueron muy sopesadas en las cabezas de quienes las perpetraron. [...] Decir lo contrario es una prueba más de condescendencia hacia esas mujeres.

Del mismo modo que hicieran las *suffragettes* a principios del pasado siglo, las acciones de los agitadores climáticos del siglo XXI se dirigen a obras de gran valor económico y simbólico. *Los girasoles* de Van Gogh no solo es una pieza clave en la Historia del Arte, sino que su lucrativa venta, el 30 de marzo de 1987, fue un hito memorable en la historia de las subastas. En el ataque contra el famoso cuadro que conserva la National Gallery de Londres, las dos jóvenes de la organización Just Stop Oil arrojaron dos latas de sopa de tomate sobre la pintura mientras una lanzaba un claro mensaje: «¿Qué vale más, el arte o la vida? ¿Te preocupa más la protección de un cuadro o la protección de nuestro planeta y de las personas?». La pieza estaba protegida por un cristal y apenas sufrió daños. A pesar de que

se cuestione la efectividad de la acción para crear conciencia climática, estos hostigamientos intentan principalmente desmontar la ilusión de que existe un mundo armonioso a nivel global. Pretenden subrayar la idea de que el problema no es únicamente la crisis climática en sí, sino la inmoralidad de nuestras sociedades «que se ahogan fácilmente ante cualquier cosa que perturbe su tranquilidad» (Bessette et al. 2022).

Lo cierto es que las acciones en los museos «están logrando su objetivo, sin ninguna duda. Y con cada nueva acción crece el debate que plantean a la sociedad. No es cierto que las acciones estén desviando la atención de lo que denuncian», afirma el publicista Quico Vidal en la entrevista realizada por Peio H. Riaño (2022). Y los museos –añade Vidal– deberían aprovechar la oportunidad para asumir el liderazgo en valores y entender la importancia de ese debate para su propio futuro:

La causa contra el cambio climático es la gran oportunidad de los museos. Los ecologistas se lo han puesto en bandeja para escuchar y adaptarse, porque la cultura tiene la capacidad de réplica y la posibilidad de debatir sobre los problemas contemporáneos. [...] Estoy seguro de que los museos ya están preparando exposiciones temporales sobre arte y desastres naturales. Es el mismo caso que el debate feminista: el museo no se puede negar a las preguntas de la sociedad.

Los recientes ataques por la conciencia ecológica y la similitud con los protagonizados hace un siglo por el movimiento feminista evidencian cómo los museos se asocian con un fetichismo y una visión elitista del arte que hemos de cambiar, del mismo modo que es una urgencia social establecer una nueva relación con la naturaleza. No es de extrañar que los museos sean vistos como lugares de activismo social y que se les exija que actúen como promotores del cambio cultural. En ese sentido ahondan los estudios sobre el «giro emocional» en la práctica museística, en palabras de la investigadora Marzia Varutti (2022):

El actual contexto de crisis mundial, humanitaria, sanitaria, medioambiental, racial y de justicia social ha obligado a los museos a tratar, como nunca antes, situaciones y temas que generan una serie de respuestas emocionales, desde la ansiedad hasta el miedo, la desesperación, la nostalgia y la esperanza. Ante las nuevas emergencias, los museos ya no son meros lugares de representación. Son, cada vez más, promotores del cambio social y lugares de activismo social.

El objetivo de los museos ha sido, históricamente, afectar emocionalmente a los visitantes con sus contenidos. Las maravillas de los gabinetes de curiosidades del siglo XVI o los

logros culturales e industriales de las naciones mostrados en las Grandes Exposiciones del siglo XIX, crearon asombro en los espectadores. Reacciones emocionales encauzadas entonces por los museos como representación del poder, que promovieron la ideología nacionalista e imperialista asociada a la modernidad en la sociedad decimonónica. Porque –abunda Varrutti (2022)– «los museos generan emociones: lo que se representa en una exposición puede influir en lo que los visitantes sabrán, pensarán, recordarán y harán como consecuencia de lo que sintieron al vivir dicha exposición», y los museos actuales continúan creando conexiones emocionales con los visitantes a través de las exposiciones.

Es por eso que los museos, ante la emergencia climática, además de implementar medidas para proteger la sostenibilidad –como veremos más adelante– y comprometerse con ella, plantean ya desde hace años exposiciones para concienciar sobre el cuidado del planeta y de los recursos naturales. Un ejemplo próximo de ello es la muestra *Emergency on Planet Earth* comisariada por el artista Vinz Feel Free y José Luis Pérez Pont, director del Centre del Carme Cultura Contemporània; espacio donde, del 4 de marzo al 4 de septiembre de 2022, catorce artistas³ mostraron intervenciones sobre el tema a través de doce ámbitos en las salas Ferreres y Goerlich. Con diferentes técnicas de gran impacto visual ofrecían al público un panorama de los doce retos medioambientales que atañen a la situación de apremio climático. Obras efímeras realizadas *ex profeso* que abordaron el tema de forma directa y concisa; el fin era conocer los problemas ambientales como primer paso para concienciar y participar en acciones de protección y recuperación de la naturaleza. El comisario (Vinz Feel Free 2022, 12) resumía las salas como «las doce pruebas que el ser humano debe superar para salvar no solo el planeta que habita, sino su propia vida».

Entre esas creaciones, la pintura mural *Pollution: The Kiss of Death*, realizada por Xelon & Lidia Cao,⁴ ubicada en el muro de entrada y en las paredes interiores de los aseos del Centre del Carme,⁵ incidía en el problema de la contaminación atmosférica, pero también en la acústica que tanto influye en nuestro estado de ánimo. El recorrido por las diversas imágenes lo definían sus autores como si fuera la lectura de un libro, donde la portada –muro de entrada a los aseos– era la forma de amor más universal –el beso–, a la que ellos daban un significado antagónico, «el beso de la muerte». Sobre un vibrante color rojo que cubría las

3 Barbiturikills, Biancoshock, Lidia Cao, Marina Capdevilla, Deih, Doa Oa, Li-Hill, Nayra López, Onur, Reskate, Spencer Tunick, Vinz Feel Free, Will Coles y Xelon.

4 Lidia Cao –Ordes, Santiago de Compostela, 1997– y Xelon xlf [Alejandro Maiques Paredes] –Mislata, Valencia, 1977–.

5 Situada en el hall que precede la Sala Ferreres del Centre del Carme Cultura Contemporània de València, los aseos se ubican a la izquierda junto a la puerta de entrada a la exposición por lo que eran inicio y al mismo tiempo punto final del recorrido.

paredes de todo el espacio, con códigos de dibujo e ilustración que transitan «entre la realidad más poética y la utopía», los humanos conviven con robots para enseñar a las nuevas generaciones a vivir de manera más responsable, pues conforme pasan los años se incrementa la mala situación. El lema que acompaña a esta obra de Xelon & Lidia Cao incita a la acción (Ríos Picó 2022, 262): «Aún no es demasiado tarde, no todo es irreversible, podemos abrir los ojos ahora y participar activamente del cambio, esa decisión depende de ti porque si no, puede que sea tu último beso... y el de toda la humanidad».

Una de las instalaciones más impactante visual y simbólicamente era *Soil Degradation* –Degradación del suelo– ejecutada por Nayra López & Vinz Feel Free,⁶ donde ambos artistas tuvieron claro que la importancia del mensaje debía primar sobre su obra personal. El huerto que construyeron para esta sala expositiva pretendía reflexionar sobre cómo la creencia de que una dieta saludable pasa por comer más vegetales omite que el ochenta y tres por ciento de los suelos agrícolas europeos están contaminados por plaguicidas. Son químicos perjudiciales para el medio ambiente y la salud que permanecen décadas en los suelos incluso cuando dejan de utilizarse en los cultivos. Esa tierra contaminada filtra los plaguicidas a las aguas subterráneas, o se evaporan al aire circundante, y pueden acabar en frutas y hortalizas –afirman ambos artífices–.

Generaron una instalación inmersiva donde la emergencia formaba parte del espacio a modo de *atrezzo*, una puesta en escena casi apocalíptica. La tenue iluminación de la sala hacía al espectador entrar en silencio y casi con miedo. Una estancia con luz negra ofrecía un ambiente azul violáceo donde había un huerto con varios caballones lleno de verduras plantadas de color verde fluorescente; allí un maniquí con forma humana vestido con epi, máscara de gas y un pulverizador simulaba estar «tratando» el suelo (Figura 1). El público deambulaba por el espacio con introspección y era partícipe del problema, preguntándose por su actitud ante tal situación (Ríos Picó 2022, 160): «¿Cómo puedo hacerlo mejor yo? Está claro que ciertas decisiones, quizá las más drásticas, han de ser tomadas por gobiernos y corporaciones. Pero visitar esta exposición es una experiencia personal, así que la reflexión y medidas a tomar también lo serán», concluye Vinz. Así pues, la exposición traslucía la emergencia por el deterioro actual del planeta, ya que, como gritan desde el activismo climático, «There Is No Planet B». Si no se toman medidas urgentes, la Tierra y las especies que la habitamos estamos en claro peligro de extinción.

6 Nayra López, artista visual –València, 1979– y Vinz Feel Free, artista y comisario –València, 1979–.



Figura 1. Nayara López y Vinz Feel Free, *Soil Degradation*. CCCC, València. Fotografía propia.

Desde todas las latitudes los museos inciden en la conciencia medioambiental, la reciente exposición *In Bloom*, celebrada en el museo Fotografiska de Estocolmo del 17 de febrero al 11 de junio de 2023, refleja el esfuerzo por comprender y explorar la naturaleza y la relación de esta con la humanidad.⁷ Las modernas técnicas expositivas generan una instalación envolvente de fotografía cálidamente iluminada que resplandece sobre muros completamente negros. Vemos colores deslumbrantes y formas volubles de la naturaleza que han tenido un papel central en el arte –como afirma su curadora–. El arraigo humano en ella crea profundas conexiones con la biosfera y es fuente de bienestar físico mental, pero a la vez, esta es un poder fuera de control. *In Bloom* es una exploración simbólica, filosófica y poética del ecosistema a través de instantáneas, donde vemos cómo las y los artistas hallan inspiración en la exuberancia del ecosistema, a veces mediante el placer y la fragilidad de

7 Comisariada por Jessica Jarl, directora global de exposiciones del centro, en ella participaban diecisiete artistas de estéticas muy diversas: Alfredo De Stefano, Brendan Pattengale, Catherine Nelson, Cig Harvey, David Uzoçukwu, Djeneba Aduayom, Esther Teichmann, Helene Schmitz, Inka & Niclas, Lori Nix / Kathleen Gerber, Ori Gersht, Santeri Tuori, Xuebing Du y Xan Wang Preston.

las deliciosas flores de Xuebing Du; y otras, en la brutalidad y violencia de las flores de Ori Gersht, o en el rugido primitivo de Cig Harvey, cuyas imágenes son una llamada urgente a vivir.

Este mismo espacio expositivo nos ofrece además una curiosa iniciativa medioambiental en el sótano del propio edificio. El programa Planet First, iniciado por la Fundación H&M y el reputado Instituto de Investigación de Textiles y Prendas de Hong Kong –HKRITA–, ha logrado recientemente una innovación que puede cambiar las reglas del juego para combatir las emisiones globales de CO₂. El proyecto Carbon Looper consistente en ropa que captura dióxido de carbono del aire para luego liberarlo como alimento para las plantas, está siendo actualmente probado por el personal del restaurante en el Fotografiska Estocolmo. Ante una de las grandes prioridades del planeta, reducir los niveles de CO₂ en la atmósfera es crucial para acelerar el cambio, por lo que la investigación se ha centrado en esta cuestión. El objetivo es impulsar a toda la industria de la moda para que actúe positivamente sobre el planeta en lugar de agotar sus recursos. Carbon Looper produce prendas de algodón tratadas químicamente de modo que la superficie de tela captura el CO₂ del aire, que es liberado posteriormente al calentar el tejido a 30-40°C en un invernadero, donde es absorbido por las plantas durante la fotosíntesis (Figura 2). Cada prenda es capaz de absorber al día un tercio de lo que absorbe un árbol. Con tan solo tres ciclos la prenda se amortiza y multiplica el efecto climático positivo. Paralelamente, se investiga la mejora de la tecnología. En palabras de Martin Wall, chef del restaurante:

Esta innovación es una combinación perfecta con la filosofía general de Fotografiska y el complemento ideal para nuestra cocina circular con un enfoque en platos orgánicos y cultivados localmente. El proyecto no solo contribuye a aumentar la conciencia de nuestros visitantes sobre la crisis climática, sino que también es una prueba de la intensa investigación que se está llevando a cabo actualmente.⁸

8 El programa Planet First tiene un período de ejecución entre 2020 y 2024. La Fundación H&M ha donado 12 millones de dólares y la misma cantidad el Fondo de Innovación y Tecnología del Gobierno de Hong Kong, lo que supone un presupuesto de unos 100 millones de dólares durante cinco años. Una iniciativa de las más ambiciosas en la industria de la moda. Fotografiska se estableció en Estocolmo en 2010 y su misión es inspirar un mundo más consciente a través del poder de la fotografía, es hoy un centro de innovación e inclusión. Comparte con la Fundación H&M un denominador común que busca crear conciencia sobre los problemas ambientales y sociales e inspirar un cambio positivo. Y para lograr el cambio confían en el poder de la comunicación y colaboran en varios proyectos inspiradores del cambio de paradigma ecológico. Fotografiska Estocolmo. «Carbon Looper». <https://bit.ly/3NWmyAS> (Fecha de consulta: 19/04/2023).



Figura 2. Jardín Carbon Looper. Sótano Fotografiska Museum, Estocolmo. Fotografía propia.

Una novedosa colaboración museística junto a una de las industrias más contaminantes para concienciar por la sostenibilidad, dando un paso más en la línea que las instituciones del arte llevan implementando desde hace años en su compromiso con la lucha contra el cambio climático. No es de extrañar que la última definición de museo, aprobada en la Asamblea General Extraordinaria celebrada en Praga en el marco de la 26ª Conferencia General del Consejo Internacional de Museos en agosto de 2022, lo incorpore (ICOM 24/08/2022):

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.

Así lo apreciamos en iniciativas como la *Museum Week 2023* –Semana de los Museos– que en su décimo aniversario invitaba a organizaciones culturales, artistas y diseñadores creativos de todo el mundo a organizar, del 5 al 11 de junio de 2023, eventos virtuales o presenciales para concienciar sobre la protección del medio ambiente y la conservación de la biodiversidad. Unas políticas de actuación que los sitios naturales del Patrimonio Mundial y las prácticas del patrimonio inmaterial de la UNESCO implementan ya desde hace años. Para esta edición emprendieron actividades como promocionar una colección de obras de arte digitales creadas por artistas medioambientales de todo el mundo para ser mostradas en las páginas web de las organizaciones asociadas y dar visibilidad así a la conciencia climática. Por otro lado, pusieron en marcha una venta en línea de obras de arte digital en beneficio de organizaciones ecologistas sin ánimo de lucro. Además, durante toda la semana lanzaron hashtags diarios de temáticas asociadas a la preservación del planeta.⁹ Así, el lunes 5 de junio en conmemoración del Día Mundial del Medio Ambiente invitaron a unirse al *hashtag* #MedioAmbienteMW para destacar las iniciativas medioambientales que cada museo estaba llevando a cabo con el objetivo de crear conciencia ecológica. O también, a compartir contenidos de sus propias colecciones que ayuden a aumentar esa conciencia. Las entidades culturales tienen un gran valor educativo y el impacto de estas acciones puede ser significativo en la protección de la biosfera por las generaciones futuras. En ese sentido el *hashtag* #PatrimonioMW estimulaba a las instituciones culturales y museos a dar visibilidad a su papel fundamental para preservar y compartir la historia de la humanidad promocionando el patrimonio cultural. Concluía la *MuseumWeek 2023* con el *hashtag* #SolMW lanzado el domingo 10 de junio para concienciar sobre la importancia del Sol y las energías renovables.¹⁰

También el ICOM –International Council of Museum– dedicó el pasado Día Internacional de los Museos 2023, 18 de mayo, a este tema bajo el lema «Museos, sostenibilidad y bienestar» (ICOM 1/12/2022). Los museos son instituciones importantes dentro de las comunidades al generar confianza en el tejido social que comparten, por esa razón deben contribuir con sus actos a la consecución de los Objetivos de Desarrollo Sostenible –ODS– de Naciones

⁹ MuseumWeek. «Programa». <https://bit.ly/3CWxsjl> (Fecha de consulta: 12/06/2023).

¹⁰ Con similar objetivo los siguientes *hashtags* abordaban diferentes cuestiones para hacer más sostenibles los museos. El martes 6 de junio el *hashtag* #Web3MW aspiraba a disminuir la brecha tecnológica al ofrecer a los museos talleres y conferencias informando de los avances de la Web3 a los trabajadores de los museos para poder interactuar con su público utilizando de manera eficaz esa tecnología. El miércoles 7 de junio con motivo del Día Mundial de la Seguridad Alimentaria lanzaron #AlimentosMW poniendo el foco en la importancia cultural, histórica y social de la comida a través de publicaciones digitales y eventos especiales en cada museo. Para el jueves 8 de junio #OceanosMW hacía referencia al Día Mundial de los Océanos y el papel crucial que estos desempeñan en la salud y bienestar del planeta. El viernes 9 de junio lanzaron #IAMW en torno a la inteligencia artificial y su uso en museos.

Unidas –2015–. Entre los cuales cobra una gran importancia el apoyo a la acción climática, como mencionábamos al inicio de este texto, promoviendo la resolución aprobada por el ICOM en Kioto 2019, «Sobre la sostenibilidad y la aplicación de la Agenda 2030. Transformar nuestro mundo», que pone de relieve el papel de los museos en el diseño de futuros sostenibles. Y entre sus consejos está implementar medidas como exposiciones, programas educativos y actividades divulgativas a la comunidad.

Cada año, desde 2020, el Día Internacional de los Museos se focaliza en un conjunto de ODS. En 2023 fueron los objetivos 3, 13 y 15: «Salud y bienestar mundial», «Acción por el clima» y «La vida en la tierra», respectivamente. Sin embargo, como señala el profesor Christopher Garthe (2020), la sostenibilidad en el sector museístico juega un mero papel secundario en la mayoría de las instituciones del ICOM. Algunas exposiciones y museos cuentan ya con planteamientos para mejorar la huella ecológica o de carbono, pero otros aspectos de mayor calado se suelen pasar por alto, por lo que debemos abogar para que se implanten en todos los ámbitos museísticos. En ese sentido, los ODS sirven de marco necesario para desarrollar acciones; ese marco teórico se concreta en la «Gestión de la Sostenibilidad en los Museos» a través de cuatro áreas de impacto: Personas, Planeta, Beneficio y Programa. Cada una de ellas es relevante para todos los departamentos de un museo, por lo que tienen una función transversal. Por esa razón, es fundamental que el compromiso de los equipos directivos repercuta en todos los ámbitos, si bien los procesos de cambio requieren tiempo y recursos. Se trata pues de un proceso dinámico a largo plazo, que se desarrolla en seis fases y comienza desde la implicación de la directiva para gestionar la institución en consonancia con los ODS (Garthe 2020). Para que un museo sea considerado sostenible debe ser gestionado de manera responsable y su compromiso con el medio ambiente ha de ser visible en todos sus ámbitos, no solo en el energético.

Del mismo modo que el ICOM, también el Ministerio de Cultura y Deporte de España en su plan Museos + Sociales, puesto en marcha en 2015 con el objetivo de adaptar las instituciones museísticas a las realidades sociales del contexto actual, vela porque los museos se adapten a las inquietudes de los públicos y que se hagan eco de sus preguntas. Para ello proponen actuaciones dirigidas a afrontar los nuevos retos, entre los que está la obligación de transmitir valores medioambientales. Así, un Museo Sostenible del siglo XXI además del compromiso con el ecosistema debe «conservar el patrimonio para las generaciones futuras, buscando concienciar y difundir hábitos sostenibles», entre los cuales está reducir el consumo,

umentar la reutilización y el reciclaje, e implantar sistemas de gestión ambiental dirigidos a la ciudadanía, sobre todo al público infantil y adolescente; pero también a diseñadores, arquitectos, artistas y proveedores, y al personal del museo. Ser un espacio responsable con el medioambiente y gestionar los recursos mediante una producción cultural ecológica que concencie sobre sostenibilidad y respeto al entorno, para lo cual, las instituciones museísticas necesitan mejorar su gestión, reciclar y buscar la eficiencia energética haciendo visibles las políticas ambientales; y organizar actividades sostenibles para proteger el medio ambiente y fomentar el comercio justo.

Tradicionalmente, las estrictas condiciones de conservación del museo habían impedido que se adecuaran a las necesidades del desarrollo sostenible. En la actualidad, afianzadas experiencias demuestran que es posible armonizar el gran gasto energético con el respeto al medio ambiente,¹¹ con ejemplos como la Academia de Ciencias de California o el más cercano Museo del Prado de Madrid. Este último, a través de la fundación Iberdrola en España, ha patrocinado la instalación de un sistema de iluminación con tecnología LED, «que permitirá un ahorro anual de energía del 75 % y evitará la emisión de 320 toneladas de CO₂ cada año» (Iberdrola 2023). Respecto a la arquitectura sostenible, uno de los más espectaculares ejemplos es el edificio de la Academia de Ciencias de California, Estados Unidos. El centro, completamente integrado en el paisaje, cuenta con un techo aislante térmico de diez mil metros cuadrados cubierto de plantas autóctonas que reducen las necesidades energéticas del edificio. Además, esa cubierta absorbe trece millones de litros de agua al año, que en su mayor parte se destinan a usos del museo. El edificio fue reconstruido reutilizando casi la totalidad de materiales de la antigua academia. El consumo de electricidad es un treinta por cien menos que cualquier otro edificio de su tamaño y sus sesenta mil celdas fotovoltaicas generan el diez por cien de sus necesidades eléctricas, por lo que ha obtenido la prestigiosa certificación LEED platino que otorga el Green Building Council a los edificios más sostenibles. En esa línea, la futura cubierta del Institut Valencià d'Art Modern –IVAM– en València –el inicio de las obras se prevé en 2024– albergará una superficie fotovoltaica integrada en la terraza habitable, que generará energía renovable para cubrir el veinte por ciento del consumo eléctrico de todo el museo. En el mismo proyecto se acometerá la climatización y mejora de todo el sistema energético con el fin de ahorrar otro veinte por ciento, dando cumplimiento a

11 Un museo sostenible debe mantener una temperatura entre 20 y 22 grados, una humedad relativa de entre el 40 y el 45 % y un máximo de 150 luxes de iluminación, condiciones recomendadas para conservar los cuadros en una pinacoteca.

la apuesta del centro con el medioambiente como refleja su «Plan de sostenibilidad (2021-2023)».

Pero, sin duda, el ejemplo más evidente de una firme apuesta por la sostenibilidad son los museos verdes de Viena. Destacan por su eficiencia energética y respeto medioambiental a la vez que estimulan el ocio sostenible. Desde 2018, el Ministerio de Medioambiente de Austria viene concediendo la etiqueta ecológica austriaca¹² a museos comprometidos con el cumplimiento de una serie amplia de criterios. Un sello medioambiental que se otorga en cuatro categorías: productos o servicios, instituciones educativas o culturales, establecimientos turísticos y gastronómicos, y reuniones y eventos verdes. Actualmente, son catorce los museos que la tienen,¹³ entre los que destaca el pionero Kunst Haus Wien. Museum Hundertwasser, volcado con la sostenibilidad fue el primer establecimiento de su clase que obtuvo la certificación. En 2018, el museo contribuyó en la elaboración del catálogo de criterios para museos verdes. De hecho, el logo de la etiqueta ecológica austriaca es obra del artista que da nombre a la entidad, Friedensreich Hundertwasser –1928-2000–. El edificio, que en origen fue la antigua fábrica de muebles de madera Thonet, contiene la exposición permanente del pintor y arquitecto Hundertwasser en dos de sus plantas. En la planta baja se ubica también el denominado «garaje» en el que artistas y creativos continúan indagando en las tesis formuladas por el pintor sobre el tema de la sostenibilidad, el cambio climático y el reciclaje. La colorida fachada es ejemplo de construcción verde, en ella crecen más de 260 especies vegetales (Figura 3). La cubierta del edificio alberga el jardín donde se ubican dos colmenas, cuya miel ecológica se vende en la tienda del museo. Las abejas recogen directamente el néctar de las plantas del museo.

12 Bundesministerium. «Österreichisches Umweltsymbol». <https://bit.ly/3CVnSOi> (Fecha de consulta: 20/02/2023). «Para contar con un certificado, es necesario cumplir los siguientes requisitos: ofrecer un concepto de sostenibilidad accesible al público, brindar una oferta de formación que incluya contenidos relacionados con la sostenibilidad, usar un 100 % de energía verde y la mayor cantidad posible de calefacción de fuentes renovables, aplicar un concepto de clasificación de residuos para facilitar el reciclaje al máximo, utilizar fuentes de iluminación de bajo consumo e instalaciones sanitarias que contribuyan a ahorrar, garantizar el acceso sin barreras al museo y una gestión que contemple la diversidad, hacer hincapié en el uso de alimentos regionales y ecológicos en la gastronomía del museo, usar papel sostenible y reducir evitar el uso de embalajes en la tienda del museo, entre otros».

13 Viena Tourist Info. «Viena Sostenible. Los museos verdes de Viena». <https://bit.ly/3pDDByf> (Fecha de consulta: 20/02/2023). Los museos que cuentan con esa certificación ecológica son: el Museo Hundertwasser, el Museo de la Técnica de Viena, el Museo infantil Zoom, el Museo de Historia Natural, el Albertina, el Museo de Historia del Arte, el Belvedere, la Biblioteca Nacional de Austria, el Museo de Artes Aplicadas de Viena, el Museo de Arte Moderno Fundación Ludwig Viena, el Tesoro Imperial Viena, el Museo de Carruajes Imperiales Viena, el Museo Judío de Viena y el Museo Austriaco de Arquitectura.



Figura 3. Fachada del Kunst Haus Wien. Museum Kudertwasser, Viena, Austria. Fuente: Wikipedia.

Son numerosas las ciudades europeas que impulsan la apicultura urbana; en ese sentido, Viena fue una de las pioneras, ya que por sus numerosos parques y abundantes árboles en flor es un hábitat perfecto. Más de seis mil poblaciones de abejas pueblan actualmente la ciudad, donde en 1769 a iniciativa de la emperatriz María Teresa se fundó la primera escuela de apicultura del mundo. La alta conciencia ecológica de los vieneses y la importancia de las abejas en el mantenimiento del ecosistema propicia que estos insectos se instalen en los edificios más emblemáticos de la ciudad. El primer edificio público que ubicó colmenas en su cubierta fue precisamente un museo, el Kunsthistorisches Museum; actualmente, también las tienen otros edificios como la Ópera Nacional de Viena, el Ayuntamiento, la Secesión y la Fábrica Nacional de Moneda, así como los hoteles más emblemáticos, que velan por la apicultura urbana y venden su propia miel.¹⁴

14 Turismo Viena. «La ciudad de las abejas». <https://bit.ly/3rfl249> (Fecha de consulta: 23/03/2023).

Por otro lado, observamos que también en la propia teoría museográfica la perspectiva ecofeminista adquiere fuerza cada día, como certifica el reciente monográfico de la revista *Asparkía*, titulado *Ecofeminismos a través de la historia del arte: naturaleza, género y educación* (2023). El texto (Valtierra, Gómez, Romero 2023, 17) «recoge investigaciones que estudien las relaciones de género en el ámbito de la historia del arte desde el punto de vista de la ecología y el medio ambiente». Las editoras reflexionan sobre el propio término ecología, acuñado por Ernest Haeckel en 1866, que recogía ya el actual interés de protección del medio ambiente. La vinculación con el género se aprecia en muchos de los debates sobre el tema. Así, el término «ecofeminismo», empleado por primera vez por Françoise d'Eaubonne en 1974, aúna movimientos sociales de índole feminista, pacifista y ecologista. Como afirman las autoras, es muy relevante en nuestro campo de la historia del arte que algunas de las corrientes del *ecofeminismo* incidan en el binomio mujeres y naturaleza. Quienes defienden esa teoría (Valtierra, Gómez, Romero 2023, 17) «creen que la conservación y protección del medio ambiente solo será posible si la humanidad vuelve a considerar sagradas todas las formas de vida y a respetarlas como tales». En ese respeto por la vida y el ecosistema que nos sostiene tiene su arraigo la pujante ola por la defensa del clima, que como señalábamos al inicio preocupa tanto a los más jóvenes. Ante el agotamiento de los recursos y la inminente destrucción del planeta, no podemos menos que sentirnos responsables del incierto futuro que espera a nuestra descendencia. Es hora, pues, de actuar sin paliativos, de forzar a organismos internacionales, nacionales y locales a imponer leyes y exigir su cumplimiento para detener la urgencia climática.

Este breve recorrido en torno a la sostenibilidad en museos evidencia el importante papel que tienen las entidades museísticas en la concienciación medioambiental y en el cuidado del ecosistema. Tal como explicábamos, no solo se trata de ejecutar medidas de ahorro energético, los museos pueden actuar de formas muy diversas para provocar una necesaria toma de conciencia de la población en cuanto al apremio social por el cambio climático. Los activistas por el clima pusieron el foco en los museos por su poder de influir en las comunidades que los sostienen. Las exposiciones deben reflejar esas inquietudes, a veces revelando la belleza natural en riesgo de extinción, en ocasiones desplegando distopías apocalípticas que sacudan emocionalmente al espectador, pero también promoviendo edificaciones verdes que alberguen jardines y fomenten la apicultura urbana como hemos visto. El arte provoca emociones en el público y los museos con sus exposiciones pueden –y deben– incentivar la reflexión sobre el deterioro de la naturaleza.

Bibliografía

- Bessette, Anne y Juliette Bessette. 14 de diciembre de 2022. «El activismo medioambiental en los museos». *ctxt Contexto y acción* 291. <https://bit.ly/3CWUm> (Fecha de consulta: 15/06/2023).
- Cabrera, Elena. 11 de noviembre de 2022. «Un centenar de directores “conmovidos” por “la peligrosidad” de las acciones activistas». *elDiario.es*. <https://bit.ly/3CY8f8H> (Fecha de consulta: 13/05/2023).
- Garthe, Christopher. 4 de noviembre de 2020. «Gestión de la sostenibilidad en los museos: Un nuevo enfoque para implementar los Objetivos de Desarrollo Sostenible». ICOM. <https://bit.ly/3CYf761> (Fecha de consulta: 15/04/2023).
- Iberdrola. 20 de mayo de 2023. «Museos, arte y sostenibilidad». <https://bit.ly/3rd3eGN> (Fecha de consulta: 20/05/2023).
- International Council of Museums. 24 de agosto de 2022. «Definición de museo». ICOM. <https://bit.ly/3JJnICC> (Fecha de consulta: 3/03/2023).
- International Council of Museums. 1 de diciembre de 2022. «El Día Internacional de los Museos 2023 se centrará en la sostenibilidad y el bienestar». ICOM. <https://bit.ly/3JlwTOC> (Fecha de consulta: 5/03/2023).
- Institut Valencià d’Art Modern. «Plan de sostenibilidad 2021-2023». <https://bit.ly/3rhU5MY> (Fecha de consulta: 5/03/2023).
- Lázaro, Virginia. 11 de febrero de 2016. «Sufragistas y propiedad». *El estado mental*. <https://bit.ly/3Jl6uAc> (Fecha de consulta: 17/06/2023).
- Louv, Richard. 2023. «In Bloom». En *Fotografiska Stochkholm*, com. Jessica Jarl, catálogo de la exposición 17/02 al 11/06/2023. <https://bit.ly/3NURGRj> (Fecha de consulta: 3/06/2023).
- Ministerio de Cultura y Deporte. 2015. «Museos + Sociales». <https://bit.ly/3rkKaGo> (Fecha de consulta: 15/04/2023).
- Museo del Prado. 10 de junio de 2022. «Declaración conjunta de los directores de los grandes museos sobre los ataques a obras de arte». <https://bit.ly/44datx8> (Fecha de consulta: 3/06/2023).
- Riaño, Peio H. 7 de noviembre de 2022. «Entre el marketing y el delito, el estupor o el revulsivo, ¿qué provocan los activistas climáticos?». *elDiario.es*. <https://bit.ly/3PG6rZu> (Fecha de consulta: 11/02/2023).

- Ríos Picó, Victoria. 2022. «Entrevistas». En *Emergency on Planet Earth*, com. Vinz Feel Free y José Luis Pérez Pont, catálogo exposición del 4/03 al 4/09/2022. València: CCCC.
- Varutti, Marzia. 28 de septiembre de 2022. «El “giro emocional” en la práctica museística». ICOM. <https://bit.ly/3rkKi8Q> (Fecha de consulta: 12/04/2023).
- Valtierra Lacalle, Ana, Diana Lucía Gómez Chacón y Claudina Romero Mayorga. 2023. «Algunas consideraciones sobre el estudio de la historia del arte desde una perspectiva ecofeminista y su aplicación museográfica y educativa». *Asparkía* 42, 17-22.
- Vinz Feel Free. 2022. «Emergency on Planet Earth». En *Emergency on Planet Earth*, com. Vinz Feel Free y José Luis Pérez Pont, catálogo exposición del 4/03 al 4/09/2022. València: CCCC.

VACÍOS DEL PASADO

GLORIA RUBIO LARGO

Escuela de Arte y Superior de Diseño de Soria

1. Arte como motor de cambio

Creo en el arte como motor de cambio de la sociedad. De esta creencia surge el trabajo que he estado llevando a cabo durante los últimos años bajo el título de *Vacíos del pasado*, un proyecto que nace de una realidad local de la provincia de Soria pero que trata un problema global. Las ciudades son cada vez más grandes y se abandonan los núcleos pequeños de población. A través de una serie de intervenciones artísticas, se ha querido reflexionar sobre estas cuestiones y, a la vez, intentar hacer conscientes de esta realidad a quien tenga oportunidad de acercarse a tales acciones.

No es posible avanzar socialmente si no se apuesta por el mejor modo de vida para todos y todas. Se están creando macrociudades cada vez menos sostenibles, y se abandonan los pueblos y las zonas rurales; en definitiva, el campo se destruye. El campo, como generador de materias primas, es nuestro patrimonio natural y es donde se ha gestado gran parte de nuestra cultura, debemos cuidarlo. Los habitantes rurales sufren el descuido de su medio, mientras que nuestros sucesivos gobiernos no ofrecen alternativas de desarrollo que sean respetuosas y sostenibles. Es urgente promover nuevos modelos sociales, económicos y ecológicos que cuiden el entorno frente a la especulación de una sociedad urbana que se cree más rentable. ¿Rentabilidad frente a sostenibilidad?

Sabemos que es posible plantear nuestro modo de vida con dimensiones más humanas, reinventando los lugares donde vivieron nuestros antepasados. Fue una decisión política el éxodo de las zonas rurales al medio urbano, al aglutinar la industria en estos núcleos de población; y también puede ser una decisión política el retorno, creando e incentivando nuevas ruralidades, nuevos modelos de vida. Quizá debamos cuestionarnos si la vida en ciudades superpobladas corresponde a modelos humanos o si debemos crear otros núcleos

de población con medidas que piensen más en sus habitantes, donde la sostenibilidad sea una prioridad.

Todavía hoy vivir en el pueblo equivale a un fracaso. La sociedad premia a aquellos que triunfan en las grandes urbes, el éxito está en Nueva York, Londres, París, Madrid... Pero debemos estar orgullosos cuando una persona decide vivir en un pueblo, e incentivar este modo de vida; de lo contrario, no se podrá revertir una situación que es insostenible para nuestro planeta. Hay que pensar en todas las oportunidades que nos ofrecen las zonas rurales, saber sacar partido de ellas. Somos, por supuesto, conscientes del problema de la despoblación, y precisamente por eso debemos sentir con orgullo la vuelta al modelo rural, valorando todas las cosas positivas que nos ofrece el modo de vida no urbano, no masificado.

¿Puede haber marcha atrás en el abandono del medio rural? Quiero creer que se pueden volver a habitar, a pensar, los pueblos. En nuestro país, se abandonaron a mitad del siglo XX, tras la masiva emigración para ocupar lugares en la industria, pero se podría invertir este movimiento, a través de quienes optan por nuevos modelos de vida, personas que utilizan las nuevas tecnologías como medio de vida, que pueden teletrabajar y adaptarse a estos espacios, personas que tienen nuevas profesiones y que sin vivir del campo puedan transformar los lugares rurales. También puede pensarse en proyectos agrarios y ganaderos sostenibles, y crear iniciativas de cualquier índole. La cultura no tiene por qué exponerse solo en espacios urbanos, los espacios rurales tienen posibilidades y hay que saberlas gestionar.

Pensando en todas estas cuestiones se ha fraguado este proyecto artístico. Su contrahegemonía evoca una situación social cada vez menos sostenible, intenta hacer reflexionar sobre las nuevas formas de vida de una forma crítica, a la par que pretende generar un análisis de la sociedad de consumo y el desarrollo del hábitat. Las imágenes producidas a lo largo de su desarrollo son un homenaje al emigrante, a aquellas personas cuyas circunstancias le hicieron marchar hacia las grandes ciudades. La inocencia perdida por el progreso estará presente en la poesía de la sombra, en el vacío del pasado. El arte transmite pensamiento y se materializa, aquí, en acciones artísticas sobre pueblos en vías de abandono. Las instalaciones efímeras que configuran el proyecto van en busca de una reflexión de parte de quien lo mira: se trata de que el espectador o espectadora se enfrente al tema de la despoblación a través del arte.

2. Vacíos del pasado. Génesis de un proyecto

Cuando se realiza un proyecto artístico se hace desde la realidad personal, y no es posible desligarlo de quien lo crea. He vivido en primer plano el abandono de los pueblos de mis padres: Valdelagua del Cerro y Fuentestrún, los dos en Soria, la provincia española que está más abandonada y que tiene menos habitantes por kilómetro cuadrado. El origen del proyecto parte de una reflexión sobre mi lugar de origen y, sobre todo, supone mi particular visión del abandono continuo e inevitable que experimentan los espacios que se han vaciado. Después de haber residido en ciudades grandes, principalmente durante mi etapa de formación, decidí vivir en un pueblo que cuenta con cincuenta y ocho personas censadas. Este lugar lo he elegido por las ventajas que me da, ya que tengo espacio donde desarrollar mi trabajo artístico y me acerca a elementos necesarios para mi trabajo creativo y mi desarrollo personal: el paisaje, el silencio, el horizonte. Muy pocos artistas visuales viven de su trabajo artístico, y mi caso no es distinto. Me defino así en mi web: «Soy lo que hago, soy artista plástica y visual, realizo trabajos en varias disciplinas, también soy docente en la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Soria. La primera profesión me da la vida, la segunda me da de comer y me enriquece con el contacto de una generación siempre joven» (Gloria Rubio Largo s. f. a). El pueblo en el que vivo está a una distancia prudencial de la capital soriana, donde desarrollo mi tarea docente, me considero repobladora de mi propia tierra. Mi propia experiencia puede ayudar al retorno.

Como puede verse, el origen del proyecto que ahora presento en este texto viene de la toma de consciencia de que la despoblación de las zonas rurales es una realidad global. Me he acercado a numerosas investigaciones sobre demografía que, a veces, vierten opiniones catastróficas, porque nada apunta a que las cosas vayan a mejor. Pero quiero creer que hay esperanza. Al ser repobladora en primera persona, me he dado cuenta de que la primera medida es que seamos conscientes del problema. Como ya he dicho, creo en el arte como motor de cambio, por eso me puse manos a la obra realizando mi aportación a través de una instalación artística que genera imágenes que homenajean a los que se fueron. En el principio del proyecto estuvo Julio Llamazares. Todo su trabajo literario es una reflexión sobre este tema y, en mi caso, fue su libro *El río del olvido*, el que más me influyó, y en él esta frase (1995, 7): «El paisaje sostiene las huellas del pasado, reconstruye recuerdos, proyecta en la mirada las sombras de otro tiempo», que me dejó impactada y de donde sale la idea de crear sombras de los ausentes.

Y como no, si se trata el tema de la despoblación, hay que nombrar el libro *La España vacía*, de Sergio del Molino (2016), al que se debe mucho por haberle puesto nombre al problema a nivel nacional. El autor explica esta realidad de una forma pesimista, refiere que la España urbana no se entiende sin la España vacía, nos cuenta que los fantasmas, las personas que se fueron, habitan las casas de la España llena, de la España urbana. *Vacíos del pasado* es un proyecto que vio la luz en el 2013, tres años antes de que Sergio del Molino publicara su libro, pero el fondo común está claro: que la sensación al llegar a un pueblo deshabitado es de vacío. La coincidencia en el término es la coincidencia en el ánimo.

Introduzcamos ahora el proyecto *Vacíos del pasado* (Figura 1), que se define por su carácter efímero realizado en el espacio público de pueblos en vías de abandono. En él sitúo, en las paredes de las casas abandonadas, una serie de siluetas de persona, a escala natural, hechas con fieltro negro, que son la sombra de los que se fueron: está la sombra, pero no la persona. Presencia versus Ausencia. La sombra representa a los que se fueron y no están, pero permanecen en el recuerdo: los emigrantes.



Figura 1. La imagen del proyecto.

3. Praxis artística

La praxis artística de este proyecto se resuelve de un modo que tiene en cuenta el género y la edad, pues las siluetas creadas para cada edición alternan estas condiciones. Los lienzos para colocar las figuras son siempre casas abandonadas en pueblos con una curva de población descendente. La imagen que lo identifica es la silueta de una mujer, una mujer mayor, porque las personas que más sufren o han sufrido con el abandono de los pueblos son las madres de los que se fueron. Mujer mayor, una mujer que ha sufrido la ausencia, la emigración de sus hijos e hijas y que finalmente tuvo que abandonar su casa. Esta silueta invadió el primer pueblo intervenido: Fuentefresno (Figura 2). Después, en cada edición se suma una nueva figura, que representa otros modelos de personas.



Figura. 2. Fuentefresno. Fotografía: Jenifer García.

Para las siguientes ediciones del proyecto creé, sucesivamente, la figura de un hombre adulto, que iría a Fuentestrún; la de una niña, que se estrenó en las calles de Urex; la de un hombre mayor, que se instaló en Tabanera de Cerrato; la siguiente fue una mujer de mediana edad que se colocó en La Encina de San Silvestre; posteriormente un joven, que recorrió la ruta del color; luego una mujer embarazada que estuvo en Ambasaguas de Cuareño. Finalmente, la de un niño, que nunca pudo ir al lugar que estaba destinado, ya que la intervención artística que estaba preparada para Barruelo de Santullán, se suspendió por la pandemia. Hubiera sido la octava edición del proyecto. De momento, se han realizado siete (Figura 3).

Cada edición continúa con trabajo posterior de estudio, pues finaliza creando figuras con la tierra que se recoge en los pueblos y tratándola como si fuera pigmento. La limpio de impurezas, la cribo y me quedo con la esencia del color. Es una práctica que he realizado desde hace años y que no puedo dejar al margen, ya que mis inicios en las artes plásticas son pictóricos (Figura 4).



Fig. 3. Siluetas.



Figura 4. *Vacíos del pasado*. Tierra de Fuentefresno y alfileres sobre lienzo. 60 x 60 cm.

4. El proceso creativo

La praxis artística de este proyecto –lo estamos viendo–, se realiza en lugares no habituales en el arte contemporáneo, desde el no-centro, pueblos que en esta experiencia acogen bien el proyecto porque trata de un tema que les toca el alma: el abandono, la destrucción: en definitiva, la despoblación.

El proceso que sigo es el siguiente: se contacta con una persona del pueblo que hace de «cómplice» en todas las actuaciones y se habla con el ayuntamiento del que depende para informar de la actividad y conseguir el permiso o visto bueno. Son ayuntamientos pequeños donde el trámite se limita a la palabra. Se concierta una fecha, la duración del proyecto

se establece en una semana, aunque algunos pueblos lo han querido tener más tiempo. Se decide con esta persona los lugares donde se pueden poner las siluetas, casas abandonadas en la mayor parte de los casos, y el lugar donde se reunirá al pueblo para explicarles el proyecto. Y comenzamos a colocar las siluetas. Estas, a modo de sombra sin referente, invaden las calles de un pueblo o lugar abandonado o en vías de abandono por al menos un día. El proyecto crecerá en el número de siluetas a medida que crece el número de intervenciones, una nueva por lugar intervenido.

Elijo el sexo y la edad de la persona que quiero representar, busco imágenes en el álbum familiar, o en algún caso fotos de amigos, la silueta debe comunicar y debe tener una perspectiva correcta, que funcione perfilada; la corrijo al trazarla con un programa vectorial: Adobe Illustrator; la escalo en un soporte a tamaño real y la aumento un poco, un 10 % más o menos el tamaño, para que en el pueblo se visualice como si fuera la sombra de una persona real. Si, por ejemplo, calculo que la mujer mayor mide en la vida real 150 cm, el tamaño de la silueta será de 165 cm. Realizo en vinilo el corte de esta y la pego sobre el fieltro, la corto con tijeras y realizo esta operación tantas veces como quiera tener la silueta.

La presencia de la silueta nos hará reflexionar sobre la no presencia de las personas, imaginaremos a los que estuvieron, pero ya no están. Es un no querer olvidar la vida del pasado. Estos momentos que ya se han ido, según una tendencia de pensamiento propia de los nostálgicos y algo melancólicos –entre los que a menudo me incluyo– son momentos mejores o más felices, más puros y vinculados a cierto equilibrio en lo natural y lo personal. Sin que necesariamente esto sea la realidad, así puedo percibirlo.

El material elegido para las siluetas es, como ya he dicho, el fieltro negro, quizá porque mi madre siempre ha cosido y he estado rodeada de telas, o tal vez por influencia de Joseph Beuys, artista que creyó que el arte podía sanar al mundo, que más allá de decorar, su esencia es el pensamiento. El fieltro es un material cálido, moldeable y adaptable. Si además es negro, las siluetas se transforman en ausencias, ausencia de la persona representada. Las coloco en las paredes con clavos de distintos tamaños: no se trata de invadir el pueblo para siempre, se trata de hacer algo temporal que comienza y acaba, no se puede dejar en el pueblo tanta tristeza, que inevitablemente transmiten estas siluetas que evocan a los que ya no están. Por otra parte, como también se ha comentado, recojo tierra del pueblo «intervenido» y la transformo en pigmento. En mi estudio realizo composiciones sobre lienzo, papel y otros materiales, en las que aparecen las siluetas en composiciones pictóricas, puesto que, aunque no ejerza de forma convencional la pintura, soy pintora.

5. Los lugares de intervención

Hasta el momento, mediante el proyecto se ha intervenido en siete pueblos en vías de abandono con una curva de población descendente. Los tres primeros son de la provincia de Soria, que fue donde inicié el proyecto, luego lo dejé temporalmente en busca de ayudas para realizarlo y, cuando conseguí la beca de la Fundación Villalar, lo retomé y pude hacerlo en cuatro pueblos de la comunidad autónoma de Castilla y León. Me gusta soñar que lo haré en otros lugares, pueblos blancos de Andalucía y, sobre todo, me gustaría «cruzar el charco» y hacerlo allá donde emigró mi familia: en Chile, que tiene la población concentrada en Santiago y el resto de país está abandonado... puedo seguir soñando.

A continuación, abordaré brevemente cómo se intervinieron los pueblos, y en cada uno de ellos el proceso de aprendizaje derivado del propio proyecto.

2013 Edición I. Fuentelfresno. Soria

Yo tenía escrito el proyecto desde 2010, pero no rompí el hielo hasta presentar la propuesta en un festival de arte que se organizó en un pueblo de Soria, Fuentelfresno, con el nombre: *KEDARTE Encuentro rural: arte cultura y tecnología* (Tam Tam Press 2013). La mayoría de los vecinos de esta población emigraron a provincias españolas, y ahora algunos de ellos, o sus descendientes, vienen a pasar temporadas en él, pero ha llegado a estar abandonado. Recientemente se está repoblando con personas de distintas profesiones, incluso se ha fundado una escuela que utiliza nuevas metodologías de aprendizaje. Es un ejemplo de que nuevas ruralidades son posibles.

El proyecto fue bien acogido, no solo por personas que se implicaron directamente en el evento, sino también por antiguos vecinos, personas mayores o descendientes del pueblo que se acercaron a él con afecto y que no solo comprendieron lo que se quería contar, sino que me enseñaron cómo debía actuar, ayudándome con sus propios martillos y clavos para instalar las figuras, puesto que yo había llevado unas herramientas no muy adecuadas para el trabajo a realizar. Aprendí a hacer mi propia tarea gracias a los vecinos (Figura 5).



Figura 5. Fuentelfresno. Personas trabajando en distintos proyectos artísticos en *KEDARTE Encuentro rural: arte cultura y tecnología*. Fotografía: Jenifer García.

2013 Edición II. Fuentestrún. Soria

Roto el hielo, fui al lugar más difícil: el pueblo de mis orígenes, Fuentestrún. En este pueblo he pasado mis veranos de niña y tengo un vínculo emocional muy fuerte. Los vecinos son mis familiares y amigos, ajenos prácticamente en su totalidad al arte contemporáneo. La intervención artística fue más fácil de lo que yo esperaba, porque todos sabían qué era lo que se contaba, de qué se hablaba (Figuras 6 y 7). Este pueblo tiene la peculiaridad de que hay más votantes en Santiago de Chile que en España, todos tenemos familiares más allá del charco; se empezó a emigrar en los años 40 y poco a poco el pueblo quedó casi vacío. Hoy en día cuenta con 23 habitantes habituales, cuando a principios del siglo XX llegó a tener más de 400 vecinos. En la posguerra se fueron muchos más, y no solo a Santiago de Chile, hubo emigración a otras provincias españolas: Madrid, Bilbao, Zaragoza y unos pocos fueron a la capital soriana.



Figura 6. Fuentestrún.



Figura 7. Recorrido de los vecinos en Fuentestrún. Fotografía: Luis Miguel Largo.



Figura 8. Urex.

2013 Edición III. Urex. Soria

Urex es un pueblo del sur de la provincia de Soria, sus habitantes emigraron, principalmente a Madrid, pero también a otros sitios cercanos demandantes de mano de obra. Es un pueblo en el que vive solo una familia, pero tiene una iniciativa cultural desde hace tiempo, los Encuentros Artísticos de Urex (s. f), cuya iniciativa se debe al fotógrafo Javier Cano, quien me animó a hacerlo allí.

Urex significa agua, de hecho, es un pueblo lleno de fuentes y desde luego muy especial, ya que cuando paseas por sus calles puedes encontrarte con los trabajos artísticos de distintos artistas que se han ido realizado en los Encuentros. A ellos se añadió el mío (Figura 8). El pueblo está incomunicado, aunque invadido por un puente por el que pasa el AVE, es la línea Barcelona-Madrid, pero evidentemente no para.

2017 Edición IV. Tabanera de Cerrato. Palencia

Hacer un proyecto en mi propia casa, en la provincia de Soria fue más o menos sencillo. Pero, tras la obtención de la ayuda para la realización del proyecto en la comunidad autónoma de Castilla y León, tuve que elegir cuatro pueblos para desarrollarlo, y esto

resultaba muy complicado, dado que el lienzo es enorme: el 95 % de los pueblos cumplen el requisito de tener una curva de población descendente.

Finalmente me decidí: con ayuda de las redes sociales fui eligiendo los colaboradores y los pueblos. En Tabanera de Cerrato colaboraron el Ayuntamiento y la Universidad Rural Paula Freire del Cerrato (s. f), dos instituciones que están aliadas para poder salvar su pueblo acogiendo a personas que se dedican a la cultura, el espectáculo.

Tabanera de Cerrato tiene dos barrios, uno nuevo donde viven los vecinos y otro abandonado, en el cual todas las casas son de adobe y están actualmente en muy mal estado, ya solo tienen paredes, todos los tejados están caídos, una pena. Pero eran un lienzo inmejorable donde alojar mis siluetas. Es un escenario espectacular, un barrio que desaparecerá a merced de las nieves, las lluvias y el viento, en definitiva, de la naturaleza.

Las gentes del pueblo emigraron, sobre todo a ciudades grandes de España: Bilbao, Barcelona y Madrid, alguno a Argentina. El bar lo regenta una familia joven boliviana –los movimientos son de ida y vuelta– y me consta que han sido bien recibidos en el pueblo, nadie como ellos predispuestos a hablar de emigración. Gracias a las actividades culturales y de otro tipo, nuevas familias jóvenes se han instalado en el pueblo. Hay iniciativas de negocios como una granja de caracoles, con pretensiones comerciales y didácticas, o grupos de música con recorrido internacional como El Naán (s. f). En la presentación del proyecto se notaba el optimismo, un optimismo realista. Saben que la tarea no es fácil, pero saben lo que quieren y lo van a conseguir, o esa esperanza me queda. No todos los recién llegados son hijos del pueblo, la mayoría son foráneos y están encantados de vivir en este lugar.

La Universidad Rural de Cerrato pretende mantener las tradiciones adaptándolas a los nuevos tiempos, así que una de las siluetas que debería instalarse en el pueblo debería tener un elemento tradicional, y en este caso decidí que fuese una boina. Es la de un hombre mayor, que en el pueblo reconocieron como Faustino, un hombre que vivió en la plaza... (Figura 9). El que se dé identidad a las personas a través de las siluetas es algo que en principio me sorprendía, pero ahora ya no, siempre pasa. En el fondo, hace de estas sombras de los que se fueron, una presencia más intensa. Algunas mujeres contaban que, en principio, al verla, se asustaron un poco, pero estaban encantadas con sus nuevos invitados, que desaparecerían en unos días. Los integrantes de la Universidad Rural del Cerrato decidieron que en una semana.



Figura 9. Tabanera de Cerrato.

2017 Edición V. Encina de San Silvestre. Salamanca

La acogida del proyecto en Encina de San Silvestre fue buena. Sin embargo, el sentir general de sus habitantes sobre los temas que nos ocupan es de pesimismo, y así lo viví en mis conversaciones con ellos. Las personas del pueblo fueron muy amables, estaban deseando hablar, contar sus historias de emigración. Como muchos pasan una buena temporada en el pueblo, porque ya están jubilados, me regalaban cosas del huerto y me enseñaban los aperos antiguos que guardaban en sus casas. Sus gentes han emigrado a Cataluña, Madrid y Alemania principalmente. Con todo, el alcalde es muy optimista y sobre todo una persona muy preocupada por su pueblo, y me ayudó a conseguir la máxima audiencia posible.

La única niña que vive todo el año en el pueblo fue mi mejor ayudante, clavaba las siluetas y me decía dónde podía ponerlas. Cada día son menos las personas que residen allí, puesto que no ven más iniciativas que vivir del campo, a pesar de que está instalado en sus tierras a alfaRa StuDio, un centro de creación que pretende ser un punto de encuentro

de artistas de todo el mundo que, durante unos días, comparten experiencias y métodos de trabajo en un lugar tranquilo en medio del campo.

Aunque el centro está abierto a cualquier disciplina artística –de hecho, acogieron mi proyecto– los talleres están ampliamente equipados para técnicas de grabado y aproveché mi estancia para realizar algunos monotipos y pequeñas tiradas. Convivimos artistas valencianos, catalanes, franceses... todo un lujo, que me permitió tener una estancia más larga que en el resto de los pueblos intervenidos. Dulce Pérez, que ha montado este espacio, proviene de Asturias y es todo optimismo. Las estancias se conceden por períodos de una o dos semanas y el alojamiento y el uso de las instalaciones son totalmente gratuitos. Un lugar desconocido para mí con el que entré en contacto por mi vínculo al arte y al mundo rural.

En este pueblo es la primera vez que intervino una iglesia, nunca lo había hecho por razones obvias, pero José Luis, el alcalde, me dijo que por favor lo hiciera. Habían intentado arreglarla con presupuesto del ayuntamiento y por razones que no entiendo, el obispado se había opuesto, es una pena que el patrimonio se pierda. La iglesia (Figura 10) está caída, solo quedan las paredes con una espadaña preciosa, no solo se abandonan los pueblos y las gentes, también la arquitectura de las casas y de los edificios públicos.



Figura 10. Encina de San Silvestre.

2017 Edición VI. Ruta del color. Segovia

Los cómplices del proyecto, en este caso, fueron los galeristas de AP Gallery, la Federación de los pueblos de Riaza y el Ayuntamiento de Riaza. Se trata de una zona con una belleza inigualable, la llaman la ruta del color porque sus pueblos son rojos, amarillos y negros, así como sus tierras. Contacté con la galería y les gustó el proyecto, lo presentamos a la Federación y todos querían que interviniera su pueblo. Acordé poner una silueta en cada uno de ellos e intervenir el pueblo más abandonado, que es Serracín. Para todos los pueblos preparaba un cartel, en este caso era más necesario ya que recogía una amplia zona de localidades.

La buena acogida por parte de la galería de arte y la Federación facilitó las cosas; más complejo resultó el permiso de Riaza, pues en un ayuntamiento grande se multiplica la burocracia. Las gentes de la zona emigraron sobre todo a Madrid, pero cada pueblo tiene sus peculiaridades: Madriguera (Figura 11) acoge a sus gentes todos los fines de semana, las casas están muy arregladas, algunas son de personas muy conocidas y otras son casas rurales. Esta es quizá la «única salvación» de estos pueblos, su cercanía a Madrid, que hace que haya gente los días festivos, bien por turismo, bien por segunda vivienda. Madriguera nunca ha estado abandonado. Sin embargo, Serracín, al que le separan menos de tres kilómetros, se abandonó totalmente y el agua llegó tan solo en 2004. Parece mentira, hay contrastes que no se entienden.



Figura 11. Ruta del color. Madriguera.

La presentación del proyecto se hizo en Martín Muñoz de Ayllón (Figura 12), en AP Gallery. Este centro está regentado por unos arquitectos enamorados del arte contemporáneo que trabajan en Madrid. Hubo mucha participación y puntos de vista bien distintos sobre la idea del vacío en los pueblos. Como digo en todos los sitios, yo no tengo la varita mágica, ni la solución al problema que nos asola. Pero de lo que estoy segura es que al menos el proyecto hace reflexionar y hablar de algo que se intenta ocultar: la despoblación, y quizá logre que se repiense la forma de vida a la que nos aboca la sociedad de consumo.

Entiendo que mi proyecto trata un tema duro y que convivir con las siluetas no es fácil, por eso es un trabajo efímero. Cuando acordamos la fecha para el proyecto y el montaje de este, insisto en conocer cuándo son las fiestas del pueblo, para que ambas actividades no coincidan; me parece importante no invadir su momento de alegría anual. Pero en Serracín (Figura 13), fueron los vecinos los que me pidieron que dejara más días las siluetas, tres semanas, hasta coincidir con su fiesta. Yo fui un poco reticente, pero me convencieron, así que esta vez mi proyecto convivió con la fiesta de un pueblo. Los vecinos de Serracín las volvieron a clavar varias veces, hubo una tormenta, las figuras estuvieron a merced del aire y la lluvia, pero es en el único pueblo donde he recuperado todas las siluetas. Mi muchacho joven y un tanto desgarbado se estrenó en un paraje de lujo, necesitaba fiesta y la tuvo, procesión, baile, vermut y hasta verbena.



Figura 12. Ruta del color. Martín Muñoz de Ayllón.



Figura 13. Ruta del color. Serracín.

2017 Edición VII. Ambasaguas de Curueño. León

Tenía muchas ganas de conocer la zona del Curueño. En Ambasaguas de Curueño comienza el libro de Julio Llamazares *El río del olvido*, y por ello quise hacer aquí mi proyecto... no buscaba tanto a las personas como al pueblo. Tropecé con un alcalde pedáneo bien dispuesto a hablar de despoblación y ayudarme con el proyecto; aunque castigado por lo rural y descreído del arte contemporáneo, fue muy respetuoso con la idea. Muy buena gente y trabajador incansable, contaba con una nueva empresa en el pueblo de al lado. También me ayudó un fotógrafo de la zona, Ismael Aveleira, que me enseñó muy bien el pueblo y me explicó sus entresijos.

Ha sido el escenario más difícil, ya que las casas de este pueblo mantienen la tipología popular en su interior, pero por fuera están arregladas «casi» como si se tratara de casas de ciudad. Para preparar el proyecto, busqué a un vecino que me dejara su patio interior para intervenirlo, y así es como encontré a Pedro, que abrió su casa a mis siluetas y al público en general para que pudieran verlas. Estaba feliz de que su casa se transformase en una sala

de exposiciones. Esta fue la primera vez que *Vacíos del pasado* invadió un espacio privado. También se intervinieron, como era habitual, las calles del pueblo. La nueva silueta era de mujer y quise que estuviera embarazada, al fin y al cabo, mi proyecto era hijo del pensamiento de un hijo de la zona y ese es mi pequeño guiño al pueblo, una deuda pagada. Las siluetas pudieron verse durante cinco días.

Por otra parte, Ambasaguas de Curueño (Figuras 14 y 15) no solo era el escenario más difícil, sino que la cosa se complicaba por la fecha elegida. Los veraneantes, que son en el fondo mi público, ya no estaban en aquellos momentos. Creí que iba a estar sola, pero no fue así, vinieron las escuelas y otros tipos de público. Estoy segura de que todos habían leído a Julio Llamazares y fue su labor de muchos años la que trajo a la presentación a tanta gente concienciada con el tema de la despoblación. Ayudó mucho el evento creado en Facebook por la asociación El canto, que trajo a sus asociados ese fin de semana. Quizá también influyó que la Fundación Cerezales esté a pocos kilómetros, y sin duda fue definitivo el tratamiento de excepción que dio del evento la prensa local, además de que varios portales de internet se hicieron eco del proyecto, entre ellos Tam Tam Press. Fue una gran experiencia.



Figura 14. Ambasaguas del Curueño.



Figura 15. Ambasaguas del Curueño. Recogiendo tierra. Fotografía: Ismael Aveleira.

Ya para concluir, pienso que los objetivos que me había propuesto con este proyecto están cumpliéndose. Entre ellos se sitúan el de analizar de forma crítica la sociedad de consumo y el desarrollo del hábitat para el ser humano desde una intervención artística; igualmente, reflexionar sobre un cambio importante de nuestra sociedad: el abandono de los lugares que habitaron nuestros antepasados, núcleos de población pequeños, y el éxodo masivo a núcleos de población grandes. También se pretendía rememorar con el proyecto lugares abandonados por el ser humano, así como acercar el arte contemporáneo a espacios no convencionales, interviniendo esos lugares de forma efímera, además de con siluetas de fieltro, creando obras con la tierra recogida de los distintos lugares en los que aquellas se instalan, mostrando así el espíritu del proyecto. Un último objetivo sería difundir el trabajo a través de exposiciones en lugares urbanos, a través de fotografías, vídeos (Rubio Largo 2019)

y las obras realizadas con la tierra (Gloria Rubio Largo s. f. b) El proyecto ha tenido una buena acogida a pesar de haber nacido de una realidad desoladora, y me ha proporcionado reconocimiento y, sobre todo, alegrías. Ya hemos visto que, en 2013, fue seleccionado en KEDARTE. Encuentro rural: arte, cultura y tecnología. En el 2014, igualmente fue seleccionado en el Centro de Arte Tomás y Valiente CEART Fuenlabrada. Madrid. En el 2017 el proyecto obtuvo una beca de la Fundación Villalar. En 2019 destacamos el Premio TQC –Te Queremos Comunicar, premio convocado por CultProyect y otorgado en el Parlamento Europeo de Estrasburgo por Domènec Ruiz Devesa, eurodiputado de la comisión de cultura. En 2020 destaca el Premio Fundación Santa María la Real. I Taller Creativo del Paisaje Cultural. Posteriormente, en el año 2023, presenté los resultados del trabajo en el Congreso ¡A los museos! Con todo y con todas, donde se ha reflexionado, entre otras cosas, sobre los lugares en los que se muestra el arte, interesándose por otros tipos de espacios, no necesariamente museos ni espacios intramuros. Vi necesario exponer mi trabajo en este contexto, ya que mi proyecto se desarrolla allí donde nunca llega el arte contemporáneo.

Salir del museo y exponer en lugares no habituales, acercar la creación a personas no acostumbradas al arte contemporáneo, es el *leitmotiv* del proyecto. El arte contemporáneo no debe ser solo para los expertos, el arte es una herramienta de comunicación que puede y debe cambiar la sociedad. Los museos están tomando conciencia de esta realidad y existen programas como por ejemplo el de *Confluències* del IVAM, que pretenden «descentralizar el museo, desplazarlo y abrirlo, en colaboración y diálogo con otros territorios e instituciones», según explicaba Nuria Enguita (IVAM 2022). El museo debe expandirse, esta es una realidad.

Bibliografía

- Del Molino, Sergio. 2016. *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*. Madrid: Turner.
- El Naán*. s. f. «¿Quiénes somos?». <https://bit.ly/3JRcXsD> (Fecha de consulta: 25/05/2023).
- Encuentros Artísticos de Urex*. s. f. <https://bit.ly/3pywTK9> (Fecha de consulta: 25/05/2023).
- Gloria Rubio Largo. s. f. a. «Mi trabajo». <https://bit.ly/3PPQakT> (Fecha de consulta: 25/05/2023).
- . s. f. b. «Vacíos del pasado - Pinturas». <https://bit.ly/3D7Vfh0> (Fecha de consulta: 25/05/2023).
- IVAM. 2022, 12 abril. «Confluències, el programa del IVAM que llena de arte los pueblos menos habitados». <https://bit.ly/3JMN6IG> (Fecha de consulta: 25/05/2023).

La Universidad Rural Del Cerrato. s. f. <https://bit.ly/3JQdXxh> (Fecha de consulta: 25/05/2023).

Llamazares, Julio. 1995. *El río del olvido*. Barcelona: Seix Barral.

Rubio Largo, Gloria. 2019. *Vacíos del pasado. 2019*. Vimeo.com. <https://bit.ly/3PNbfgw> (Fecha de consulta: 25/05/2023).

Tam Tam Press. 2013, 3 de abril. *#Kedarte 2013, cuatro días de arte y tecnología en un pequeño pueblo de Soria*. TAM-TAM PRESS. <https://bit.ly/3Q6lOd5> (Fecha de consulta: 25/05/2023).

RED DE MUSEOS POR LA IGUALDAD

LOLA DÍAZ GONZÁLEZ-BLANCO

Gestora Cultural

SOFÍA RODRÍGUEZ BERNIS

Museo Nacional de Artes Decorativas

La Red de Museos por la Igualdad (RMI)¹ es el resultado de un largo proceso de reflexión y activismo impulsado por la asociación Mujeres en las Artes Visuales (MAV). El principal objetivo de la asociación es promover la igualdad dentro de su sector, mediante la aplicación del artículo 26 de la Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres.²

Este proceso comenzó con la publicación, en el año 2020, del *Autodiagnóstico MAV para la Igualdad en Museos y Centros de Arte*, estudio presentado por sus autoras, Marián López Fdez. Cao y Alma Porta Lledó, como «la fundamentación teórica y metodológica de un autodiagnóstico en igualdad y género para museos y centros de arte» que acompañaría a la Herramienta MAV para la Igualdad en el Arte, un instrumento concebido «con el objetivo

1 Este proyecto cuenta con el apoyo de la Subdirección General de Museos Estatales (MCD). Para contactar con la RMI: red@reddemuseosporlaigualdad.com y <https://reddemuseosporlaigualdad.com>.

2 El artículo 26. La igualdad en el ámbito de la creación y producción artística e intelectual, de la Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres dice lo siguiente: 1. Las autoridades públicas, en el ámbito de sus competencias, velarán por hacer efectivo el principio de igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres en todo lo concerniente a la creación y producción artística e intelectual y a la difusión de la misma. 2. Los distintos organismos, agencias, entes y demás estructuras de las administraciones públicas que de modo directo o indirecto configuren el sistema de gestión cultural, desarrollarán las siguientes actuaciones. a) Adoptar iniciativas destinadas a favorecer la promoción específica de las mujeres en la cultura y a combatir su discriminación estructural y/o difusa. b) Políticas activas de ayuda a la creación y producción artística e intelectual de autoría femenina, traducidas en incentivos de naturaleza económica, con el objeto de crear las condiciones para que se produzca una efectiva igualdad de oportunidades. c) Promover la presencia equilibrada de mujeres y hombres en la oferta artística y cultural pública. d) Que se respete y se garantice la representación equilibrada en los distintos órganos consultivos, científicos y de decisión existentes en el organigrama artístico y cultural. e) Adoptar medidas de acción positiva a la creación y producción artística e intelectual de las mujeres, propiciando el intercambio cultural, intelectual y artístico, tanto nacional como internacional, y la suscripción de convenios con los organismos competentes. f) En general y al amparo del artículo 11 de la presente Ley, todas las acciones positivas necesarias para corregir las situaciones de desigualdad en la producción y creación intelectual artística y cultural de las mujeres. (Ley Orgánica 3/2007, de 23 de marzo. «BOE» núm. 71, 16-17).

de apoyar a los museos y centros de arte» (2020, 3)³ para que estos puedan analizar si cumplen la Ley de Igualdad mencionada. El estudio está apoyado en fuentes de importancia indiscutible que pueden consultarse en la bibliografía de la citada publicación.

La Herramienta MAV para la Igualdad,⁴ conlleva una aplicación informática que permite a los museos y centros de arte analizar si sus líneas de trabajo tienen en cuenta la perspectiva de género. Para el diagnóstico se han incorporado tres criterios fundamentales y cinco complementarios como ejes transversales para analizar y evaluar entidades en relación con la variable género. Los criterios fundamentales son: el reconocimiento –trabaja para conseguir la equidad entre géneros: acciones positivas de género, presencia y recuperación de obras de mujeres–; la representación –trabaja para evitar la devaluación de los géneros y otros grupos sociales: ruptura de la mirada hegemónica, narrativas críticas en igualdad y puesta en valor–; y la redistribución –trabaja por la consecución de la igualdad socioeconómica: igualdad salarial, de condiciones sociales y relevancia social.⁵ Los criterios complementarios aplicados son: diversidad, autonomía, participación, adecuación del diseño y proximidad.

Este proceso de reflexión, investigación y escucha con agentes culturales y sociales, ha culminado con la constitución de la Red de Museos por la Igualdad el pasado 9 de junio de 2022, donde los museos y entidades integrantes de la misma han adquirido el compromiso de impulsar la igualdad en los museos y centros de arte.

A lo largo de su primer año de vida, la RMI ha llevado a cabo diversas actividades, talleres de difusión y escucha, *webinars* sobre buenas prácticas, y ha participado en el Congreso Internacional «¡A los museos! con todo y con todas»,⁶ donde se presentó la Red. Entre otras actividades destaca la realización de un Laboratorio de debate interno,⁷ sobre los desafíos a los que se enfrenta una red de estas características. Como resultado de este se

3 El estudio se encuentra disponible en línea y puede consultarse en: <https://bit.ly/3NTuDVQ> (Fecha de consulta: 25/05/2023).

4 La Herramienta MAV para la Igualdad puede consultarse aquí: <https://bit.ly/3O2OsKm> (Fecha de consulta: 25/05/2023).

5 En relación con esta cuestión, es interesante acudir a los textos de Nancy Fraser «Redistribución y reconocimiento: hacia una visión integrada de justicia del género» (1996) y «¿De la redistribución al reconocimiento? Dilemas de la justicia en la era postsocialista» (2000).

6 Celebrado en Castellón y Vilafamés los días 20, 21 y 22 de abril de 2023.

7 Participaron en este laboratorio representantes de varios museos de la Red: Oliva Cachafeiro, Directora del Museo de Arte Africano Arellano Alonso de la Universidad de Valladolid; Juan Ángel López-Manzanares, Conservador y Responsable de Contenidos del Museo Thyssen-Bornemisza; José Luis Pérez Pont, Director del Centre del Carme Cultura Contemporània de Valencia (CCCC) y el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana (CMCV); Sara Rivera, Consejera Técnica de la Subdirección General de Museos Estatales del Ministerio de Cultura y Deporte; Pilar Rubí, Coordinadora de Programas Públicos de Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma; Fernando Sáez Lara, Director del Museo Nacional de Antropología; y Mabel Tapia, Subdirectora del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, además de Lola Díaz y Sofía Rodríguez por parte de MAV.

ha consensuado trabajar por la igualdad desde la perspectiva de género, con un enfoque interseccional que englobe otras vulnerabilidades. La RMI se ve a sí misma como un espacio abierto y en construcción, que desde la participación promoverá una cultura comprometida, crítica, diversa e inclusiva, que apoye el cambio y la innovación social.

Los más de 35 museos y centros de arte que hoy en día forman parte de la RMI,⁸ proceden de 9 comunidades autónomas y representan una amplia variedad temática: arte contemporáneo, bellas artes, historia, artes decorativas o antropología. Todos ellos han adoptado un compromiso ético activo y trabajan de manera horizontal para alcanzar el objetivo de contribuir a revertir las situaciones de desigualdad en el sector de la cultura. Para ello, promueven la evaluación como práctica continuada, mediante el uso de herramientas de diagnóstico y autodiagnóstico, que les permitan reflexionar sobre la situación de la que parten e identificar aspectos de mejora, así como fomentar el ejercicio de una planificación continua que integre la noción de igualdad en sus planes, programas y proyectos. Para consolidar la Red se proponen compartir inquietudes, documentar y difundir experiencias, evaluar resultados, y estimular acciones positivas e inspiradoras.

Además, la RMI se inserta en el contexto de la Agenda 2030 y de los Objetivos de Desarrollo Sostenible que la sustentan, que nos animan a conseguir la igualdad de género (ODS 5) y a revisar la cultura como un derecho que nos permita ejercer de manera activa nuestros derechos culturales (UNDP, s. f.; UNESCO, s. f.).

Ejercer nuestros derechos culturales exige más participación, cogobernanza y transparencia, tanto en las políticas culturales, como en los espacios culturales, que es el tema

8 Museos e instituciones que ya forman parte de la Red de Museos por la Igualdad: CA2M, Centro de Arte Dos de Mayo (Madrid), CAAM, Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas, Canarias), CCCC, Centre del Carme Cultura Contemporània (Valencia, Comunitat Valenciana), DA2, Domus Artium 2002 (Salamanca, Castilla y León), Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma (Palma, Illes Balears), Fundación Luis Seoane (A Coruña, Galicia), MACA, Museu d'Art Contemporani d'Alacant (Alacant, Comunitat Valenciana), MACVAC, Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés (Vilafamés, Castelló, Comunitat Valenciana), MAN, Museo Arqueológico Nacional (Madrid), MIDECIANT, Museo Internacional de Electrografía – Centro de Innovación en Arte y Nuevas Tecnologías (Cuenca, Castilla-La-Mancha), MNCARS, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), Mujeres en las Artes Visuales (MAV), Museo Casa Cervantes (Valladolid, Castilla y León), Museo Cerralbo (Madrid), Museo de América (Madrid), Museo de Arte Africano Arellano Alonso de la Universidad de Valladolid (Valladolid, Castilla y León), Museo de Bellas Artes de Murcia (Murcia, Región de Murcia), Museo de Palencia (Palencia, Castilla y León), Museo de Valladolid (Valladolid, Castilla y León), Museo del Romanticismo (Madrid), Museo del Traje – Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico CIPE (Madrid), Museo Nacional de Antropología (Madrid), Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid), Museo Nacional de Arte Romano (Mérida, Badajoz, Extremadura), Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí (València, Comunitat Valenciana), Museo Nacional de Escultura (Valladolid, Castilla y León), Museo Nacional Thyssen-Bornemisza (Madrid), Museo Romano de Astorga (Astorga, Castilla y León), Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira (Santillana del Mar, Cantabria), Museo Sorolla (Madrid), Museo Comarcal de Cervera (Lleida, Catalunya), Museu de Belles Arts de València (València, Comunitat Valenciana), Museu Ciutat de Castelló (Castelló, Comunitat Valenciana), MUVIM, Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat (València, Comunitat Valenciana), Subdirección General de Museos Estatales, Xarxa de Museus d'Història i Monuments de Catalunya (Catalunya). El listado se encuentra aquí: <https://reddemuseosporlaigualdad.com/museos/> (Fecha de consulta: 25/05/2023).

que hoy nos ocupa. Los derechos culturales permiten a la ciudadanía cambiar el lugar desde donde mirarse, e interactuar con los museos y los centros de arte.

Desde la generación de espacios de escucha, el conocimiento de los datos del entorno, la reflexión sobre la práctica, la idea de la no neutralidad de los museos y su deseo de contribuir al cambio social para la igualdad real para todas desde una mirada interseccional, ahora es a esta Red RMI –y a otras muchas redes profesionales y ciudadanas– a las que les queda la ingente tarea de aterrizar en prácticas concretas los derechos culturales desde una mirada de género. En esta línea, a los integrantes de la RMI les une la decidida voluntad de transformar los museos y centros de arte del Estado español y de Latinoamérica, y convertirlos en lugares más igualitarios, inclusivos y democráticos.

Bibliografía

- Fraser, Nancy. 1996. «Redistribución y reconocimiento: hacia una visión integrada de justicia del género». *Revista Internacional de Filosofía Política* 8: 18-40.
- . 2000. «¿De la redistribución al reconocimiento? Dilemas de la justicia en la era postsocialista». *New Left Review* 1: 126-155. <https://bit.ly/43C5VPw> (Fecha de consulta: 25/05/2023).
- Ley Orgánica 3/2007. Para la igualdad efectiva de mujeres y hombres*. 23 de marzo de 2007. «BOE» núm. 71.
- López Fdz. Cao, Marián y Alma Porta Lledó. 2020. *Autodiagnóstico MAV para la igualdad en museos y centros de arte. Fundamentación teórica y metodológica*. Mujeres en las Artes Visuales. <https://bit.ly/3NTuDvQ> (Fecha de consulta: 25/05/2023).
- UNDP. s. f. «Los Objetivos de Desarrollo Sostenible». <https://bit.ly/46UAjHI> (Fecha de consulta: 25/05/2023).
- UNESCO. s. f. «Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural». <https://bit.ly/3rB83Kc> (Fecha de consulta: 25/05/2023).



Logotipo de la Red de Museos por la Igualdad

