



DONES i MUSEUS

Intervencions sobre l'absència

Leticia Martín Sánchez
Grau en Història de l'art. Treball de Fi de Grau
Curs acadèmic 2016/2017
Tutora: Lluïsa Faxedas

"I have tried to destroy the picture of the most beautiful woman in mythological history as a protest against the Government for destroying Mrs Pankhurst, who is the most beautiful character in modern history. Justice is an element of beauty as much as colour and outline on canvas."

"Miss Richardson's Statement". *The Times*. 11 March 1914.

(En portada: El quadre *La Venus del Mirall* (Velázquez, c. 1647-1651),
afectat per l'atac de Mary Richardson el 10 de març de 1914)

Agraïments

En primer lloc voldria agrair a la Dra. Lluïsa Faxedas, tutora d'aquest treball, per la seva exigència, disponibilitat, pels seus bons consells i orientació, i per la seva ajuda que ha esdevingut imprescindible a l'hora de configurar aquest treball. Perquè la perspectiva de gènere precisa sempre d'una bona perspectiva i amb ella l'he sabut trobar.

A la conservadora Liliane Cuesta, per una entrevista d'una hora durant la qual em va donar a conèixer no només la idiosincràsia de la seva intervenció feminista sobre el Museu Nacional de Ceràmica González Martí, sinó tot un seguit de material que ha passat a formar part d'aquest treball. És un veritable plaer trobar professionals de l'àmbit museístic tan atents i accessibles.

Al Museu d'Art Girona i concretament als seus conservadors: Carme Martinell i Antoni Monturiol, per haver dedicat un espai del seu temps a la recerca de documents que precisava i per haver-me donat, al llarg de molts anys, una òptica del seu museu que s'estimen de maneres molt diferents i totes elles vàlides.

A totes les amistats que he anat trobant pel camí universitari o no i amb les quals, conversa rere conversa hem intentat solucionar, no sense quedar amb grans dubtes, aquest difícil vincle que a vegades hi ha entre les dones i l'art.

A les amistats amb qui no he solucionat el món però que m'han fet el camí cap a aquest final de carrera una mica més amè.

A la meva mare, per ensenyar-me a dubtar i a tenir inquietuds, per seguir-me sempre, de prop o de lluny, en totes les meves aventures, pel seu recolzament incondicional i perquè el llinatge matern, en aquest cas és fonamental.

Al meu pare i a la meva germana perquè estan allà i se'ls sent.

I finalment, a totes les dones que d'alguna manera o altra han format part d'aquest treball, ja sigui en forma d'autores, de referències, de personatges, d'artistes... Perquè cal ser valentes per aixecar la veu en un món dirigit per homes i perquè sense aquestes veus, el meu treball no s'hagués pogut ni tan sols plantejar.

INDEX

Introducció: dones i museus, entre la sospita i l'enuig	1
PART 1 – Estat de la qüestió: museus i perspectiva de gènere	
1. El museu com a autoritat legitimadora d'una absència.	3
2. El cas del retrat de Christina de Dinamarca i la National Gallery: gènere, patrimoni i patriotisme. Una història d'incompatibilitats.	7
3. El museu com a relat i els seus mecanismes d'exclusió narrativa.	10
3.1 Un relat androcèntric	11
3.2 La construcció del geni i del cànon	13
4. Dones artistes: subjectes actius o inclusions forçades?	15
4.1 Exposicions temporals i el perill de l'essencialisme	16
4.2 La col·lecció permanent: entre la impossibilitat i la inclusió forçada	17
4.3 El cas del Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia	19
5. Per què la teoria feminista?	22
6. Una mirada feminista per revisar el museu des d'una perspectiva de gènere	24
6.1 El discurs expositiu	25
6.1.1 La disposició dels objectes com a relat	25
6.1.1.a <i>L'anàlisi iconogràfic del MOMA</i>	26
6.1.1.b <i>El museu d'art com a document: art i vida com un ens inseparable</i>	28
6.1.2 El discurs textual	29
6.1.2.a <i>Textos narratius</i>	29
6.1.2.b <i>Cartel·les</i>	31
6.2 L'organització interna del museu	32
6.3 Les intervencions feministes	33

PART 2 - Algunes intervencions feminista a España

1. Nivell online	35
1.1 Patrimonio en femenino: l'exposició temporal col·laborativa.	36
1.2 Museos en Femenino: del recorregut virtual a la intervenció.	38
2. Nivell presencial. Intervencions sobre la col·lecció permanent en forma de visita guiada	41
2.1 Una qüestió de gènere (Museu Nacional de Cerámica González Martí)	42
2.2 Feminismo. Una mirada feminista sobre las vanguardias. (Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia)	44

PART 3 – Anàlisi i propostes des d' una mirada feminista pel Museu d'Art de Girona (Md'A)

1. Anàlisi del discurs expositiu del Md'A	48
1.1 Inclusió de dones artistes.	48
1.2 Narrativa textual	50
1.2.1. Textos de sala	50
1.2.2. Cartel·les	51
1.2.3. Audioguies	52
1.3 Narrativa objectual	52
2. Idees per una possible intervenció feminista sobre el discurs expositiu	53

Conclusions	60
-------------	----

Bibliografia	63
--------------	----

Annexos

ANNEX 1 – Fulletó d'activitat <i>Una qüestió de gènere</i> (Museu Nacional de Cerámica González Martí)	66
ANNEX 2 – Nombre d'artistes dones al fons del Museu d'Art Girona	68
ANNEX 3 – Política d'adquisicions del Museu d'Art Girona	70

Introducció: dones i museus, entre la sospita i l'enuig

Aquest treball s'inicia, com gran part de les idees i les teories feministes, a partir d'una sospita. Una sospita de què quelcom no funcionava dins la història de l'art i sobretot dins la institució que la vehiculava: el museu d'art. De la sospita vaig passar a cert enuig amb aquesta història de l'art que fa anys que estudio i per suposat amb el concepte de museu que la sosté. Per què venerem el museu de la manera que ho fem? Per què és imprescindible anar al *Louvre* si trepitges París, o no pots marxar de Londres sense haver vist el *British* o la *Tate*, què és allò que els fa tan essencials? És la història de l'expressió, la creació i la transcendència humana. Aquesta és la resposta més habitual. Tanmateix, a les parets d'aquestes museus jo només distingia la història de l'expressió, la creació i la transcendència d'un seguit d'homes que eren tan venerats i tan imprescindibles com el propi museu que els allotjava.

Com bé vaig suposar, la meva sospita no era aïllada. Moltes altres dones havien sospitat abans, s'havien enfadat amb la institució o havien expressat les seves inquietuds al respecte. Amb aquest treball he volgut doncs, en primer lloc, confirmar la meva sospita. D'aquesta manera, el gruix principal del treball consisteix en veure què han dit diferents veus que parlen òbviament des d'una perspectiva de gènere, respecte al binomi dones i museus. Són compatibles?

La primera part del treball és doncs un petit i humil estat de la qüestió. A partir de la lectura de textos que em conduïa alhora a d'altres textos que obrien noves preguntes, noves inquietuds i sovint noves sospites que tal vegada ni m'havia plantejat, he volgut establir una estructura teòrica que prova d'explicar què succeeix amb aquest binomi i què cal per que la seva compatibilitat sigui possible. Per tant, al llarg d'aquesta recerca em vaig trobar amb propostes en pro a aquesta compatibilitat, moltes d'elles fetes sobre un pla teòric, però d'altres també que s'havien posat a la pràctica.

A les *Jornades de Museus i Perspectiva de Gènere* organitzades pel Museu de Cervera a l'octubre de 2016 vaig conèixer la Liliane Cuesta, conservadora del Museu Nacional de Ceràmica González Martí, que, com a ponent, va presentar la visita guiada per escolars que duia a terme al seu museu i que havia titulat *Una qüestió de gènere*, la idea de llegir un museu de la ceràmica i les arts sumptuàries des d'una perspectiva de gènere em va semblar simplement genial. Posteriorment vaig descobrir que el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía també ofería una visita guiada en clau feminista al seu públic anomenada *Feminismo. Una mirada feminista sobre las vanguardias*. Vaig decidir llavors que una continuació lògica a aquest estat de la qüestió que plantejava, per tal que no quedés tot en un pla teòric que de vegades pot resultar inabastable o fins i tot utòpic, era mostrar les solucions pràctiques proposades per ambdós museus. Per aquest motiu, vaig viatjar a València per entrevistar-me amb la Liliane, que de manera increïblement disponible em va explicar tots els detalls de la seva activitat i a continuació em vaig dirigir a Madrid per poder presenciar en directe la visita guiada *Feminismo*, que el museu proposa cada dimecres a les 19.15h.

La meva sospita respecte als museus ve donada en part per haver treballat per a un. Durant cinc anys vaig formar part del departament de documentació del Museu d'Art Girona. Totes les

tasques que vaig dur a terme al llarg d'aquests anys em van permetre conèixer a fons la idiosincràsia d'aquest museu. He revisat els seus magatzems, he vist quines obres es triaven per a ser destacades, quines exposicions temporals es decidien i perquè. Així que un cop vaig poder donar resposta a la meua sospita a partir d'altres veus que parlaven d'altres museus, vaig decidir que era conseqüent tornar al "meu" museu. Tornar-lo a mirar, ara amb uns altres ulls que contenen potser menys sospita i més força per qüestionar, però alhora, també, que tenen eines per aportar solucions. És per aquest motiu, que el treball finalitza amb una proposta d'itinerari feminista, que podria ser recollit per la institució a mode d'introducció dins aquesta mirada de gènere que resulta tan necessària.

Val a dir que no és aquest un treball exhaustiu pel que fa al binomi dones i museu. Sobretot perquè aquest binomi implica una gran quantitat de material escrit i d'experiències viscudes, de detalls, apartats i subapartats que no casen amb la mesura d'aquest tipus de treball. No menciono en cap moment, per exemple, les experiències dels museus de dones, en primer lloc perquè allò que m'interessava era veure com s'explicava l'art i la seva història des de les institucions més hegemòniques. En segon lloc, també, perquè no estic segura de la meua posició davant aquest tipus d'institucions, de la seva voluntat i dels seus efectes. Tal vegada caldria endinsar-se més en el seu estudi per comprendre-ho i poder posicionar-me.

He volgut centrar-me sobretot en la col·lecció permanent dels museus d'art. Tot i que faig referència en algun apartat a les exposicions temporals, aquestes no m'interessen tant, ara per ara, com la condició constant de la col·lecció. La idea que a través d'allò que el museu decideix exposar de manera quasi invariable davant el seu públic, podem entendre la línia ideològica, estètica i política d'aquell museu és allò que més m'interessava. Sóc conscient que als museus d'art passen moltes altres coses: tallers, activitats, visites, feina d'arxiu i documentació, convenis, selecció de personal... i de fet, les solucions proposades tenen a veure amb l'ús de les activitats o les visites per introduir aquesta perspectiva de gènere, però de nou, proposar un treball que analitzés tot allò referent al museu des d'una perspectiva de gènere hagués estat inabastable.

Presento a continuació, per tant, les meves troballes, les respostes a les meves sospites que de vegades han ajudat a mitigar aquest enuig i de vegades l'han potenciat. Aporto una mirada crítica també sobre les solucions proposades, perquè res és definitiu i tot és millorable, especialment en un camp com el de la teoria feminista, on encara hi queb, per sort, molt de debat. De la mateixa manera, la proposta final pretén ser simplement una crida d'atenció sobre aquesta nova manera de mirar les obres en un museu i de demanar-se no només per aquestes sinó per les absències que impliquen al seu voltant.

PART 1 – Estat de la qüestió: museus i perspectiva de gènere

1. El museu com a autoritat legitimadora d'una absència.

A este respecto, se ha compilado un cúmulo de pruebas para demostrar que el Renacimiento no presentó un auténtico renacimiento para las mujeres, la tecnología no condujo a la liberación de las mujeres, ni en el lugar de trabajo, ni en el hogar, que “el tiempo de las revoluciones democráticas” excluyó a las mujeres de la participación política, que la “afectuosa familia nuclear” limitó el desarrollo emocional y personal de las mujeres.¹

Now I'm creating work that has "social consciousness"- that deals with the *true history of aesthetics*. Because these are not *my* aesthetics - they have been given to us by men for thousands of years. You go into museums or read "histories of art" and women just aren't included.²

On eren les dones quan es crea el concepte de museu?

Els museus són un dels productes estrella de la Il·lustració. L'obertura de les col·leccions privades al gran públic se sosté en la base dels principis que enalteixen el coneixement de l'època de les llums. Però si com bé afirma J.W. Scott a la primera cita el Renaixement no va suposar un veritable renaixement per a les dones, la Il·lustració tampoc va il·luminar el camí cap al *logos* d'aquestes. L'Estat Modern, que es consolida en aquesta època, produeix una separació entre espai públic i espai privat i relega el gènere femení a aquest segon. Un concepte com el del “contracte social”, és només aplicable a aquells que poden gaudir de l'espai públic. Els drets i les llibertats s'intercanvien sempre en aquest espai públic que universalment pertany al gènere masculí. La creació de l'individu modern esdevé en realitat la creació de l'home modern, que intervé en política, que produeix intercanvis culturals, que es relaciona amb i és representat per altres individus (homes). Els museus seran doncs narracions culturals, patrimonials i nacionals generades per aquest nou home modern. Les dones, com veurem a continuació, apareixen com a temàtica iconogràfica, tindran un paper també incident com a col·leccionistes però des de l'espai marginal de l'àmbit privat i formaran part del gruix cada cop més ampli d'espectadors que transiten les sales del museu. Tanmateix, davant la pregunta “on són les dones, com a

¹ Wallach Scott, J. (2008) *Género y historia*. México: Univesidad Autónoma Ciudad de México

² Finley, K. *Angry Women*, (1999) Entrevista. En: Juno, A; Vale, V. (Ed.) *Angry Woman* (pp. 41-40), New York: Juno Books, p. 41

subjecte de dret, actiu en les decisions narratives que plantegen els museus?” la resposta és clara: no hi són.

El problema d'aquesta absència és evident. El museu esdevé una autoritat legitimadora de la cultura. Tot allò que penja de les seves parets o que resta sobre les seves peanyes, és automàticament considerat part representativa i significativa de la nostra cultura. A partir de la tria d'objectes que exposa (i per tant, de la omisió d'altres objectes que decideix no exposar), el museu assenyala allò culturalment valuós. Allò que la societat ha de considerar de manera necessària en la configuració de la seva pròpia història, allò que es situa a l'espai central contra allò que es relega a un espai anecdòtic, contingent. Com afirma Asunción Bernárdez: “Para que la historia exista, es necesario representarla, narrarla, ponerla en escena y teatralizarla en términos de García Canclini (1990): “El patrimonio existe como fuerza política en la medida en que es teatralizado en conmemoraciones, monumentos y museos””³ Si les dones són un subjecte absent en la configuració narrativa del museu, la seva història s'omet, deixa de ser legitimada culturalment i per tant deixa d'existir a ulls d'un espectador o espectadora que delega en la institució la capacitat de decidir què és allò valorable, allò que cal tenir en compte per construir la pròpia història i sobretot, en el cas del museu d'art, què configura i certifica el nostre gust estètic.

La institució museística ha gaudit de segles d'inqüestionabilitat, de presumpta innocència i falsa objectivitat. Allò que és art o que és cultura era poc o gens discutit un cop travessava les portes del museu. Com és conegut, les *Guerrilla Girls*, que apareixen en el context de la segona onada del feminisme on discursos i institucions es posen en qüestió a causa de la seva omisió del gènere femení, són de les primeres en enfrontar-se a la institució demanant perquè els museus no exposaven art produït per dones a les seves sales. Amb el seu pòster *Do women have to be naked to get into de Met. Museum?* (1989), denunciïen no només la minsa quota d'artistes dones que tenen els museus, sinó com aquestes han estat representades i narrades pels artistes que sí que han estat legitimats, és a dir els homes, al llarg de la història de l'art. En aquesta pregunta es subratlla també la idea de que la dona ha entrat al museu majoritàriament convertida en una temàtica, com poden ser el paisatge o les natures mortes. El nu femení és una institució dintre dels museus d'art. Obres que considerem fites de la nostra història es construeixen a partir d'aquest concepte. Quan les *Guerrilla Girls* es demanen si les donen han d'estar nues per entrar al Metropolitan, el que en realitat estan demanant és si la seva presència com a subjectes està vetada al museu i si només poden accedir-hi en qualitat d'objecte.

Gairebé dues dècades abans de l'aparició de les *Guerrilla Girls*, la revolució cultural que engegà el maig del 68' conduirà a la creació de l'anomenada “nova museologia”, un moviment de resistència i contestació davant les condicions tradicionalistes que regien els museus, que considerava per primer cop al museu com a fenomen social i on sovint apareixia el discurs de la representació de “l'altre”. Tanmateix, fins i tot aquí la perspectiva de gènere va semblar eludir-

³ Bernárdez Rodal, A. (2012). Sobre públicos, museos y feminismo. En López-Fdez Cao, M; Fernández Valencia, A.; Bernárdez Rodal, A. (Ed.) *El protagonismo de las mujeres en los museos*. (pp. 53-65). Madrid: Editorial Fundamentos, p. 61

se⁴. La segona onada del feminisme que apareix més o menys en el mateix moment en què els museus es veuen dins d'una *voràgine* rebel e innovadora, gairebé no va tenir cap impacte sobre la nova forma de concebre els museus.

Al Curs de Museologia, editat l'any 1989 i que recull textos i conferències tant de G.H Rivière, pare de la museologia moderna, com dels seus col·laboradors, trobarem idees que encara avui en dia es posen a debat⁵: la posició elitista dels museus d'art, el fet d'assenyalar l'alteritat dels objectes produïts per cultures "exòtiques", la necessitat d'un context per a l'obra d'art i la seva possible relació amb altres tipus de museus com l'etnològic o el científic. Anàlisis i propostes que més endavant, com veurem, algunes veus feministes reprendran i tornaran a plantejar sobre el museu. Però en cap moment es menciona l'absència de les dones, mai es planteja el problema del gènere. I no perquè no ho coneguessin, estem parlant d'un dels moments històrics on el feminisme ha estat més present en la quotidianitat i en l'acadèmia. Tanmateix, per a la nova museologia, aquest no és un problema que cal tractar, perquè els museus d'art haurien de parlar de la societat però sembla que aquesta societat no estigui composta per homes i dones. I sembla que entre aquests homes i dones no hagi existit mai una relació de poder, com sí existeix en canvi, entre la cultura hegemònica occidental i tota la resta.

María Bolaños ens recorda també com *Vagues: una anthologie de la nouvelle muséologie* (1992), una obra que reagrupa els textos base d'aquells que van fundar la reflexió i van desenvolupar l'evolució de la nova museologia, no conté ni un sol article escrit per una dona⁶.

Que les dones no formin part activa dels museus és perillós. Els museus són així emplaçaments d'una alta densitat simbòlica, que trien què és tradició i què no i que construeixen memòria, legitimant la nostra existència. Ens legitimen com a subjectes capaços de crear coneixement perquè alberguen en les seves sales la història de la creació, de l'enunciació, de la transcendència. I ara per ara aquesta història és majorment masculina. Les dones que visiten un museu d'art troben una història absolutament legitimada per la societat, que no els permet auto-investir-se com a subjectes d'enunciació, perquè no s'hi troben reflectides com a tal:

El orden de género se plasma ineludiblemente en contenidos presentes en las salas de los museos, ya sea por la inclusión de ciertos discursos o por la omisión de otros. Se concreta en imágenes, símbolos y guiones respecto a la familia, las relaciones entre hombres, entre mujeres y entre ambos, a la sexualidad, al trabajo, a la política, a la reproducción social, etc. Estos son comunicados en un contexto considerado de gran valía y legitimidad política y científica en nuestra sociedad (el museo), y además, se plantean como contenidos centrales de la historia nacional y de la memoria que custodian y que se pretende que la gente que los visita los reconozca y asuma.⁷

No és que els museus hagin obviat per complert les dones o d'altres grups socials no hegemònics. Els museus tenen una llarga experiència representant a "l'altre", narrant-lo,

⁴ López-Fdez Cao, M. (2012). Hacia una educación museográfica en equidad: la biografía situada como eje educativo. En López-Fdez Cao, M; Fernández Valencia, A.; Bernárdez Rodal, A. (Ed.) *El protagonismo de las mujeres en los museos*. (pp. 31-52). Madrid: Editorial Fundamentos p. 31

⁵ RIVIERE, G.H. (1993) *La Museología. Curso de Museología/Textos y testimonios*. Madrid: Ediciones Akal, p. 144

⁶ Bolaños, M. (2012) ¿Qué museos? ¿Qué mujeres? En López-Fdez Cao, M; Fernández Valencia, A.; Bernárdez Rodal, A. (Ed.) *El protagonismo de las mujeres en los museos*. (pp. 101-110). Madrid: Editorial Fundamentos, p. 108

⁷ López-Fdez Cao, M. (2012). Hacia una educación museográfica en equidad: la biografía situada como eje educativo. En López-Fdez Cao, M; Fernández Valencia, A.; Bernárdez Rodal, A. (Ed.) *El protagonismo de las mujeres en los museos*. (pp. 31-52). Madrid: Editorial Fundamentos, pp. 33-34

gairebé sempre des d'una posició ofensiva i fins i tot humiliant, objectualitzant-lo. El mateix G.H Rivière comenta la tristesa que li genera observar com objectes africans, oceànics o precolombins s'acaben situant sobre peanyes, essent envernissats, enllustrats i lluïts inadequadament: "Fúnebres empresas de laicización [els museus], que pretenden (...) transformar los objetos etnográficos en hermosas piezas y mutilar-los arbitrariamente de todo aquello que puede justificar el carácter jurídico, religioso y mágico, o más humilde y virtuosamente utilitario."⁸

Quant a la representació de l'altre, el concepte museu carrega sobre les seves espatlles episodis certament tristos en la seva història d'exposició. Els casos més extrems tal vegada serien el de Sartije Baartman, una dona Khoihoi que fou exhibida per tota Europa per la suposada descompensació del seu cos. Al morir es va dur a terme un calc del seu cos que es va exhibir al Museu de l'Home de París fins al 1974⁹. Però no cal anar gaire lluny, a prop de casa nostra trobem el cas del *Negre de Banyoles*, un home d'ètnia San que fou exhibit embalsamat fins entrat l'any 2000.

En el cas dels museus estrictament d'art, la representació de l'altre es dóna en tant que les obres són documents d'una societat que tendeix a considerar allò que no és home, blanc i occidental, com un objecte que hom pot modelar al gust i oferir-lo al gaudi de la mirada. O es que podem imaginar a un cavaller italià nu sobre els llençols tapant-se curiosament el sexe, com ho feu Ticià amb la Venus d'Urbino? I un grup d'uropeus, banyant-se despullats a les vores d'un riu com Gauguin ofereix a les seves taítianes? Que tal vegada podem arribar a pensar l'escena de *Dejuner sur l'herbe* de forma invertida, amb un conjunt de dones vestides que rodegen un home blanc i nu que mira a l'espectador?

L'alteritat queda clara en cada obra. El fet de decidir qui pot ser representat d'una determinada manera i qui no, ens indica on se situen els marges de la nostra societat. Però és precisament per aquesta experiència amb la representació de l'altre que el museu es pot plantejar fer experiments que qüestionin la posició des d'on es representa i des d'on es mira. Lentament, aquestes institucions estan passant de ser "contenedors" a ser "contextos i instruments"¹⁰, és a dir, cada cop més l'espai museístic deixa de ser considerat com el receptacle d'una herència cultural inqüestionable per transformar-se en un vehicle per superar i transcendir els mateixos límits del museu i autoqüestionar-se constantment la seva funció, la seva posició a la societat i les seves narratives. D'aquesta manera els museus han de començar a ser capaços de detectar les seves absències i desconstruir la seva epistemologia.

⁸ RIVIERE, G.H. (1993) *La Museología. Curso de Museología/Textos y testimonios*. Madrid: Ediciones Akal, p. 146

⁹ Parkinson, J. (2016) Sara Baartman, la africana famosa por su trasero que fue convertida en atracción de circo. Recuperat de: http://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/01/160107_sarah_baartman_trasero_beyonce_finde_dv

¹⁰ Beteta Martín, Y. (2012) Las ausencias invisibles: los sesgos de género en las políticas de adquisición de obras de arte. El caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En López-Fdez Cao, M; Fernández Valencia, A.; Bernárdez Rodal, A. (Ed.) *El protagonismo de las mujeres en los museos*. (pp. 191-208). Madrid: Editorial Fundamentos, p. 192

2. El cas del *Retrat de Christina de Dinamarca* i la National Gallery: gènere, patrimoni i patriotisme. Una història d'incompatibilitats.

El binomi dones/museus té un llarg recorregut en la nostra història i l'exclusió d'aquestes en les institucions museístiques ha estat un fet patent i deliberat des de la seva creació. Un exemple rotund el presenta Jordana Bailkin amb un article amb el qual es mostren, a través d'un cas concret, tots els nivells d'exclusió que han sofert les dones dins els museus al llarg del temps. A *Picturing Feminism, selling liberalism* (1998) Bailkin relata el cas de la National Gallery i el retrat de Christina de Dinamarca de Hans Holbein a principis del segle XX. Un cas que tal vegada podria considerar-se anecdòtic, però que a través de l'anàlisi de les circumstàncies que el van envoltar permet extreure conclusions vàlides per entendre diferents posicions des de les quals el subjecte dona entra en conflicte amb l'emplaçament museístic.

El cas que Bailkin documenta s'inicia al 1909 quan el duc de Norfolk va decidir vendre el *Retrat de Christina de Dinamarca*, duquessa de Milà, realitzat per Hans Holbein al 1880. Aquest fet va provocar que els i les amants de l'art de Gran Bretanya llancessin una campanya per assolir el preu estipulat pel duc i evitar així que l'obra abandonés les terres britàniques. Aquesta proposta va provocar un fort debat que es va veure reflectit a la premsa. Allò que es debatia era si un retrat femení podia considerar-se una veritable "forma nacional d'art" donat que les dones no tenien drets polítics. S'obren per tant discussions polèmiques on es comença a veure la dificultat d'interseccionar els conceptes de gènere, patrimoni i patriotisme¹¹:

It is not as though the picture speaks any lessons of patriotism, raises any historic memories of which we are proud, nor inspires any exaltation of morals. It is a portrait of a woman, executed by a foreigner long dead, and of no conceivable advantage to the nation except as a museum specimen of mastery in technical art¹².

El debat tenia a veure alhora amb els límits de la propietat pública i la propietat privada. Moltes veus adduïen que el duc era lliure de fer el que volgués amb les seves possessions. Tanmateix, si l'obra es considerava patrimoni nacional, tenia sentit "rescatar-la" de mans alienes. Es cercava doncs la idiosincràsia del valor de l'obra: si l'obra era patrimoni nacional, havia d'estar penjada en les parets d'un museu i protegida per aquest, lluny del mercat de l'art. Mereixia un retrat d'una dona un espai a les parets de la National Gallery?

Museus i nacionalisme són dos conceptes que van lligats de la mà. No només els museus expliquen el concepte de pàtria sinó que ajuden a crear aquest lligam entre l'individu i la nació. A partir de la construcció d'un passat determinat es pretén a través dels museus en general i dels museus d'art en concret, legitimar un present polític, econòmic i cultural d'una classe social concreta: la burgesia, que va assolir la seva preeminència a partir del control d'aquesta cultura compartida que s'iniciava amb l'obertura dels museus. Com explicàvem al principi, el museu té la potestat i l'autoritat de triar allò que es valuós, de subratllar, enaltir i determinar quins són els objectes a adorar, i generalment un dels criteris d'aquesta tria ha estat relacionat amb una

¹¹ Bailkin, J. (1999). *Picturing Feminism, Selling Liberalism: The Case of the Disappearing Holbein*. *Gender & History*, 11(1), 145-163, p. 145

¹² *Ibid*, p. 151

voluntat de pressió sobre valors patriòtics. Aquests valors patriòtics estan lligats en molts casos a la “construcción violenta de las sociedades, a la construcción de los Estados “frente” o “contra” los otros”¹³. Així trobem que els valors bèl·lics, àmpliament apreciats per les classes socials altes i sobre els quals s’edifica la masculinitat dominadora, dirigeixen sovint els discursos de molts museus. La bel·licositat, la mitologia, la religió i la retratística de persones considerades biografiades és allò que més s’aprecia en els nostres museus (només cal revisar les peces que el Museo del Prado considera com les seves “Obres mestres”, per comprovar que totes encaixen en aquestes quatre temàtiques i òbviament totes són executades per homes).

Era biogràfic, és a dir digna de ser inclosa en la història, Christina de Dinamarca? Hagués sorgit el mateix debat si s’hagués tractat d’un aristòcrata masculí? És probable que en aquest cas, les seves gestes bèl·liques, polítiques o socioculturals haguessin captat més fàcilment l’atenció d’un públic acostumat a que la història es composés principalment d’esdeveniments i proeses.

Continuant amb el cas que presenta Baillkin, mentre es debatia si el poble britànic havia de fer l’esforç d’adquirir o no l’obra, va sorgir la possibilitat de que l’obra fos comprada per un americà. Aquí es van deixar de banda les qüestions relatives a l’estètica o fins i tot a la iconografia del quadre i es va començar a parlar de l’amenaça que suposaven els americans cap a la propietat cultural britànica. En la ment de la societat britànica corria l’estereotip del milionari americà rapaç que es dedicava a comprar el patrimoni anglès. En el diari *Punch* al 1909, apareix un *cartoon* que caricaturitza a un Oncle Sam malvat i ple de diners que assetja a la Duquessa i la rapta arrossegant-la de la mà fora del marc del quadre cap al substituït món del mercat de l’art.

La premsa doncs, no va deixar passar l’ocasió de sexualitzar el conflicte, situant a Christina de Dinamarca com la damisella en dificultats que precisava ser rescatada. El quadre es personifica doncs com a dona, però el seu estatus no canvia, es tracta encara d’un objecte amb el que es pot comerciar, que es pot robar, vendre, que es pot salvar del sacrifici.

The rumor of an American buyer for the painting thus constituted an attack not only on the property of a British individual, but an ideological assault on the traditional Liberal conception of property: the right of British men to participate in an open market, and especially a market of women.¹⁴

El quadre de la duquessa es va “salvar” finalment gràcies a un donant anònim, que va aportar les 40.000 lliures que faltaven. Per celebrar la notícia, la *Westminster Gazette* va publicar un *cartoon* on, el donant anònim, personificat com un gentleman anglès, sostenia a la duquessa, que l’abraçava agraïdament.

De nou, el quadre de la duquessa es personifica en una dona que agraeix eternament el seu salvador que, malgrat ésser anònim, el dibuixant no va dubtar ni un segon en personificar com a home. El gir narratiu d’aquest cas arriba quan unes setmanes després es descobreix que el donant havia estat en realitat una donant, una dona. La participació de les dones en els museus

¹³ López-Fdez Cao, M. (2013). La función de los museos, preservar el patrimonio ¿masculino? *ICOM “Museos, Género Y Sexualidad,”* 8, 18–23, p. 18

¹⁴ *Ibid*, p. 152

britànics com a donants d'art va iniciar-se cap al segle XIX. Per a moltes dones de la classe alta, l'art era l'únic espai social on se les permetia desenvolupar-se, esdevenint alhora un alliberament i una marginalització social, doncs mentre se'ls concedia la possibilitat de fer voluntariat a museus o invertir en la compra-venta d'art, la seva participació política quedava anul·lada.

Tot i ser una realitat que s'havia iniciat un segle abans, el fet que la persona que havia rescatat l'obra d'art hagués estat una dona va provocar una forta polèmica. Abans d'entrar-hi però, caldria aquí recordar com Virginia Woolf a *Una habitació pròpia* detectava el fet que per a la major part de la història, anònim era una dona i com en el nostre imaginari aquest anònim havia esdevingut sempre masculí. Un cop més, la presumpció de que quelcom rellevant és sempre fet per un home a no ser que es demostrí el contrari, es feia patent també en aquest cas.

Els debats que van sorgir van posar de manifest la incompatibilitat entre patriotisme i feminitat. La dona, que continuava essent anònima es va relacionar molt aviat amb les sufragistes i de dona patriòtica va passar a ser una ciutadana amb participació política. Tota la primera campanya per la salvació del quadre, s'havia plantejat com un projecte identitari masculí. Van sorgir diversos noms a l'aire i les dones que apareixien citades eren sistemàticament menystingudes.

Una dona no podia aparèixer com a subjecte històric actiu. La seva gesta no només havia desmantellat la possibilitat de col·laboració directa de les dones en l'estat-nació, sinó que les seves 40.000 lliures havien suposat la decisió d'acceptar el quadre de Christina de Dinamarca com a obra rellevant i vàlida mereixedora de les parets de la National Gallery.

S'aixecaren veus temoroses de que la National Gallery pogués funcionar com a portaveu institucional del feminisme. I perquè? Doncs perquè hi havia la percepció que relacionar la galeria amb el feminisme la desnacionalitzaria, li trauria *status* a la institució, perquè feminisme i nacionalisme eren termes excloents, especialment dins el museu. Si de cop, dones amb idees radicals i projectes polítics, començaven a prendre decisions sobre allò que es penjava a les parets dels museus, aquests tal vegada deixarien de perpetuar unes narratives (heroiques, patriòtiques, morals...) que òbviament interessaven a aquells que ostentaven els seus privilegis dins de la institució.

En resum, el cas del quadre de Christina de Dinamarca mostra com socialment es percebia una forta incompatibilitat entre museus i dones en els següents nivells:

- **Iconogràfic:** Les dones representades pictòricament formen un *topos* un tema, el nu, la dona a la finestra, la ballarina, etc. Existeix la retratística femenina però mai al mateix nivell que la masculina, gairebé sempre són presentades com familiars directes d'algun home. El cas de Christina de Dinamarca és a més significatiu perquè el retrat el va fer Holbein per proposar-la com a possible matrimoni al rei Enric VIII, que finalment no es va celebrar. Representava doncs la fallida relació amb el subjecte masculí.
- **Patrimonial:** pot la història, la imatge o l'experiència d'una dona ser objecte patrimonial? Val la pena preservar públicament la història d'una dona?

- **Socio-polític:** pot una dona prendre decisions al respecte de quines obres ha d'adquirir una galeria, de quins personatges han d'ostentar les seves parets i en conseqüència, de quins relats expliquen aquelles parets?

El que no arriba a explicar Bailkin és que avui dia el quadre es troba encara a les sales de la National Gallery, i al catàleg digital s'explica el perquè de la producció del quadre¹⁵ (a través del desig d'Enric VIII de trobar una esposa), és a dir, es relaciona la figura de la duquessa amb un personatge de rellevància masculí, tal vegada per donar-li l'*status* que precisa com a obra d'art triada per la galeria. Tanmateix, d'aquesta història no es menciona absolutament res. Als crèdits d'adquisició es llegeix "Presented by The Art Fund with the aid of an anonymous donation, 1909", res més. De nou, anònim ràpidament es perfilarà en el cap del lector com un home, perquè portem segles arrossegant aquesta idea i res canviarà si no la fem patent. Els nivells als quals va afectar el cas documentat per Bailkin encara demostren grans carències que es perpetuen a principis del segle XXI. Encara, una institució com la National Gallery es nega a subratllar la presència activa de dones en els seus diferents nivells d'intervenció. Tal vegada museus i feminisme siguin realment dos termes oposats:

Contemporary studies have focused overwhelmingly on 1980s radical criticism of the museum by the Guerrilla Girls and the Women's Action Coalition, which allied the under-representation of women artists in public institutions with broader feminist agendas. According to this body of scholarship, feminism exists in relation to the museum only as an ideology of opposition: a reminder of what the museum is not¹⁶.

3. El museu com a relat i els seus mecanismes d'exclusió narrativa.

Frente a las narrativas heroicas, nacionalistas y formalistas, frente a los conceptos tradicionales de maestría, clasificación y definición, detrás de las cuales se esconde un "inconsciente político" (también paternal), los museos son ámbitos de experimentación idóneos donde ofrecer *contra-historias*, donde el objeto artístico se entienda como una resistencia material a la espera de una mirada, una idea, un discurso.¹⁷

El museu és, en primer lloc, un discurs, un relat. Com acabem de veure, la construcció d'aquest relat es produeix a diferents nivells i hi intervenen diversos actors però és el protagonista d'una narrativa qui marca la pròpia estructura. El museu ha estat al llarg dels poc més de dos segles des de la seva aparició una institució autorreferencial. Es dirigeix sempre a sí mateix, parla sempre d'aquells que l'han configurat: homes, blancs, occidentals de determinades classes socials. És cert que, com ja s'ha comentat, el museu parla sovint d'estrangers, d'exotisme, de fet en el seu origen es troben les Cambres de Meravelles de reis i aristòcrates que contenien tots aquells objectes que aquests havien anat recol·lectant a partir de conquestes i incursions militars a d'altres països. Tanmateix, aquest parlar de l'estranger, com dèiem, es fa sempre des de l'alteritat, des del fet d'assenyalar una altra cultura com exòtica per reafirmar la pròpia nació, la seva superioritat i legitimar la pròpia existència.

¹⁵ - (2017) The National Gallery. Recuperat de: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-christina-of-denmark-duchess-of-milan>

¹⁶ Ibid, p. 147

¹⁷ Bolaños, M. (2012) ¿Qué museos? ¿Qué mujeres? En López-Fdez Cao, M; Fernández Valencia, A.; Bernárdez Rodal, A. (Ed.) *El protagonismo de las mujeres en los museos*. (pp. 101-110). Madrid: Editorial Fundamentos, p. 108

Les dones com a “altre” quedaran marginades, tal com exemplifica el cas del *Retrat de Christina de Dinamarca* vist anteriorment, restant alienes a aquesta exaltació de valors simbòlics i de transcendència, si no com a representació al·legòrica dels mateixos. L’espai d’immanència, de cures, dels treballs dits “menors” relacionats amb el manteniment de la vida, tot això queda fora de les portes del museu. Com?, mitjançant mecanismes de marginació del subjecte femení dins el discurs expositiu com són l’androcentrisme i els conceptes de cànon i geni que deriven d’aquest primer.

3.1 Un relat androcèntric

L’androcentrisme s’ha desvelat com un concepte clau a l’hora d’entendre com es construeix i s’organitza la realitat de la societat patriarcal. L’androcentrisme descriu com els homes, les seves experiències i activitats són considerats com l’estàndard, la norma o la referència dins la nostra cultura. Dins dels nostres discursos socioculturals però també dins la nostra psique individual s’amaguen assumpcions sobre el sexe i el gènere que ajuden a reproduir aquest poder masculí¹⁸. Si l’home és pres com la norma, el seu estatus s’universalitza. Així observem com en diferents àmbits de la nostra societat, com el sanitari, el polític o el cultural, la consideració de l’home, el seu cos, les seves experiències, com a centrals i universals provoquen la creació de lleis, accions o concepcions que produeixen un fort biaix social. Cal pensar que si l’home es pres com universal, les dones, les seves experiències i activitats sempre es defineixen en relació amb aquest punt central i no de manera independent. Les dones doncs, són, si de cas, una derivació de la norma, quelcom no essencial i en conseqüència el seu treball és devaluat o menystingut així com les seves contribucions a la cultura, les arts o la història són bàsicament ignorades.

Quant a l’art i la seva estructuració històrica, l’androcentrisme té una profunda incidència des del moment que considerem com a “història de l’art”, una història amb un ínfim (i de vegades, dependent de l’època totalment nul) nombre de dones protagonistes. L’art com a norma, com a concepte es constitueix a partir única i exclusivament d’homes als quals darrerament s’hi ha afegit algunes dones com a excepció a aquesta norma. Podem parlar del Renaixement sense mencionar cap dona, però no podem parlar-ne sense mencionar cap home. El Renaixement tal i com el coneixem a través dels llibres d’història és un constructe profundament androcèntric, perquè, com comentàvem al principi, cap dona va experimentar un renaixement com ho feren els homes.

És cert que per tal de desplaçar l’androcentrisme existent als museus, hauríem primer de refer tota la història de l’art en el seu gruix i estructures. Tanmateix cal recordar que el museu no és només una narració dins aquesta història sinó un subjecte actiu en la construcció d’aquesta narració, el seu és un discurs deliberadament triat i que per tant es pot modificar.

El llenguatge és un dels amagatalls perfectes de l’androcentrisme, allà porta tant de temps instal·lat que els i les parlants acabem per naturalitzar estructures que de fet potencien l’exclusió de grups socials, com és el cas de les dones. Laura Freixas, al seu article *La marginación femenina*

¹⁸ Pérez Marina, D. (2009). Anthropocentrism and Androcentrism - An Ecofeminist Connection. *Södertörns University*, p. 33

en la cultura¹⁹ planteja tres axiomes on l'androcentrisme actua sobre el llenguatge. En primer lloc, trobem el fet que l'home encarna el valor del gènere humà i la dona només una part. Per aquest motiu als museus podem trobar escrit a les parets "L'home renaixentista", "Els romans" o "L'artista modern" amb un sentit universal que deixaria de ser-ho si canviéssim el gènere de les nomenclatures: "La dona renaixentista", "Les romanes" o "L'artista moderna", doncs són etiquetes que ens remetent ràpidament a una realitat concreta i mai universal. Aquest ús del llenguatge està tan endinsat en les nostres estructures lingüístiques que sovint som incapaços de veure com les parets dels museus que l'usen pretenen parlar de tota una població referint-se tan sols a la meitat, perquè és suficient, mentre que quan ens referim a l'altra meitat és molt clar que ens referim a aquella meitat, l'altra, la de les dones.

El segon axioma es basa en el fet que l'home es defineix com un ésser social, cultural i la dona es relaciona amb la natura i la sexualitat i a partir de la seva relació amb l'home. El binomi que molts museus potencien de l'artista i la seva musa en seria un bon exemple. El fet que l'obra de Dora Maar, per exemple, s'explica sempre contextualitzada dins la seva relació amb Picasso, però l'obra de Picasso mai s'explica en relació amb la de Maar és una clara representació d'aquesta idea. L'obra d'Artemisia Gentileschi, per molt que s'hagi revalorat al llarg dels anys, per molta preeminència que hagi assolit per sobre de la del seu pare, no es pot analitzar encara sense plantejar la seva relació amb el seu violador, Agostino Tassi. Quants artistes homes trobem amb episodis vitals tal vegada influents en la seva obra que en canvi no són sistemàticament transportats a aquests esdeveniments cada cop que s'explica el seu treball, que tenen el privilegi de poder assistir a una descripció formalista de la seva obra, sense necessitat d'afegir-hi el context?

Finalment destaca Freixas el fet que allò masculí sigui vist com intrínsecament positiu, mentre que paraules relacionades amb allò femení s'estipulin com negatives. En aquest cas, val a dir que el món de l'art va sofrir una particularitat durant el romanticisme, quan al geni romàntic se li van associar un seguit d'etiquetes habitualment considerades com a femenines (sensible, melancòlic, feble...), enaltint-les única i exclusivament quan aquestes es dirigien a un home²⁰. Refent a aquest tema és interessant la puntualització que fa Mayayo citant a Pollock al respecte de certes veus feministes que proven a combatre certes imatges de dones socialment acceptades o no, mitjançant el llenguatge, dient quines són les imatges "positives" de la dona i quines les "negatives". Quines mostren una "falsa" idea de la imatge de la dona i quines una "vertadera". Davant d'això Mayayo adverteix que les imatges no representen la realitat, sinó, com puntualitzaven prèviament, la generen. Rebutjant aquestes categoritzacions afirma: "el problema no reside en evaluar el carácter falso o real, positivo o negativo de la iconografía femenina, sino en reconocer que cualquier tipo de imagen (ya sea denigrante o laudatoria) genera significados para el término "mujer"."²¹

¹⁹ Freixas, L. (2008). La marginación femenina en la cultura. *Diario EL PAÍS (edició digital)*. Recuperat de: https://elpais.com/diario/2008/05/03/opinion/1209765613_850215.html, p. 2

²⁰ Battersby, C. (1989) *Gender and Genius, Towards a feminist Aesthetics*. Indiana University Press.

²¹ Mayayo, P. (2007) *Historias de Mujeres, Historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, p. 175

3.2 La construcció del geni i del cànon

Un dels mecanismes que els museus d'art empren a l'hora de configurar el seu discurs és potenciar un nombre determinat de figures que protagonitzen els grans esdeveniments de la història de l'art. És aquí on apareix la categoria de geni, una idea relacionada amb la concepció de l'home com a ésser capaç de transcendència i és gràcies a aquesta capacitat concentrada en unes poques figures que la història avança. Es generen així narracions evolucionistes on es reproduïx tot l'imaginari simbòlic del patriarcat: l'individualisme, el sexisme, el classisme, el racisme, el consumisme... I concretament a partir de la canonització de certs artistes com a genis es configura el cànon, un llistat d'artistes que hom ha de conèixer si vol arribar a entendre què és això que anomenem art.

Els museus ordenen el seu discurs a partir d'aquest cànon i en fan a més un ús lucratiu del mateix doncs a banda de ser una idea profundament patriarcal, el cànon té un marcat caire capitalista. Patriarcat i capitalisme gairebé sempre van de la mà, doncs es retro-alimenten i es compensen per tal de poder mantenir els privilegis verticals sobre els quals s'assenten. En el cas dels museus la idea de potenciar el cànon conformat per grans genis provoca accions de màrqueting que transformen el museu en una màquina de consum molt eficaç. Només cal veure com s'encarreguen de decidir les obres mestres, quins són els autors triats, com són subratllats a les sales (de vegades dedicant-los una sala monogràfica, de vegades concedint-los un espai privilegiat o una intensitat lumínica determinada, o tan sols amb la tria d'obres que es fa a l'audioguia...) sempre intencionadament i sempre amb la idea de controlar i conduir el cos del visitant cap a l'autor que es vol "genialitzar".

El museu configura també, mitjançant el cànon, el gust oficial del públic, l'apreciació i la valoració que en cada cas hom fa d'una obra d'art. Anna Jameson (1794-1860), escriptora i d'alguna manera una de les primeres historiadores de l'art feministes de Gran Bretanya, descriurà a la seva publicació *Diary of an Ennuyée* (1826), la figura del *connoisseur*, que identifica a partir de les visites que realitza a museus d'arreu d'Europa:

Here comes a connoisseur, who has found his way, good man! from Somerset House, to the Tribune at Florence: See him with one hand passed across his brow, to shade the light, while the other extended forwards, describes certain indescribable circumvolutions in the air, and now he retires, now advances, now recedes again, till he has hit the exact distance from which every point of beauty is displayed to the best possible advantage, and there he stands gazing, as never gazed the moon upon the waters, or love-sick maiden upon the moon! We take him perhaps for another Pygmalion?²²

El *connoisseur* és la figura mirall del geni. És aquell que sap naturalment contemplar una obra, aquell qui té el poder sagrat de la mirada. Així com la figura del geni produeix art de manera natural i per tant divina, el *connoisseur* és l'únic capaç de rebre l'obra des de l'altra banda. Un joc que podríem dir, queda entre homes i que Jameson detecta molt aviat, quan encara la figura de la dona als museus i a la història de l'art en general, no era una qüestió posada gaire sovint en debat. A través del cànon i dels genis que el configuren, el museu no només és capaç de

²² Jameson, A. (1826). *Diary of an Ennuyée*. London: Henry Colburn.

determinar allò valorable dins la història de l'art sinó que determina i diferencia l'expertesa del seu públic.

Com es lluita contra aquest geni? Mayayo analitza dues de les publicacions que més aprofundeixen sobre el concepte del geni des de la teoria feminista: la idea que Parker y Pollock esbossen a *Old Mistresses*, i la publicació posterior de *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics* de Battersby²³. Ambdues coincideixen en el diagnòstic, en com la dona creadora es presenta com una anomalia perquè existeix una equivalència històrica entre genialitat i masculinitat. Tanmateix detecta que les solucions proposades són diferents. D'una banda Battersby planteja re-apropriar-se del terme des d'una òptica feminista i crear un llinatge matrilineal, una genealogia de dones artistes. Aquesta idea també es defensada per l'artista Mira Schor en el seu article "Linaje materno"²⁴ on posa en qüestió el constant ús de referents masculins com a legitimadors de les pràctiques artístiques femenines. En el seu assaig es fa manifest com l'ús sistemàtic de referents masculins (mega-pares com es referirà al text) a l'hora de legitimar l'obra de dones artistes en les ressenyes i crítiques d'art suposa una problemàtica greu per a la deconstrucció de la història de l'art tal i com la coneixem. Schor anima a reflexionar sobre la importància d'executar canvis en el moment d'avaluar i valorar una obra com a base per a que una transformació en la configuració de la història de l'art des del feminisme sigui possible. Els museus també generen pares, els citen als vinils de les seves parets i sobretot aprofiten per situar-los als catàlegs de les exposicions, sempre amb la voluntat d'atraure l'interès del públic. Assenyalen també a aquests pares quan obren les seves portes per primer cop al públic, legitimant la seva condició autoritària dins el món de l'art: exemples com l'exposició de Tàpies que va inaugurar el Centre d'Art La Panera a Lleida²⁵, o la de Picasso que va proposar el Museu Rigaud a Perpinyà²⁶ per celebrar la seva obertura, posen aquesta idea de manifest.

La proposta de Schor és imposar el llinatge matern com a referent ple de valor i desnaturalitzar l'ús d'aquells referents que semblen ja una etapa obligatòria, com Picasso, Duchamp o Rauschenberg: fer servir dones com a subjectes capaços d'influenciar i de donar autoritat a un altre artista o fins i tot a un museu sencer.

D'altra banda, trobem la idea tal vegada més radical de Parker i Pollock de desarticlar el concepte, fins i tot eliminar-lo a base de construir narratives per exemple que no es basin en la avaluació estètica de la qualitat, un concepte del qual el museu es nodreix per proclamar la seva autoritat. En aquesta línia també es situen Asunción Bernárdez i Garbiñe Larralde, ambdues proposant la col·lectivitat com a fórmula per batallar la concepció individualista del geni. Mentre que Bernárdez²⁷ aclama l'emblemàtic grup de les *Guerrilla Girls* que ofereixen a través de

²³ Ibid p, 67-72

²⁴ Schor, M. (2007). Linaje paterno. En C. K. Reiman & I. Sáenz (Eds.), *Crítica Feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 11–130). México: Universidad Iberoamericana.

²⁵ Generalitat de Catalunya (2003) Inauguració del Centre d'Art La Panera a Lleida. Recuperat de: http://premsa.gencat.cat/pres_fsfp/AppJava/notapremsavw/65667/ca/inauguracio-centre-dart-panera-lleida.do

²⁶ La llançà (2017) Les intimitats de Picasso a Perpinyà inauguren el nou museu Rigaud. *El nacional*. Recuperat de: http://www.elnacional.cat/llanca/ca/actualitat/museu-rigaud-intimitats-picasso-perpinya_168615_102.html

²⁷ Alario Trigueros, M. (2008) *Arte y feminismo*. San Sebastián: Editorial Nerea, p. 133

l'anonimat la possibilitat de reivindicar el seu espai en el món de l'art, Larralde²⁸ proposa la pràctica artística feminista col·lectiva com a alternativa al mite del geni romàntic tot ubicant l'art en el terreny de la intervenció social i l'art públic. Es a dir, un art que no es separi de la vida sinó que s'hi construeixi a dins. Un art com a procés vital i no com a individualitat, matèria, forma i procés. És quan es deslliga l'art de la vida, és a dir d'allò útil per a la immanència, quan s'elimina tota la producció estètica de les dones que estava relacionada amb valors d'ús i subsistència²⁹. Es reclama doncs, una altra mirada no només a l'obra d'art sinó també al seu procés de creació i sobretot al propi concepte d'obra d'art:

A estas alturas, se hace bastante evidente que la noción de la "obra maestra" ha sido generada de manera paralela a la construcción del concepto "genio creador" y que, la una sin el otro no podrían ser. De esta manera, así como la Historia del Arte se apoya, cuando le interesa, en la descontextualización de la procedencia (y relaciones sociales) del artista y cuando le resulta más conveniente (para cubrir los cupos de lo políticamente correcto) la utiliza para generar la idea del genio, la existencia y el valor de la obra de arte se apoya única y exclusivamente en la "firma" de éste artista. Esto quiere decir que si el Sistema no es capaz de generar grandes artistas el Mercado del Arte no dispondrá de grandes obras con las que dinamizar sus transacciones.³⁰

Actualment l'Estat legisla (no sempre tant com es voldria) en pro de la recerca d'una igualtat d'oportunitats independentment del sexe de l'individu; es pretenen recuperar els espais de cura, es posen en valor idees com la intel·ligència emocional o la solidaritat. Tanmateix els nostres museus mostren i valoritzen imatges que evidencien tot el contrari i es continuen explicant com a obres mestres i proud, com a punts d'inflexió en la història i proud. Els museus no parlen encara d'exclusió, no parlen d'androcentrisme, ni del cànon com una construcció premeditada i no com quelcom natural. És més, la seva organització continua basant-se en principis jeràrquics i discriminatoris que serien impensables en altres sectors de la societat avui en dia. Els visitants construïm la nostra visió de "l'alta cultura" a partir dels *inputs* que el museu ens proposa. I cal recordar que les imatges no representen, les imatges creen realitat. Amb una visita a un museu el nostre camp simbòlic queda afectat i és precisament aquest camp simbòlic el que més endavant, de manera sigil·losa afectarà les nostres decisions més inconscients.

4. Dones artistes: entre la invisibilitat i la inclusió forçada

A Espanya s'aprova al març del 2007 la "Ley para la igualdad efectiva de mujeres y hombres". En ella s'assenyala que la igualtat entre homes i dones, a més d'estar declarada en l'article 9.2 de la Constitució espanyola, és un principi jurídic universal. Aquest reconeixement, però, no ha aconseguit evitar les desigualtats existents per raó de sexe. Assenyala la discriminació com un fet actiu en la societat i declara la necessitat d'una llei que condueixi a l'eliminació d'aquesta

²⁸ Larralde, G. (2012) El arte feminista colaborativo. Recuperat de:

<https://sites.google.com/site/garbinelarralde/elartefeministacolaborativo>

²⁹ López-Fdez Cao, M. (2012). Hacia una educación museográfica en equidad: la biografía situada como eje educativo. En López-Fdez Cao, M; Fernández Valencia, A.; Bernárdez Rodal, A. (Ed.) *El protagonismo de las mujeres en los museos*. (pp. 31-52). Madrid: Editorial Fundamentos, p. 41

³⁰ Larralde, G. (2012) El arte feminista colaborativo.

discriminació. L'article 26 es refereix a *La igualdad en el ámbito de la creación y producción artística e intelectual*³¹ i responsabilitza a les autoritats públiques de vetllar per fer efectiva aquesta igualtat d'oportunitats, adoptant iniciatives i combatent la discriminació estructural i/o difusa. Se'ls insta també a promoure "la presencia equilibrada de mujeres y hombres en la oferta artística y cultural pública"³², la interpretació que es fa d'aquesta llei respecte als museus remet clarament a la manca de dones artistes exposades i a la manca d'exposicions temporals que se'ls dedica. Malgrat la bona intenció de la llei, aquesta queda massa oberta a l'espera tal vegada de decrets que la facin més concreta respecte a les mesures a prendre o a les xifres a assolir per cada museu. Per tant, depèn de cada institució interpretar i aplicar o no la llei en la mesura de la seva implicació o fins i tot dels seus recursos. El cert és que avui en dia, deu anys després, les diferències numèriques entre la quantitat de dones i homes exposats a les col·leccions permanents i a les exposicions temporals continua sent realment alarmant.

Malgrat que la teoria sembla clara, de vegades no és fàcil entendre com situar a les dones com a subjectes actius dins els museus d'art. Donat que aquesta institució porta anys legitimant patrons narratius de caire patriarcal, la inclusió de la veu de les dones en els seus esquemes és gairebé sempre motiu de conflicte.

4.1 Exposicions temporals i el perill de l'essencialisme

Didi-Huberman considera el museu com a una institució al servei de l'estat, amb un llenguatge oficial i una consciència territorial centralitzadora. És per aquest motiu que l'autor diposita les seves esperances en l'exposició temporal com a màquina de guerra, com a dispositiu per dinamitar el museu des de les seves entranyes³³, però, és en el cas de la perspectiva de gènere, una màquina de guerra eficaç?

D'ençà que el "tema de la dona" ha agafat certa preeminència en els discursos culturals els museus han començat a programar exposicions temporals col·lectives que agrupen dones artistes amb la voluntat de mitigar l'absència de veus femenines que generalment conté el seu discurs. Com a maquinària de guerra, l'exposició temporal hauria de traspalsar el museu, hauria de ser incisiva, hauria d'experimentar amb noves narratives y noves fórmules d'interrelacionar artistes, contextos y obres. Tanmateix, allò que observen moltes autores és que aquestes exposicions temporals amb suposada "perspectiva de gènere" es caracteritzen més aviat per no tenir altre fil conductor que el fet mateix de ser dones. En el seu article "Rescatadas però excluidas"³⁴, Eva Alcaide denúncia aquest fet i posa dos exemples al respecte. El primer d'ells és l'exposició "Amazonas del arte nuevo" presentada a la Fundació Mapfre al 2008. En aquesta es reivindica el paper de la dona en el desenvolupament de l'art modern. A banda del fet que ja

³¹ Ley orgànica 3/2007 para la igualdad efectiva de mujeres y Hombres. BOE num 71, 23 de març de 2007, p. 11, art 26

³² Ibid

³³ Didi Huberman, G. "La exposición como máquina de guerra". *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*. Nº 16, 2011. pags 24-28

³⁴ Alcaide Suárez, E. (2010). Rescatadas aunque excluidas. Relatos alternativos sobre mujeres artistas. *Her&Mus*, 3, 36-42.

només l'expressió "el paper de la dona", pot arribar a comportar la idea d'una única dona, global i homogènia que els museus poden estar interessats en vendre però que no és real, Alcaide es demanarà quin és l'interès que pot tenir el fet que el fil conductor hagi estat ser dona. L'autora demana que la tria tingui altres components, com la importància de la seva obra o la temàtica a la que es dediquen, i essent així, el que acaba reclamant és la seva connexió amb la resta de la història. El tema que es planteja aquí i que és evidentment polèmic, és si cal dur a terme exposicions temporals per recuperar la part no explicada de la història de l'art, és a dir, aquella que correspon a la dona com un temàtica a part, o si realment el que cal fer és lluitar per a què simplement, en les exposicions temporals col·lectives, s'inclou el treball de dones dedicades a la narrativa exposada.

Respecte a "Creadoras del Siglo XX", una exposició exhibida al Centro de Arte Tomàs y Valiente l'any 2010, la queixa és una altra. L'exposició volia subratllar l'obra d'algunes de les creadores més destacades de la nostra època y constatar la seva tardana incorporació al món de l'art. Aquí Alcaide demana visió crítica. Constatar una tardana incorporació de la dona no serveix de res si no es planteja el perquè, si no s'insta a l'espectador a qüestionar-s'ho.

En allò que concerneix a les exposicions temporals hi ha moltes veus que demanen criteri i fonament historiogràfic i que consideren que tancar a les dones dins una exposició col·lectiva pel sol fet de ser dones l'únic que fa és mantenir-les en una posició marginal. També moltes autores consideren que fins i tot les exposicions temporals dedicades a una única artista tenen sovint un caràcter compensatori i celebratori i no una veritable voluntat d'aprofundir en l'obra de l'artista.

4.2 La col·lecció permanent: entre la impossibilitat i la inclusió forçada

La col·lecció permanent és el discurs oficial de la institució museística i malgrat que trobem veus com la d'Estrella de Diego que tot i mantenir cert escepticisme, declara que és gràcies a iniciatives que visibilitzen les dones que moltes obres d'aquestes, que romanien a les reserves dels museus, han vist la llum³⁵, cada cop amb més força apareix un discurs que rebutja la simple "inclusió". Aquest discurs travessa tot el qüestionament que des del feminisme s'ha fet a la història i, en aquest cas, a la història de l'art. El fet que moltes autores feministes s'hagin posicionat en contra de la construcció d'una història de l'art a base de noms (que reforça, com dèiem, la teoria del geni creador) o a base de generar una jerarquia de les arts que privilegia aquelles arts tradicionalment allunyades de la utilitat i a les quals les dones han tingut un accés limitat, entre d'altres, fa que les mateixes autores es demanin si cal exigir que s'inclouin autores dones en el discurs oficial del museu. Demanant aquesta inclusió, no s'està legitimant aquesta tipologia d'història de l'art que després tant es rebutja en llibres i articles? I d'alguna manera, com defensa María Teresa Alario, la seva inclusió té un caire forçat, la idea que es fa perquè "toca", una suma d'uns pocs noms al cànon masculí de forma complementària que l'únic que fan es reafirmar aquest cànon masculí i la seva condició universal:

³⁵ Diego, E. (2012) Arte firmado por mujeres. *El País (edición digital)* Recuperat de: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/07/actualidad/1331123676_215082.html

(...) a pesar de que la pervivencia del patriarcado y sus esquemas de pensamiento se plantean como algo superado y hoy en día no es difícil encontrar en los museos y galerías nombres propios de mujeres (e incluso lesbianas, africanas o latinas), todo ello no es más que el producto de una hábil maniobra de neutralización por medio de la institucionalización de aquellos pensamientos que, de no ser asimilados, pueden llegar a molestar el correcto funcionamiento del Sistema.³⁶

És aquest un pensament certament radical precisament perquè ataca l'arrel del problema, i proposa un canvi tan profund entre d'altres en la pròpia forma de narrar-nos que pot provocar la pèrdua de certs privilegis que actualment ostenta la població masculina. Atacar el problema d'arrel doncs seria no tant "incloure" dones que fins ara havien estat "absents" sinó investigar el perquè d'aquesta absència, i sobretot què cal canviar dins del concepte que tenim d'art i la història per tal que no estigui intrínsecament relacionat amb l'home, sinó amb la humanitat.

Allò trencador, doncs, no és afegir representació femenina sinó transgredir els codis que han vetat aquesta representació al llarg dels segles, subvertir el relat oficial que oposa resistència a d'altres protagonismes que no siguin el masculí.

Aquest posicionament negatiu respecte a l'existència d'una quota de dones molts cops s'extreu del fet que les vegades que s'ha intentat, no ha estat efectiva. Així trobem a Patricia Mayayo referint-se a la famosa exposició *Women Artists: 1550-1950* comissariat per Ann Sutherland Harris i Linda Nochlin que plantejava la possibilitat de dibuixar una història de les condicions socials de producció artística de les dones i els prejudicis de gènere quant a la recepció crítica d'obra de dones. Aquesta exposició tenia la voluntat de deixar de ser necessària. És a dir, que a partir d'aquest esbós, les dones presentades fossin incloses dins el discurs oficial. En alguns casos, ha estat així. Però tanmateix, el cànon tradicional masculí segueix essent el discurs principal³⁷.

A més, la inclusió de noms de vegades pot resultar del tot impossible. Què passa amb els museus generals d'art on les col·leccions estrella pertanyen a l'època del renaixement o del barroc? Mayayo remet a la historiadora Fredrika Jacobs que al voler escriure un llibre sobre dones al Renaixement es va trobar que, malgrat tenir dades de les mateixes i del seu èxit per referències que n'havien fet els seus contemporanis era impossible trobar-ne l'obra, doncs no existia. Ja sigui per mancances tècniques o pel fet d'haver estat menys cotitzades al mercat i menystingudes, el cas és que no va poder construir la seva història de l'art a partir de les obres, havent-se de conformar únicament amb els escrits. És pot construir una història de l'art sense obra?

La ausencia de obra, la base en la que se asienta cualquier discurso histórico-artístico tradicional, hace pensar que no seremos quizá nunca capaces de integrar completamente el arte de las mujeres en el contexto del de sus colegas y contemporáneos varones a pesar de todas las buenas palabras acerca de que el género es irrelevante cuando se habla de "gran" arte.³⁸

³⁶ Alario Trigueros, M. (2010). Sobre museos y mujeres. Un nuevo diálogo. *Her&Mus*, 3, 19–24, p.21

³⁷ Mayayo, P. (2007) *Historias de Mujeres, Historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 45-46

³⁸ Ibid, p. 47 (Cit. Whitney Chadwick.)

El gènere és rellevant en tant que marca en alguns casos una absència assegurada. Perquè el discurs ha estat patriarcal al llarg dels segles i perquè allò que s'ha considerat valuós ha estat decidit sempre des del mateix lloc, és difícil avui dia fer una veritable història de l'art de les dones, si més no, allò que és realment difícil és dur-la a terme amb els mateixos criteris exigits per la historiografia clàssica. És a dir, grans noms, belles arts o història explicada a través de fites transcendents que condueixen l'una a l'altra. Si aquestes són les armes que les dones tenen per atacar la història de l'art, la batalla està perduda per endavant.

4.3 El cas del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: la naturalització de l'absència

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) és un dels principals museus de l'Estat Espanyol i un exponent de les darreres tendències en museologia. En la seva Missió, disponible a la seva pàgina web³⁹, expressa la seva preocupació per la posició del museu com a actor cultural públic i la seva consciència respecte a la necessitat d'un canvi:

No es suficiente con representar al otro, hay que buscar formas de mediación que sean simultáneamente ejemplos y prácticas concretas de nuevas formas de solidaridad y relación. Ello implica cambiar la narración lineal, unívoca y excluyente a la que se nos ha acostumbrado, por otra plural y rizomática, en la que no sólo no se anulen las diferencias sino que se entrelacen. Ello acarrea también la trasgresión de los géneros y cánones establecidos, así como la ampliación de la experiencia artística más a allá de la contemplación y la incorporación de proyectos que no se agotan dentro del circuito artístico ni se reducen al mundo institucional establecido.⁴⁰

Malgrat tot, la voluntat teòrica no sempre acompanya a la pràctica o si més no, la seva aplicació no necessàriament resulta exitosa.

Yolanda Beteta analitza el biaix de gènere que hi ha a les polítiques d'adquisició del MNCARS⁴¹. Entre les estadístiques que presenta es troba el fet que entre l'any 2001 i l'any 2010 el museu va adquirir 2.701 obres d'autoria masculina, contra les 416 d'autoria femenina. Donat que es tracta d'un museu dedicat a l'art contemporani la xifra resulta alarmant, doncs en principi no hauria de tenir cap impediment a l'hora d'adquirir obres realitzades per dones. Allò que més sorprèn no és tant, afirmarà, la minsa quantitat d'obra de dones adquirida sinó com aquest fet es naturalitza dintre del propi museu:

Las mujeres padecen una doble discriminación: sus creaciones son invisibilizadas en los espacios públicos y dichas ausencias a su vez resultan invisibles. La exclusión de las mujeres en la creación artística está tan naturalizada en el inconsciente colectivo que poca gente repara en ella. Por tanto es necesario deconstruir la museología clásica e incorporar una perspectiva de género que permita que las mujeres puedan reconocerse en el pasado histórico de la colectividad.⁴²

³⁹ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2017) Recuperat de: <http://www.museoreinasofia.es/museo/mision>

⁴⁰ Ibid

⁴¹ Beteta Martín, Y. (2012) Las ausencias invisibles: los sesgos de género en las políticas de adquisición de obras de arte. El caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En López-Fdez Cao, M; Fernández Valencia, A.; Bernárdez Rodal, A. (Ed.) *El protagonismo de las mujeres en los museos*. (pp. 191-208). Madrid: Editorial Fundamentos

⁴² Ibid, p. 194

La idea doncs és clara: quan es va crear el museu, les dones no hi eren, i ara ni tan sols es fan els esforços necessaris per incloure-les. La seva absència, que hauria de ser un fet alarmant per a tot museu, petit o gran, del país, ni tan sols es troba en l'agenda de la majoria d'aquests. Això, com afirmarà Beteta, té greus conseqüències en la valoració de l'obra de les dones en el mercat de l'art. El fet de tenir obra exposada en un museu augmenta directament el valor de l'artista. És a més un peix que es mossega la cua, doncs com menys valor tingui una obra en el mercat, menys serà valorada com a opció de compra pel museu.

Com dèiem, la qüestió que llença una gran part del feminisme actualment és si cal que les dones entrin en aquest mercat, que està gestionat per unes normes eminentment patriarcals. La mateixa Beteta acabarà conclouent que no n'hi ha prou amb analitzar quantitativament el nombre d'obra de dones adquirides, perquè molt sovint s'acaba jugant al mateix joc masculí del "geni" i s'adquireix molta obra però d'unes poques dones, aquelles que "surten de la norma", deixant sense representació la varietat artística femenina que ha existit al llarg de la història de l'art i que avui dia és més nombrosa que mai.

Quant a la col·lecció permanent del MNCARS, aquesta es va reorganitzar al 2010 dedicant una de les seves sales a "La revolución feminista". Amb aquest títol, la sala 7 de la col·lecció 3 "De la revuelta a la postmodernidad (1962-1982)" es dedicava enterament a exhibir artistes contemporànies, l'obra de les quals es podia adscriure al moviment feminista. Es tracta d'una sala que en aquests moments (primavera de 2017) ha estat substituïda per un espai dedicat monogràficament a l'artista Elena Alsins. El motiu al·legat pel museu és la necessitat de rotació i descans que tenen algunes obres, especialment aquelles amb suport més fràgil com el paper, també es defensa la voluntat de mostrar material nou en les diferents col·leccions. La intenció de la institució però, és reobrir-la amb idèntica organització l'estiu d'aquest mateix any, malgrat les crítiques rebudes per part de diverses autores feministes⁴³.

Què assenyalen aquestes crítiques? D'una banda trobem a Mayayo que tot i no oposar-se del tot al fet que l'art feminista tingui un espai apart per motius de visibilitat, és també conscient que aquesta acció pot voler suposar una coartada perfecta dels museus per no voler enfrontar-se al veritable problema que té l'arrel en una història de l'art patriarcal. El que criticarà Mayayo d'aquesta sala però no serà tant la decisió sinó la poca convicció amb què es va constituir. L'autora es queixa en primer lloc de l'espai triat, la sala 7, que és bàsicament un espai de transició, realment petit comparat amb la resta de sales (algunes d'elles dedicades monogràficament a un o una artista o fins i tot a una sola obra) i a continuació passa a arremetre contra el fet que el discurs de la sala que es presenta com a "feminista" sembla confondre les categories de "dona artista" i "pràctica feminista". Mayayo acabarà conclouent:

Si realmente la eclosión de la segunda ola feminista supuso una "revolución", como indica el título elegido para la sala, ¿por qué otorgarle un espacio tan reducido? ¿Por qué convertirlo en una especie de totum revolutum? ¿No será que la inclusión de la "salita feminista" sirve de coartada para despachar rápidamente el asunto sin que incida, en realidad, en la orientación de la colección?⁴⁴

⁴³ A l'abril del 2017 m'intercanvio una sèrie de mails amb el MNCARS per tal d'esbrinar el perquè del canvi de la sala "La revolució feminista" per la d'Elena Alsins. Les seves respostes van ser ràpides però minses.

⁴⁴ Mayayo, P. (2007) *Historias de Mujeres, Historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, p. 34

Sara Rivera també dedicarà una extensa crítica a l'existència d'aquesta sala en el museu d'art contemporani madrileny. L'autora parteix, al igual que Mayayo de la idea que existeix una clara diferència entre l'art produït per dones i l'art produït per dones amb connotacions feministes que prové d'una reflexió sobre les relacions de poder y té un sentit de compromís amb el moviment. Així com quan es parlava de les exposicions temporals col·lectives trobàvem autors que es lamentaven de la poca cohesió i del poc criteri fet servir en la tria de les obres, en aquest cas Rivera suggereix el mateix: s'han agrupat obres que no tenen relació només perquè pertanyen a dones, quan en realitat es podrien haver inclòs fàcilment a la resta de la col·lecció permanent. Parla a més del poc diàleg que s'estableix entre les diferents obres, la conjunció de les quals, molts cops, no té cap sentit.

Rivera a més sí que es posiciona totalment en contra de tancar a les dones en la seva "habitació pròpia", a mode d'annex, de nota quasi forçada a peu de pàgina:

Si para Lucy Lippard el arte feminista es un sistema de valores, una forma de vida y una estrategia de cambio (1989) y nos atenemos a la máxima de Millet "lo personal es político" con el fin de trabajar la esfera personal de la vida de las mujeres, convirtiendo cada aspecto del ámbito privado en una experiencia política, ese "espacio propio" en el seno del museo impide responder a la acertada definición de Lippard- no estamos cambiando nada intentando adherir con pegamento una sala anexa a la historia androcéntrica de siempre- y en lugar de politizar el ámbito privado dinamitando las tradicionales dicotomías como sugería Millet – esfera pública/política/hombre – estamos volviendo a "domesticar" (mujeres con mujeres) y especialmente a polemizar⁴⁵

Ella també, finalment té la sospita de que la sala té un sentit més aviat protocol·lari, que pretén silenciar qualsevol demanda de visibilització per part de les dones amb una clara resposta: tenen tota una sala per a elles. Però com s'articula el discurs historiogràfic en totes les altres sales? Quina voluntat veritable té el museu de visibilitzar si en tot el seu edifici, dedica una sala minúscula i l'emplena arbitràriament de dones que el públic difícilment podrà vincular? Amb la gran quantitat de fons que té el museu, el discurs podria haver estat més acurat. Així doncs, aquest intent, que probablement va ser rebut per la opinió general com un avanç dins de la museografia amb perspectiva de gènere, va demostrar que no és tan fàcil. No val afegir noms si a darrera no hi ha una veritable reflexió i si la resta del museu no és coherent amb el discurs que es defensa en aquesta sala.

Incloure cada cop més dones dins les sales de museus té només sentit si aquestes no apareixen com la "quota forçada" o com l'element complementari, excepcional sinó que entren en diàleg amb la resta d'obres. Dialogar també significa qüestionar. Fins ara, el fet d'afegir dones a les col·leccions permanents dels museus no ha resolt el problema de que el cànon tradicional segueix essent encara la norma, i les obres es segueixen avaluant sota el mateix discurs històric-artístic establert. L'entrada d'una obra d'una dona en les sales d'un museu hauria de ser sempre un desafiament, una mirada de sospita que aixeca preguntes doloroses per a la nostra història: perquè ara? Perquè ella? On són les altres? Amb quins autors la relacionem i quina jerarquia establím inconscientment? Per molt que existeixi un clar criteri artístic de coherència, l'entrada d'una dona en el discurs museogràfic no hauria de ser silenciosa. Si és així, s'accepta jugar al joc de l'universal masculí on les dones sempre seran l'altre. Tampoc s'hauria de procedir a realitzar entrades plenes de triomfalisme i heroïcitat com afirmarà Mayayo, parlant de l'excepcionalitat

⁴⁵ Rivera Martorell, S. (2012). El arte feminista y su exhibición: la musealización de un conflicto. El caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Encrucijadas Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 3, 106–120, p.114

del cas de l'artista en concret amb fórmules que sovint s'acosten a la hagiografia. L'entrada d'una dona no pot significar la creació d'una "història d'excepcions"⁴⁶.

Cal que a través de la introducció d'altres mirades, el públic pugui demanar-se quina havia estat la mirada homogènia fins al moment i sobretot que es demani qui i perquè es decideix què és suficientment valuós com per a penjar-se a les parets d'un museu. Perquè si com afirmaven Pollock i Parker, el discurs de la història de l'art fal·locèntrica descansa sobre la categoria d'una feminitat negada⁴⁷, l'entrada de dones al museu ha de suposar necessàriament un trasbalsament ideològic, una voluntat de batallar aquesta negació.

5. Per què la teoria feminista?

El feminisme reflexiona i treballa per transformar les relacions asimètriques i per eliminar la opressió que pateix aquest "altre", detectant les posicions privilegiades, les jerarquies i les desigualtats que es generen en la societat. La deconstrucció que el feminisme ha hagut de fer de la història, la política i la cultura, per entendre com la situació de desigualtat de les dones prové d'una violència estructural, és a dir d'un resultat de processos d'estratificació social, ha permès obrir un ventall interseccional on no és només el sexe o el gènere allò que es té en compte sinó totes les situacions de violència estructural que condueixen a l'opressió o a la marginació d'un grup social ja sigui per la seva raça, situació econòmica, aspecte físic, religió, etc.

Les eines que el feminisme proposa, podrien ajudar a fer del museu un espai de mediació que realment s'allunyi del seu discurs monològic dominant i a través del qual les dones puguin sentir-se subjectes actius, amb història pròpia.

La teoria feminista ha treballat molt sobre l'anàlisi del discurs, sobre el llenguatge i les narratives, sobre l'hegemonia i l'alteritat, sobre la desnaturalització dels conceptes i la subversió d'idees preconcebudes. Per aquest motiu és una eina ideal per revisar i reconstruir la institució museística. Quines són les estratègies que fan del feminisme una eina ideal?

En primer lloc, una d'aquestes estratègies és construir coneixement des de **l'experiència compartida**. Vèiem fa un moment com la proposta d'art col·laboratiu pretenia contrarestar la perversió del concepte de geni. El feminisme neix a partir de la creació de xarxes. Xarxes de dones que es van trobar excloses (de la feina, del matrimoni, de la revolució sexual, de la història, de la possibilitat de creació artística, de l'espai públic...). La teoria feminista sap que no pot construir des de l'individu, sinó que es conscient de la necessitat de crear espais de trobada i de diàleg, de proposar relacions horitzontals que parteixen del reconeixement de l'altre.

Una altra aportació del feminisme pel desmantellament de les narracions hegemòniques és la seva mirada cap a la **microhistòria**. Hi ha una mirada feminista que s'allunya de l'esdeveniment,

⁴⁶ Mayayo, P. (2007) *Historias de Mujeres, Historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, p. 48

⁴⁷ Cit. a Alcaide Suárez, E. (2010). Rescatadas aunque excluidas. Relatos alternativos sobre mujeres artistas.

Her&Mus, 3, 36-42, p. 37

de l'heroi, per parar atenció a allò quotidià, als sabers tradicionalment considerats menors, que intersecciona amb la lluita de classes i aprèn a enaltir allò popular. La teoria feminista atén a

los desplazamientos de narrativas que se articulan no desde lo excepcional sino desde lo que al museo y a las instituciones se les hace difícil acomodar, porque o bien se vinculan a lo mundano e inesperado o bien desafían el dualismo entre sujeto y objeto, activo y pasivo, o bien potencian la sensación, los afectos, la corporalidad por encima de experiencias puramente visuales/mentales.⁴⁸

Aquesta mirada microscòpica esdevé expansiva quan es refereix als marges d'allò concebible. Hi ha una lluita constant contra els límits del pensament "normal". La teoria feminista no coneix els límits del món però sí que detecta que la gramàtica que actualment configura la realitat prohibeix una articulació complerta de l'experiència d'algunes dones. No prova majoritàriament de reemplaçar aquest pensament sinó d'ampliar els marges d'allò concebible mitjançant la **reconceptualització**⁴⁹. El museu és un lloc ideal on testar i modificar diferents formes de reconceptualització.

Marián López Fernandez Cao, a través de la teoria marxista, proposa la idea de que el **punt de vista històric de les dones és epistemològicament privilegiat** doncs aquestes poseeixen una visió del món "menos distorsionada que la impuesta por los varones blancos propietarios de clase media, usuales detentadores del poder"⁵⁰. Cao proposa l'experiència de les dones no com una expressió universal sino com una categoria multidimensional unida però a partir d'una experiència de dominació inherent al seu cos sexual. Desplaçant el punt de vista hegemònic cap al de les dones, aconseguiríem una visió de la realitat més inclusiva y multidimensional. Citant a Sandra Harding, Cao llista un seguit de motius pels quals el punt de vista feminista és privilegiat per enfrontar el coneixement. Proposa en el seu llistat com la vida perifèrica de les dones ens pot servir per a reconstruir i oferir noves pautes de coneixement o com el fet d'haver restat fora del grup que pacta o de la part contractant les proporciona un esperit crític molt enriquidor que manca a aquells que detenten el poder, que els interessa mantenir l'*status quo*⁵¹

Finalment, com apunta Maria Bolaños, el feminisme és l'eina idònia per sospitar, per qüestionar l'*status quo*, les narracions hegemòniques, les percepcions apreses, no perquè ofereixi un mecanisme universal d'explicació, sinó

(...) porque sus *preguntas* son fundamentales en la nueva perspectiva crítica y han reforzado sustancialmente la renovación metodológica y teórica con enfoques nuevos: la historia de la vida cotidiana, la historia de las mentalidades, la microhistoria, la historia oral, la historia de las emociones, etc. La posición del feminismo es un campo de ideas y de prácticas que puede actuar como una provocación teórica, como una forma de resistencia crítica frente a la inercia a estabilizar el conocimiento en categorías abstractas como "humanidad", "universal", "individuo", "pureza artística", etc.⁵²

⁴⁸ Ibid, p. 229

⁴⁹ Hein, H. (2010) Looking at museums from a feminist perspective. A: Levin (Ed.), A. *Gender, Sexuality, and Museums*. (pp. 53-64) New York: Routledge, p. 58

⁵⁰ López-Fdez Cao, M. (2012). Hacia una educación museográfica en equidad: la biografía situada como eje educativo. En López-Fdez Cao, M; Fernández Valencia, A.; Bernárdez Rodal, A. (Ed.) *El protagonismo de las mujeres en los museos*. (pp. 31-52). Madrid: Editorial Fundamentos, p. 37

⁵¹ Ibid, p. 39

⁵² Bolaños, M. (2012) ¿Qué museos? ¿Qué mujeres? En López-Fdez Cao, M; Fernández Valencia, A.; Bernárdez Rodal, A. (Ed.) *El protagonismo de las mujeres en los museos*. (pp. 101-110). Madrid: Editorial Fundamentos, p. 108

La visibilitat de les dones als museus passa per accionar mecanismes que van més enllà de la simple quota o augment de la presència, que sí, és necessària però no suficient. Es requereix intervenir en els discursos i les narratives expositives per desactivar un coneixement après. No es tracta només de situar els objectes en una exposició sinó que cal aconseguir que aquests generin significat. Tots els dispositius que el museu presenta, el museu mateix com a dispositiu haurien d'emprar les eines que ofereix la teoria feminista per arribar a ser democràtics i inclusivius, per tal que el públic, independentment del seu sexe pugui reconèixer-se com a subjecte històric i cultural.

Finalment, tot i que no tracta específicament la inclusió de les dones als museus sinó el tractament de sexualitats diverses dins de la institució, val la pena citar aquí el treball que ha fet Liliane Cuesta al seu article *Géneros lábiles, sexualidades diversas*⁵³, on s'exemplifica com un dispositiu museogràfic pot excloure sistemàticament un grup social a través de totes les capes del discurs hegemònic. Cuesta apunta com els museus haurien de deixar de tractar com a "desviades" altres sexualitats que no siguin la heterosexual. Però no només amb una mirada present o futura, sinó també envers al passat. El museu ha de tenir en compte a l'hora de generar el seu discurs que moltes obres s'han relegat a magatzems o simplement no s'han recollit o fins i tot han estat destruïdes pel fet de mostrar sexualitats no heterosexuales. Com succeeix amb les obres produïdes per dones que tal vegada no s'han conservat per no ser considerades valuoses, la falta del testimoni material impedeix narrar correctament totes les històries. El museu ha de ser conscient que amb moltes de les seves narracions està contribuint a reproduir l'erotisme heterosexual i androcèntric com a norma i hauria de qüestionar-se constantment al respecte i provar de trobar-hi solucions adequades. Un exemple que aporta Cuesta és la "Gay and lesbians policy guidelines for museum programs and practice" (1999) de la Associació de museus d'Austràlia, on s'estableix com a principi bàsic la obligació per museus i galeries d'incloure la sexualitat en la seva diversitat cultural, per tal de ser més inclusivius i representatius de la realitat social del país⁵⁴.

6. Una mirada feminista per revisar el museu des d'una perspectiva de gènere

Tenint en compte que una història de l'art feminista és aquella que busca la igualtat a base de desfer la violència estructural que genera i perpetua la història actual, l'aplicació de la teoria feminista, com comentàvem amb anterioritat, es presenta com l'antídot perfecte per un museu que actualment i majoritàriament no s'està dirigint a la totalitat del seu públic. A partir de l'anàlisi i l'aplicació de teories que el feminisme posa en pràctica a d'altres camps, algunes autores han fet propostes concretes per modificar les institucions museístiques que val la pena recollir.

⁵³ Cuesta Davignon, L. (2013). Géneros lábiles, sexualidades diversas: una guía didáctica sobre la diversidad sexual y de género. (O cómo los museos pueden contribuir a una educación en la materia). *Revista Antropología Experimental*, 13, 449–485.

⁵⁴ Ibid, p. 454

6.1 El discurs expositiu

Dèiem abans que els museus són espais narratius i és primordial que aquesta narració esdevingui el més inclusiva possible. En primer lloc és important que la narració museística deixi de ser omniscient i que qui fa la visita tingui clar el lloc des del qual l'estan interpel·lant. La "visió des d'enlloc" o objectiva l'únic que fa és autoritzar al museu a decidir per una única narració vàlida, quan el museu hauria d'estar obert a la reinterpretació dels objectes i estar en continua re-negociació amb els seus visitants.

La narrativa com el llenguatge, també pot ser "Universalitzant". Com apunta Barbara Clark, els museus tenen una tendència a començar les seves narracions obligadament des del centre, des del lloc considerat com a *mainstream*, corrent principal, allò que tothom coneix, els autors principals, el cànon. La pregunta que llença el feminisme és la següent: on es troba exactament aquest centre? Què situem al centre i perquè? Cal diagnosticar on situa el centre cada institució i desplaçar-lo no només per incloure sinó per situar en aquest centre altres veus. Clark advoca per a que els museus prenguin partit, per a que siguin parcials, doncs com dèiem abans, la objectivitat és una fal·làcia. Situar altres veus al centre i parlar des d'allà, no hauria de resultar tan estrany, al cap i a la fi, com addueix Clark, tota la nostra educació ha consistit en escoltar converses entre homes (Aristòtil i Plató, Stalin i Churchill, Emerson i Thoreau...). Si ens hem beneficiat d'aquestes converses, no els hauria de suposar als homes un benefici el fet de visitar el museu a través per exemple, d'una conversa entre dones?⁵⁵

A més, un benefici afegit en aquestes converses és la posició de marginalitat des d'on parlarien aquestes altres veus. Com apuntàvem abans citant a Cao, el punt de vista històric de les dones és epistemològicament privilegiat, és una visió menys interessada en protegir les estratègies del poder que s'han succeït al llarg de la història.

6.1.1 La disposició dels objectes com a relat

Si bé es cert que el museu construeix la seva narrativa a partir, sovint, de les paraules amb què introdueix cada sala, la veritable construcció del seu relat s'estipula a partir de l'organització i distribució de les obres d'art dins l'espai disponible. Per molt que els textos de sala es modifiquin per tal de ser inclusius i no jeràrquics, res tindrà sentit si continuem situant a *La Gioconda* al final de la sala, totalment aïllada rere un vindre especial i emmarcada arquitectònicament de tal manera que ressalti la seva preeminència per sobre de totes les obres d'aquella mateixa sala o fins i tot del mateix museu. La proposta repetida anteriorment de deixar de mitificar unes determinades obres per sobre de les altres, per evitar conceptes com el d'obra mestra o el de geni, passa sobretot per la disposició i la tria dels objectes a cada sala.

⁵⁵ Clark Smith, B. (2010) A woman's audience: a case study of applied feminist theories A: Levin (Ed.), A. *Gender, Sexuality, and Museums*. (pp. 65-70) New York: Routledge, p. 67

6.1.1.a. L'anàlisi iconogràfic del MOMA

La disposició objectual en el museu i la incidència que té sobre el gènere ha estat treballat en profunditat per l'autora Carol Duncan en nombroses ocasions, generalment a través de l'exemple de la distribució i anàlisi iconogràfic dels objectes del MOMA de Nova York. Juntament amb Alan Wallach van publicar "The Museum of Modern Art as late capitalista ritual: an iconographic analysis"⁵⁶ on planteja el recorregut programat que duu a terme el visitant i com aquest configura una narrativa dirigida només als homes que els transporta cap al propi triomf de l'esperit mitjançant el rebuig o la fugida envers allò terrenal, la dona. En aquest cas l'anàlisi espacial demostra com es pot configurar un museu per seguir les tradicionals regles canòniques que subratllen la preeminència del geni:

As you advance along the prescribed route, the iconographic program emphasizes de principal moments and turning points of this history. Works given special weight are framed by doorways and are often visible from several rooms away. Works deemed less important hang in corner spaces, tiers, or off the main route. Certain works are to be experienced as signposts – as culminating moments in the authorized history – while others are secondary manifestations or, in the galleries off the main route, completely outside de mainstream of modern art history: Orozco, Siqueros, Hopper, Shahn⁵⁷

Com comentàvem abans respecte *La Gioconda*, els museus són conscients que la canonització de les obres és en realitat una maniobra de màrqueting molt eficaç, atrau públic, genera *merchandising*, i això significa el control d'un capital al qual la institució sovint no està disposada a renunciar. Ans al contrari, com veiem en l'anàlisi de Duncan i Wallach, ho potencien dirigint els cossos i les mirades allà on els interessa, per tal que qui visita recordi que en aquell museu hi havia "allò", i si encara vol recordar-ho més, pot passar per la botiga de *souvenirs* i comprar quelcom que hi estigui relacionat.

Respecte a la qüestió de gènere, Duncan aprofundeix especialment en el cinquè capítol, "El museo de arte moderno. Un mundo de hombres", del seu llibre dedicat a la configuració dels museus: *Rituales de Civilización* publicat l'any 95' i que recull diferents reflexions sobre els museus i la seva estructura mantenint com a fil conductor la idea de la visita al museu com a ritual modern.

Duncan exposa la qualitat de la narració mítica com a constructora d'aquest relat. El del museu d'art modern és un discurs que avança gràcies a la idea de progrés la finalitat del qual és l'emancipació de la figura, culminant aquesta espècie de "viatge iniciàtic" amb l'assoliment de la puresa. L'objectiu final al qual arriba l'heroi (masculí) en qui l'espectador que transita per les sales es veu reflectit, és la purificació que només aconseguirà superant els obstacles formals i iconogràfics degudament. És un viatge cap allò més essencial, més elevat, més diví gairebé podríem dir.

L'autora ratifica com dins el discurs museogràfic del MOMA la majoria de representacions són dones sense identitat, prostitutes, crides al desig sexual, cossos en estat disponible. Remarca

⁵⁶ Duncan, C., & Wallach, A. (1978). The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual. *Marxiste Perspectives*, 4, 28–51.

⁵⁷ Ibid, p. 35

l'interès i la prominència que ha tingut per l'art en general però sobretot per l'art modern, la representació d'aquest tipus de dona a l'hora d'emetre els artistes les seves declaracions filosòfiques o artístiques. Això ha estat així al llarg del temps i arribats als anys 70' ningú es demana el per què. Com pot ser que la representació de la prostituta tingui un paper central en els assoliments formals de les avantguardes i que mai s'hagi plantejat el tema iconogràficament parlant? La prostituta és el cos disponible, comercialitzable, el cos model, l'excusa, diran alguns, per a mostrar el nu femení. Però per què el nu femení? Es considera potser aquest com una natura morta més, amb les seves protuberàncies, replecs i textures? La història de l'art s'ha gestionat al llarg de segles de la mateixa manera avalant l'ús del nu femení com a tema d'alt rang en les seves obres. I l'artista modern, que vol separar-se del passat formalment però que aspira al mateix reconeixement que els seus predecessors, no se'n pot estar de reincidir en l'ús de cos femení en la seva obra.

El museu és doncs un espai que parla a l'home ja que es basa en un camí narratiu que té a la dona (una dona tal i com l'home l'ha construïda al llarg de la història per al seu propi desig) com a principal fil conductor, sexualitzant tot el recorregut. Té per tant, el seu desig i el seu temor com a guió principal. No parla a ningú més, no es dirigeix a cap altre interlocutor. Només aquells que comparteixin els mateixos codis respecte al desig i els seus perills podran accedir a l'estructura ritual que les sales del museu proposen.

Un fet clau i alarmant que l'art modern recupera d'entre la imatgeria més primitiva és la iconografia de la dona/monstre. Un ésser al qual cal témer, a qui cal confrontar o de qui cal fugir. Duncan relaciona aquesta circumstància amb una tesi demolidora: l'abstracció és una construcció masculina, ideada per menystenir la dona de la idea estètica o artística i elevar la qualitat d'home a un estrat superior. "La búsqueda de lo abstracto, de los dominios trascendentes de la libertad es el punto culminante de una profunda compulsión a huir de "la mujer" y de todo lo que se dice que ella representa: el dominio absoluto de la materia sin alma y la necesidad biológica"⁵⁸. L'abstracció es configura a partir d'un llarg treball que comença amb els modernistes i la seva fixació en l'aire, l'ambient, la llum, l'esperit, per acabar en la pura abstracció mental, quelcom elevat, racional, que defuig de conceptes com la terra, allò material, tot allò que els propis mites i constructes masculins han relacionat sempre amb la dona. En la narrativa del MoMA els homes fugen de dones com la *Woman I* de De Kooning per arribar a l'abstracció, la puresa última i elevada. Les dones són doncs la clau narrativa que ajuda a l'observador a traspasar les portes de l'espai liminal i concloure el ritual, el punt àlgid del qual es troba en l'abstracció. Les dones, o si més no, allò que els homes projecten en les dones és el que marca el ritual del museu, el guió d'aquest viatge iniciàtic envers l'elevació de l'esperit.

Els museus haurien de revisar el tipus de construccions narratives que generen a través de la iconografia present en les seves obres. Deixar pas al que avui concebem encara com a visions "alternatives" però de manera que aquestes deixin de ser-ho. És a dir, no situar la suposada "alternativa" als marges, o a sales apartades, sinó tal vegada dirigint el discurs. L'ordre dels objectes en aquest cas és d'immensa importància. La institució hauria d'evitar la ritualització de certs elements a partir, especialment de trencar l'ordre establert, el criteri d'excel·lència. Com

⁵⁸ Carol Duncan (2007) El Museo de arte moderno. *Rituales de Civilización*. (pp. 169-214). Murcia: Nausicaä Edición Electrónica, p. 186

Tanmateix, per tal que aquesta proposta funcionés seguint les premisses exposades fins al moment, l'obra d'art no s'hauria de situar al centre d'atracció de la resta d'objectes, sinó en una posició horitzontal respecte als mateixos. Art i vida es transformarien en una sola cosa (pensament no tan estrany si ens demanem: què queda fora de la vida sinó la mort?) i les dones, que han viscut, que han tingut un paper important en tot allò referent a la vida, la seva producció i el seu manteniment, tindrien el seu espai al museu.

Finalment, respecte a la distribució espacial del museu i la seva inclusió de l'alè vital del públic, s'haurien de plantejar també espais on el públic pugui trobar-se, conversar, intercanviar experiències o punts de vista. Els museus tendeixen a inhibir aquestes actituds. Duncan i Wallach adverteixen aquest efecte en el seu anàlisi del MOMA: "The rooms have a peculiar effect. They inhibit speech: If you speak at all, you speak in low tones and only to those who have come with you. This is an intensely private place. You move silently over carpeted floors and between featureless, luminous walls, insubstantial by comparison with the works of art they support."⁶²

6.1.2 El discurs textual

Un cop distribuïts els objectes (i no abans), els textos que hom troba al llarg d'una visita a un museu d'art poden també contribuir a revisar la pròpia mirada.

6.1.2.a. Textos narratius

Els museus compten amb grans quantitats de textos: textos de sala, fulls informatius, guions d'audioguies, etc. i és imprescindible que aquests, en la mesura del possible es refereixin a tothom, a tota la diversitat de gent que pot visitar un museu.

Aquests textos són una de les entitats més autoritàries del museu, tan el missatge de benvinguda, com els textos introductoris de cada nova temàtica, a banda de distribuir l'espai adverteixen al públic respecte el fil conductor del discurs, guien doncs la seva perspectiva i poden fins i tot modificar la percepció que hom té de les obres. Com comentàvem prèviament, aquests relats sovint cerquen certa objectivitat que acaba per ser exclusiva i fal·laç. Una idea per contrarestar aquesta objectivitat sospitosament universalista sorgeix a partir de fer altres preguntes a les obres que aquelles que convencionalment es fan. Demanar qui va encarregar aquestes obres, o qui va ser el responsable de triar la iconografia. Antònia Fernández⁶³ posa l'exemple dels encàrrecs iconogràfics dels convents femenins que estaven molt relacionats amb les dones de la Cort i la noblesa, però assenyala també que caldria demanar-se qui decidia la

⁶² Duncan, C., & Wallach, A. (1978). The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual. *Marxiste Perspectives*, 4, 28–51, p. 43

⁶³ Fernández Valencia, A. (2012). La historia de las mujeres en los museos: discursos, realidades y protagonismos. En López-Fdez Cao, M; Fernández Valencia, A.; Bernárdez Rodal, A. (Ed.) *El protagonismo de las mujeres en los museos*. (pp. 11-30). Madrid: Editorial Fundamentos, p. 17-18

iconografia per a les ceràmiques gregues o els mosaics de les cases romanes, qui decorava? O qui triava les escenes de tapissos i brodats?

Si la narració per diversos motius, té clars buits, perquè sense alguns objectes és difícil efectuar un discurs expositiu complert, subratlem-los enlloc d'invisibilitzar-los. Convertir l'absència de tot un grup social dins el museu en quelcom explicable, pot portar al qüestionament de molts paràmetres de la nostra societat per part del públic i conduir a respostes certament interessants. Per què un museu no pot fer servir el seu missatge de benvinguda a mode de reconeixement de les seves mancances? Per què no, per exemple, deixar cada sala a mig emplenar, amb un missatge que expliciti que allà falta poder explicar la meitat de la història, una història que no s'ha conservat materialment però de la que poc a poc anem prenent consciència i ens ajuda a situar-nos a les dones en la història?

Reprement el discurs que exposàvem anteriorment amb Freixas, tot museu hauria de tenir en compte el salt semàntic que es produeix quan s'universalitzen algunes paraules de gènere clarament masculí i es pretén amb elles representar a tota la humanitat. Gregorio Navarro parla d'aquest "salt semàntic", que succeeix al pensar, quan llegim, que el text es refereix a homes i dones per adonar-nos posteriorment que es refereix exclusivament als primers⁶⁴. El llenguatge ha de servir per anomenar en la diversitat de persones i no per restringir el nombre de subjectes inclosos dins un període històric.

Suggereix Gregorio Navarro l'ús de recursos online que s'han creat exclusivament per resoldre aquest tipus de problemes textuais. Un d'ells encara es troba vigent i resulta senzill i efectiu. Es tracta de l'aplicació "Nombra en Red"⁶⁵, una base de dades que ofereix alternatives a paraules per tal de no invisibilitzar ni discriminar a les dones. És fàcilment accessible i hom se'l pot descarregar i instal·lar a qualsevol dispositiu. "Nombra en Red" proposa alternatives tant a substantius com a expressions que cal cuidar. Tots els museus haurien de passar els seus textos per aquest sedàs. Al cap i a la fi el llenguatge és ric en expressions que ens ajudarien a combatre l'androcentrisme també sobre les parets dels nostres museus. Perquè no parlar de "La societat renaixentista", "La comunitat romana" o "L'artista de la modernitat" (enlloc de "l'home renaixentista", "els romans" o "l'artista modern")?

Amb el mateix ànim però amb una perspectiva diferent trobem a Hein:

Museums should abandon language that is falsely genderless to represent the idealized museum visitor, who appraises museum objects from the stance of a neutral, disembodied, and dispassionate observer. Aesthetic and/ or cognitive distance is not, nor ought to be, the optimal attitude that the museum encourages. Visitors do not shed their individuality to become universalized subjects. Rather, they remain personally inflected participants in a conversation, inclusive of other visitors, past and present, within an environment staged by the museum. What they encounter depends on their own histories and the degree of sharing they are willing to venture.⁶⁶

⁶⁴ García Sandoval, J; Gregorio Navarro, M. (2013) Imagen y lenguaje. Hacia la inclusión de la figura de la mujer en Museos y Patrimonio. *ICOM "Museos, Género Y Sexualidad,"* 8, 54-63, p. 59

⁶⁵ Nombra en Red. Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades. Recuperat de: <http://www.inmujer.gob.es/servRecursos/formacion/materiales/nombraEnRed.htm>

⁶⁶ Hein, H. (2010) Looking at museums from a feminist perspective. A: Levin (Ed.), *A. Gender, Sexuality, and Museums.* (pp. 53-64) New York: Routledge, p. 58

Si cal parlar de que foren només els homes aquells valorats per un museu determinat durant el moment de crear la col·lecció, fem-ho. Si cal posar de manifest que el Renaixement ho fou tan sols per una part de la població, fem-ho. Parlar dels “artistes del Renaixement” per dirigir-se només a un petit segment de població privilegiada pels historiadors és prendre una distància històrica generalista i del tot fal·laç.

Seguint amb la idea del llenguatge, Hein encoratja als museus a deixar de destacar allò excepcional. Subratlla l'autora paraules com “obra mestra”, “catàstrofe” “moment històric”, és a dir, totes aquelles paraules que fomentin la jerarquia. Aquestes paraules tendeixen a organitzar una narrativa que conté un clímax final i tot el que condueix cap a aquest clímax es purament instrumental i secundari. Hem après a menysprear les expressions “escola de” o “seguidor de”, pel simple fet que jeràrquicament assenyalen una inferioritat. Hem après que en el món de l'art hi ha uns *highlights*, uns guanyadors i uns perdedors (i tots pràcticament són homes), però la construcció del món es pot plantejar de manera diferent:

Conceivably, our descendants will find no residue of what seems important today, and very likely they will venerate things unimaginable to us now. That possibility should induce us to proclaim canonicity more cautiously and to be wary of what we preserve. Irreverence toward masterworks and genius does not necessarily arise out of contempt. Neither should it promote derision. It expresses doubts about the criteria by which such judgments are made. As I have argued, museums are a product of a civilization whose values have dominated western society throughout several centuries. Their longevity does not demonstrate that these values are absolute or that they must persevere. Endurance is not invariably a sign of merit; it may be the residue of force or of indolent passivity. Museums have perpetuated the myths of the exemplary and the other, but now they should turn a quizzical eye upon their own didactic functions.⁶⁷

Tal vegada el discurs del museu hauria de centrar-se menys en discernir la part qualitativa de la seva col·lecció i concentrar-se en fer entendre el perquè d'allò que conserva, i el com de la seva construcció. És cert que els museus són espais de narració, però no totes les narracions són igual d'honestes, de fet, moltes d'elles porten cap a confusions quan són preses pel públic com a certes, com a Història (*history*) i no com a una història (*story*). El museu, com defensarà Hein⁶⁸, ha d'entendre que un “Wow!” del visitant és tan bo com un “Perquè?”. És més, conduir al visitant envers l'admiració tot i que pot ser enriquidor, té més una idea d'espectacle d'il·lusionisme, on hom es meravella sense acabar d'entendre el que passa per davant dels seus ulls. D'altra banda, quan es condueix al visitant a qüestionar i a dubtar, la relació entre el museu i qui el visita és molt més horitzontal, el museu deixa de ser un temple per esdevenir una àgora, un espai de discussió.

6.1.2.b. Cartel·les

La cartel·la és tota una altra institució dins el museu d'art. És la part textual de l'obra portada a la seva essència. En ella tan important és el llenguatge que es fa servir com el nombre i la qualitat de les categories que s'hi inclouen.

⁶⁷ Ibid, p. 59

⁶⁸ Ibid, p. 55

Per a Hein⁶⁹, és important des-emfatitzar les categories i els sistemes de classificació basats en cronologia, geografia, origen nacional, escola, àrea científica o material de construcció. Aquesta apreciació pot semblar radical, però de nou, recordem que radical és allò que pressiona sobre l'arrel i que de moment, els canvis superficials no han ajudat a que el museu deixi de ser un espai exclusiu. Això no vol dir que les categories desapareguin, poden ser consultables, com la biografia de l'artista o el nombre de restauracions que ha sofert o les crítiques que ha rebut al llarg del temps. Tanmateix emfatitzar aquestes categories concretes, situar-les a la cartel·la com la informació essencial, sense la qual la persona visitant no pot passar produeix un efecte restrictiu, envia un missatge didàctic que desconnecta la imaginació i l'empatia que pot sentir aquell que visita. Defensa aquí Hein, que s'hauria de seguir el recorregut del museu essent conduïts per l'experiència i no per les etiquetes.

Aquesta darrera proposta pot portar a certa polèmica. Volem que els visitants coneguin més coses de l'obra, com per exemple qui la va encarregar, volem fer-los qüestionar el fet que l'autoria de les obres d'una sala sigui masculina? O volem no etiquetar, no explicar i que es deixin portar per l'empatia i l'estètica? No és l'empatia quelcom après? No suposaria la manca de qualsevol etiquetatge el perill del desconeixement d'allò amb què estem empatitzant probablement a través de les nostres construccions culturals, que val a dir, generalment són profundament patriarcals? La senyalística s'ha de canviar, però tal vegada eliminar-la no sigui la millor solució.

Val a dir però que les cartel·les necessiten canvis en la seva configuració. Seguint amb la idea presentada abans de fer preguntes diferents a les obres, es concep sovint, per exemple, a l'artista com l'únic mereixedor d'un lloc a la cartel·la, quan narrativament aquesta perspectiva és terriblement pobre. Es tracta de concebre l'art aquí també com un esdeveniment col·laboratiu (seguint la idea abans presentada per combatre el concepte del geni), on, segons el context, apareixen múltiples actors que val la pena tenir en compte.

Finalment, cal apuntar com el concepte "d'anònim" és un habitual dins les cartel·les i com aquest ha estat sempre, d'alguna manera, relacionat amb el subjecte masculí. L'eina de "Nombra en red", proposa l'ús de "sense nom conegut" o "anònim/anònima". Tot i que el primer suposa una bona solució genèrica, en aquest cas, cal despertar una consciència que sempre ha restat adormida sota concepcions naturalitzades. Cal potser subratllar, que tots aquells anònims que sempre hem concebut com homes, podrien ser també dones. Canviar les cartel·les afegint el substantiu femení com a possibilitat és realment una de les tasques més simples i efectives que podria dur a terme un museu.

6.2 L'organització interna del museu

L'organització interna del museu és també clau a l'hora de canviar la seva agència com a institució inclusiva. No només els departaments de col·lecció permanent i exposicions han d'alinejar-se amb les mesures que les veus feministes proposen, tot el museu ha d'estar involucrat per tal que la màquina de transformació succeeixi. Hein fins i tot demana que els

⁶⁹ Ibid, p. 60

guardes de seguretat puguin actuar també com a mediadors. Aquests “vigilants” han de poder interactuar de manera responsiva amb el públic i sobretot ser conscients d'on es troben, de quina col·lecció és la que vigilen i no restar allà només com a figures de control⁷⁰.

El cas del departament de documentació també és força evident. L'estudi en profunditat de l'obra de les dones als museus permetrà portar el seu estatus d'alteritat a l'espai central. La feina d'arxiu en aquest cas és important. També caldria modificar el tipus de fitxes de documentació que es conserven en aquest arxiu. Revisar-les i analitzar què estan demanant actualment i què podrien demanar per assolir una contextualització més oberta i vital de l'obra que introdueixi a les dones com a agents actius de la cultura.

La política d'adquisicions és una altra declaració d'intencions del museu. De res serveix pronunciar-se a les sales respecte les mancances de la institució, tal vegada per falta de recursos, si després no entra dins els seus objectius aconseguir obra de dones. Cal definir quins són els criteris d'aquestes polítiques d'adquisicions i de nou, no fer simplement un llistat d'obra de dones potencialment “museïtzable”. Cal que aquesta política d'adquisicions sigui també feminista i això implica aplicar en ella tots els paràmetres anteriorment comentats: la voluntat d'adquirir obra variada i diversa, que permeti l'entrada de veus no hegemòniques dins el museu. No serveix de res buscar el *highlight* femení. Beteta adverteix també que no n'hi ha prou amb adquirir obra de dones, per molt diversa que aquesta sigui, doncs tal vegada les seves creacions responguin a cànons androcèntrics de la història de l'art: *Es necesario analizar el número de creadoras, sus perfiles artísticos y su trayectoria para calibrar si la adquisición de sus obras conlleva realmente un reconocimiento de las mujeres, de las corrientes artísticas ligadas al feminismo y de un nuevo lenguaje visual que cuestione la visión androcéntrica del arte*⁷¹.

6.3 Les intervencions feministes

Tot i que les mesures proposades aquí són del tot desitjables hom és conscient de que en la majoria dels casos tan els recursos com les possibilitats polítiques són limitades. Molts dels replantejaments proposats encara es troben a debat dins l'àgora social i tot i que seria satisfactori comptar amb una institució museística capdavantera a l'hora de proposar nous discursos i noves mirades, la realitat ens diu que, de moment, no és el cas.

Tot i així s'estan fent esforços per tractar poc a poc de posicionar la perspectiva de gènere dins el museu a través d'allò que Pollock va anomenar “intervencions feministes”, una manera de trasbalsar el museu de perfil hegemònic i exclusiu, d'entrar-hi fent soroll i visibilitzant absències:

Muchos ven a la historia del arte como una delimitación disciplinar difunta e irrelevante. El estudio de la producción cultural ha sangrado tanto y cambiado de manera tan radical para dejar de ser un objeto y pasar a ser una orientación discursiva y práctica, que hay una ruptura total de la comunicación entre los

⁷⁰ Ibid, p. 58

⁷¹ Beteta Martín, Y. (2012) Las ausencias invisibles: los sesgos de género en las políticas de adquisición de obras de arte. El caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En López-Fdez Cao, M; Fernández Valencia, A.; Bernárdez Rodal, A. (Ed.) *El protagonismo de las mujeres en los museos*. (pp. 191-208). Madrid: Editorial Fundamentos, p. 198

historiadores del arte que trabajan aún dentro de las normativas de la disciplina y aquellos que ponen el paradigma en tela de juicio. Somos testigos de un cambio de paradigma que reescribirá toda la historia cultural. Por esos motivos sugiero que no pensemos más en una historia feminista del arte sino en una intervención feminista en las historias del arte. No provenimos de otra disciplina o formación interdisciplinaria en ciernes, no hablamos de una «nueva historia del arte» cuyo objetivo es hacer mejoras, actualizar lo viejo según las modas intelectuales del presente o crear una nueva sopa teórica.⁷²

Traslladada al museu, aquesta idea d'intervenció es basa en el fet que, és pràcticament impossible alterar en primer lloc l'obra adquirida i conservada per un museu al llarg de la història i en segon lloc, ja sigui per interessos de vegades fins i tot aliens a la institució, és realment difícil alterar la selecció que presenta un museu a les seves sales. El que sí que podem variar, allà on el feminisme pot intervenir fàcilment és en els recorreguts que el museu proposa. Podem variar la direcció dels cossos, redirigir les mirades, fer que veus alternatives subratllin altres elements del discurs. Tota narració és al cap i a la fi una selecció d'allò que s'explica i allò que s'amaga i un ordre d'aquesta selecció.

Prèviament hem parlat de com el feminisme pot proposar les preguntes adequades i com la seva mirada des del marge ajuda a descobrir la perillositat de constructes narratius com el cànon o el geni. Mitjançant les intervencions feministes en el discurs del museu, ja sigui proposant recorreguts alternatius, visites guiades o activitats dirigides sobre la col·lecció permanent, potser que el museu lentament comenci a implosionar per dins.

A continuació, analitzarem algunes de les intervencions feministes sobre la col·lecció permanent que tenen lloc al territori espanyol, analitzant la seva incidència en el discurs del museu i la seva efectivitat a l'hora de trencar la posició hegemònica que defensa la institució.

⁷² Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo editorial. pag 27

PART 2 – Exemples d'intervencions feministes sobre museus de l'Estat espanyol.

1. Nivell Online

Griselda Pollock planteja la possibilitat de la creació d'un museu feminista virtual⁷³. Tot i que l'autora en cap moment s'està referint a la creació d'un espai cibernètic, sinó a la possibilitat de configurar un laboratori poètic a partir de pràctiques d'arxiu que puguin reconstruir connexions entre feminitat, modernitat i representació, les seves consideracions apriorístiques respecte els problemes que generen els museus i com la solució de la virtualitat sembla ser una de les poques sortides possibles són també aplicables al camp de la cibernètica. Pollock observa com

Las relaciones de poder sociales y económicas dominantes que gobiernan el museo hacen que el análisis feminista sea imposible. ¿Qué corporación financiaría una intervención feminista que desafiara las asunciones de clase, raza y género que apuntalan el sistema social actual a pesar de los gestos de inclusión y las correcciones menores en las historias de discriminación? El museo en la sociedad contemporánea está cada vez más ligado a los circuitos del capital vinculados al entretenimiento, el turismo, el patrimonio, la financiación comercial y las inversiones⁷⁴.

La manca de recursos i les limitacions polítiques són una problemàtica comú que s'observa quan es demana a conservadors i conservadores de l'àmbit museístic el perquè de la impossibilitat de canvi en les seves col·leccions. Canviar la museografia implica fer un projecte nou on hi participen diferents actors que no sempre estan tan implicats com seria desitjable en la inclusió de la perspectiva de gènere. Per aquest motiu, enlloc de trobar museus de l'estat espanyol que hagin produït veritables revolucions feministes en les seves sales, el que es troba més fàcilment són iniciatives feministes que usen el mitjà digital per aproximar-se a les obres des d'una altra perspectiva. La virtualitat permet concebre les obres com a textos capaços de produir significats que poden ser renegociats constantment, permet remetre a altres classificacions que s'allunyen de les que el museu tradicionalment proposa i permet sobretot establir una altra ordenació més horitzontal, menys jeràrquica i allunyada de dictàmens cronològics, patriòtics o d'excel·lència qualitativa.

A Espanya trobem dues iniciatives d'intervenció feminista online sobre els museus: *Patrimonio en femenino* i *Museos en femenino*. Dues iniciatives finançades pel govern espanyol que interroguen al museu des de fora, creant recorreguts o exposicions virtuals entorn a qüestions

⁷³ Pollock, G. (2010). *Encuentros en el museo virtual. Tiempo, espacio y el archivo*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra.

⁷⁴ Ibid, p. 53

de sexualitat, visibilitat, diferència sexual, representació de la dona, etc. I que posen de manifest que una altra manera de fer història o històries de l'art, és possible.

1.1 Patrimonio en femenino: l'exposició temporal col·laborativa.

Descripció

*Patrimonio en femenino*⁷⁵ és una iniciativa del Ministeri de Cultura. Es tracta de 6 exposicions temporals que es van dur a terme entre els anys 2011 i 2016 organitzades per la Direcció general de Belles Arts i Béns Culturals. Al llarg de les seves 6 edicions es presentava un catàleg online que recollia obres de trenta museus estatals (tant de gestió directa com transferida a les comunitats). En funció del tema proposat a cada edició, els museus triaven una o varies obres de la seva col·lecció i enviaven la seva fitxa amb la catalogació raonada. A banda, al catàleg, es feia un recull de textos que teoritzaven respecte la inclusió de la perspectiva de gènere als museus. Generalment la presentació d'aquest catàleg, que mai era imprès en paper, es duia a terme el 8 de març coincidint amb la celebració del Dia de la Dona. Les col·leccions que hi participen provenen de diferents sectors: artístic, històric, etnològic, científic..., l'única premissa era que existís un lligam amb el tema proposat que cada museu explicaria a partir de la descripció de l'obra a la fitxa de catalogació.

A la primera edició obre el catàleg el text de la llavors ministra de cultura Àngeles González-Sinde⁷⁶. En aquest text de presentació l'ex-ministra planteja la necessitat d'una relectura crítica de tot el patrimoni d'una societat per poder reescriure i revisar la història i els criteris que classifiquen i jerarquitzen els objectes o els esdeveniments que la protagonitzen. Parla de la necessitat de recuperar veus i discursos que han estat exclosos o silenciats sempre en pro d'obtenir una desitjada igualtat i llibertat.

Aquesta primera edició recull diferents obres enviades pels museus i les classifica en cinc apartats: *Obras realizadas por mujeres; Discursos i modelos de feminidad; Trabajos y saberes de mujeres; Rupturas y transgresiones; i Dejar memoria*. No són apartats excloents, algunes obres poden formar part de més d'un apartat si la organització ho creu adient. De fet, en aquesta edició de forma excepcional s'inclou un apartat que recull totes les obres que, al mateix temps que pertanyen a algun dels altres apartats, han estat realitzats per dones.

Tot i que el format va variant lleugerament, en les següents edicions: *Ausencias y silencios; Mujeres ante la adversidad: tiempos y contratiempos; Tradición y Modernidad, Eros y Anteros, La memoria femenina: mujeres en la historia, historia de mujeres*; es manté l'estructura base d'una temàtica subdividida en diferents apartats encapçalats per un petit raonament del perquè

⁷⁵ Patrimonio en femenino (2011). Ministerio de Cultura i Educación. Recuperat de: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/ceres/catalogos/catalogos-tematicos/patrimoniodefemenino/presentacion/portada.html>

⁷⁶ González-Sinde Reig, A. (2011) Presentación. *Patrimonio en femenino*, 1, p.13

de la classificació, en els que trobem obres (de vegades formant part de més d'un apartat), de les quals obtenim una fitxa tècnica. En aquesta fitxa tècnica hom troba diferents categories depenen de la tipologia d'objecte.

Valoració

La voluntat de crear una gran exposició temporal molt ramificada, essent cada museu qui fa la elecció de les obres que hi formaran part fa que el conjunt presentat sigui de vegades dispar i poc unificat narrativament. La idea d'una exposició feta col·laborativament amb conservadors que provenen de diferents àmbits, de manera que allò artístic es pugui mesclar amb allò etnogràfic o científic és interessant. Al cap i a la fi, aquest projecte parla de patrimoni, i la possibilitat de transversalitat horitzontal que ofereix és del tot admirable. L'experiència és compartida i democràtica, cada objecte té el mateix espai i un lloc gairebé fortuït dins de cada apartat. No existeix una distinció entre arts majors i arts menors, entre la transcendència de l'objecte artístic i la immanència de l'objecte etnogràfic per exemple. Tot i que existeix una separació clara entre cada obra i narrativament mai s'entrecreuen, sempre són descrites com a objectes aïllats. D'aquesta manera es desaprofita, al meu parer, la oportunitat que obria el fet que en un mateix apartat hi poguessin coexistir diferents tipologies d'objectes. La manca de diàleg entre les peces desvirtua la pretesa sensació d'exposició temporal virtual.

Narrativament és un projecte poc acurat. Tot i que cada apartat està ben justificat i cada classificació segueix una bona lògica, les descripcions que trobem per cada obra són totalment disperses. Probablement cada museu va tenir llibertat absoluta a l'hora de descriure els seus objectes, el problema és que posteriorment no es va fer l'esforç de contrastar-les i unificar-les. El fet que algunes descripcions referenciïn constantment la temàtica proposada i facin l'esforç de llegir l'obra des del punt de vista demanat, mentre que d'altres la mencionen de passada o ni tan sols ho fan, ratifica una manca d'organització i de voluntat de trobar un fil conductor que no ajuda a donar solidesa al projecte. La manca d'interès d'alguns dels museus per fer que les descripcions dels objectes encaixessin narrativament amb allò proposat recorda una mica a la idea de fer exposicions de dones només pel fet de ser dones, exposicions que manquen de fil conductor i on tot sembla valer amb el pretext d'incloure la perspectiva de gènere com a logotip. Aquest és un problema patent en les primeres edicions i que poc a poc, probablement havent après de l'experiència, es va mitigant.

De fet, el principal problema que trobem en aquesta exposició virtual és el darrer nivell de la mateixa, aquell en què el públic entra en la fitxa completa de l'obra i es troba amb una fitxa museística convencional. Tot i que aquesta canvia segons la tipologia de l'objecte, les categories triades són les clàssiques, no es fan noves preguntes a les obres, sinó que tot el que es presenta són les classificacions formalistes habituals. Tal vegada si s'hagués enviat als museus una fitxa de catalogació diferent per tal que aquesta fos emprada a consciència pels conservadors, el resultat hagués estat més compacte i molt més interessant.

No és habitual però de tant en tant apareixen algunes obres que realment no tenen gaire cabuda en la temàtica proposada i que semblen haver estat triades de manera forçada, per formar part

del projecte quan tal vegada fóra millor establir una consciència de l'absència. Aquest suggeriment ens porta directament a un dels encerts més captivadors del projecte que recau en la seva segona edició anomenada "Ausencias y Silencios". En aquest cas, per cada un dels apartats proposats: *Autoridad y poder*; *Ciència y educación*; *Creación y espectáculo*; *Trabajo y labor*; *Serechos y igualdad*, hi ha dos subapartats en què es divideix l'exposició: absències i silencis. D'aquesta manera a *Ausencias* trobem com cada obra ha d'explicar necessàriament l'absència que representa, per exemple, una armadura del Museu Cerralbo es llegeix des del predomini del gènere masculí al món militar i l'absència de les dones en aquesta parcel·la de poder. El quadre *Una investigación* (1897) de Joaquin Sorolla, aportat pel mateix Museu Sorolla, que mostra una sèrie d'homes en un laboratori científic, es proposa recuperar les dones que es van iniciar en carreres universitàries científiques però que tal vegada mai foren representades (i per tant, la seva existència va quedar silenciada).

Finalment, la paritat d'homes i dones artistes que componen l'exposició virtual continua essent alarmant. Tan sols a la primera edició es fa incidència en un gran nombre d'obra executada per dones. A més, aquesta incidència es fa creant un apartat propi per a aquestes, generant encara un sentit més fort d'excepcionalitat i marginació. A les següents edicions, aquest apartat desapareix. Podríem pensar que es vol eliminar aquesta "habitació pròpia" creada per les dones i democratitzar la seva posició dins l'exposició temporal, tanmateix és fàcil sospitar que el que succeeix és que no hi ha suficient obra de dones disponible, doncs a les següents edicions és difícil de vegades trobar-ne. Enlloc de l'exposició virtual es fa referència a aquesta absència, l'absència més primordial, la que situa a la dona com a subjecte actiu en l'àmbit de la creació.

Patrimonio en femenino és un projecte que tot i les bones idees, té grans mancances. Aquella primordial és la seva virtualitat absoluta, la manca d'un pont que s'estableixi entre el projecte i els museus. La seva publicació mai es va dur a terme en paper i per tant mai es va poder oferir dins l'espai museístic. No es va aplicar mai cap mesura que pogués introduir aquesta nova perspectiva proposada dins les parets físiques del museu, per tant és un projecte que té molt poca incidència a l'hora de provocar un canvi de concepció museogràfica real, subratllant encara més la concepció de marginalitat que pateix el feminisme dins les sales de la institució.

1.2 Museos en Femenino: del recorregut virtual a la intervenció.

Descripció

*Museos en Femenino*⁷⁷ és un projecte que neix d'un conveni entre el Ministeri de Cultura i la Universitat Complutense de Madrid. En ell hi van col·laborar conjuntament l'Institut d'Investigacions Feministes de la UCM, l'Associació e-Mujeres i els equips dels museus participants al projecte (en aquest cas, tots de titularitat estatal de gestió directa): Museo del Prado, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Museo Nacional de Cerámica González Martí, Museo del Traje i Museo Arqueológico Nacional.

⁷⁷ Museos en Femenino (2011) Recuperat de: <http://www.museosenfemenino.es/>

Les autores del projecte van crear un o dos itineraris per a cada museu. En cada un d'ells es planteja una temàtica concreta i s'estableix un recorregut que s'ofereix a partir d'un mapa del museu i l'explicació detallada de l'obra sempre en referència a la temàtica a través de la qual es pretén guiar al visitant. La plataforma és senzilla i de fàcil accés i bàsicament virtualitza el que podria ser una visita guiada executada físicament al museu.

La tipologia de visita guiada i la forma d'abordar les obres canvia segons el museu i les seves particularitats:

Al Museo del Prado, trobem la possibilitat de fer dos itineraris: *Mujeres y poder*, que cerca a partir de la retratística recuperar les figures de dones relacionades amb el poder des de diferents àmbits; i *Los Trabajos de las mujeres*, en la qual a partir de representacions tant de retratística com de quadres costumistes es pretén incidir en la participació laboral de les dones i el valor social i cultural d'aquests treballs.

Al MNCARS es presenta un únic itinerari: *Feminismo, Una mirada feminista sobre las vanguardias*. Sorprenentment per a un museu amb un gran nombre d'obra executada per dones relacionades amb el moviment feminista, el MNCARS decideix en aquest cas aplicar una interessant mirada a una època anterior, la de les avantguardes, tractant de detectar les seves absències, de visibilitzar l'aportació de dones artistes a un període de clara dominació masculina i una mirada sobre els valors dominants de la època revisant-los i qüestionant-los.

La primera planta del Museu Nacional de Ceràmica González Martí es proposa al públic com una casa-museu dividida en els espais que conformaren la casa del Marqués de Dos Aigües. A cada habitació (vestíbul, menjador, *fumoir*, pati cobert, oratori...) s'aprofita per entrar en detall en alguna de les obres que formen part de l'arquitectura o de la decoració de la sala o fins i tot s'arriba a incidir en la pròpia sala, la seva funció i la seva afectació dins la perspectiva de gènere.

El cas del Museo del Traje és particular per la seva idiosincràsia. En ell es proposa un recorregut *Cuerpos modelables. La indumentària como instrumento de control del cuerpo femenino*, que inclou únicament peces de roba relacionades amb el subjecte femení analitzant la mirada externa que s'ha fet tradicionalment sobre aquests i les interseccions contextuais que produeixen canvis en aquests vestits. Es pretén mostrar quines implicacions té aquesta indumentària en el cos de les dones.

Al Museo Arqueológico Nacional es proposen de nou dos itineraris: *Las mujeres en la Sociedad imperial romana* i *La construcción del género en la Grecia clásica*. En ells s'analitzen els condicionaments socials de les dones en cada una d'aquestes societats i a l'hora exemplifiquen com aquestes dones han pogut transgredir normes i límits per poder transformar la societat.

Cada itinerari es introduït per un petit text explicatiu i pel mapa del recorregut per a continuació fer que el públic pugui anar clicant a cada una de les obres i conèixer la re-lectura efectuada.

Valoració

En primer lloc caldria tornar a puntualitzar la diferència que existeix entre cada recorregut. Malgrat sorgir la idea d'un equip compacte, les tasques queden dividides entre les diferents components d'aquest equip que decideixen en cada cas un format o un altre segons el museu però també segons la seva idea d'intervenció feminista. Això suposa que hi hagi alguns recorreguts més destacables o d'altres amb més problemàtica afegida. En tot cas, quelcom que és absolutament valorable d'aquest projecte és la remissió directa que aquest fa al museu. *Museos en femenino* parteix sempre d'una consideració espacial del museu, d'un recorregut que tot i ser virtual remet al pla físic. Això fa que la proposta pugui ésser fàcilment rebuda per les institucions participants com a eina i de fet, dos d'ells (MNCARS i Museu Nacional de Cerámica González Martí), com explicarem a continuació, han pogut traslladar a les seves sales gran part del treball executat dins aquesta pàgina web. S'estableix doncs, la possibilitat de diàleg amb la institució museística.

De nou, en aquest cas, les categories de catalogació de l'obra continuen sent les tradicionals i hi ha alguns recorreguts que se centren massa en descriure l'obra, enlloc de concentrar-se en fer una re-lectura.

Són destacables els dos itineraris proposats pel Museo del Prado tant per les seves virtuts com pels seus defectes. En el cas de *Mujeres y Poder*, trobem textos que proven de visibilitzar figures femenines d'importància històrica. De vegades, aquest relat queda gairebé deslligat en la seva totalitat de l'obra, com si aquesta obra no ens pogués donar una informació precisa al respecte de la concepció d'aquesta dona dins el seu context. Per exemple, en el cas de *La condesa de Chinchón* (Goya, 1800), es recupera la idea d'un personatge d'una gran fortalesa i capacitat decisiva malgrat que a l'obra es representi de manera delicada i gairebé absent. Tanmateix no s'incideix en el perquè d'aquesta representació. Perquè Goya decideix mostrar-nos una dona debilitada, de rostre innocent? A l'altra banda d'aquesta consideració trobem altres discursos que de vegades pequen de ser excessivament celebratoris, que ens porta a pensar com necessitem reafirmar la posició de les dones quan aquestes són introduïdes a la història i com necessitem situar-les dins d'aquest discurs de genialitat i heroïcitat al qual el poder masculí ens té tan acostumades. Al text de presentació d'aquest itinerari es defineix el mateix com un "homenatge" a aquestes figures, quan moltes d'elles (com gran part dels personatges amb importància històrica) van tenir una moralitat dubtosa, que tal vegada no mereixi un homenatge, però sí un lloc en la història.

Molt més encertat és l'altre itinerari, *Los Trabajos de las Mujeres*. Llegint el títol la nostra ment educada en una societat capitalista i patriarcal ens pot conduir a pensar en treballs assalariats i productius econòmicament: allò que hem decidit anomenar treball. Tanmateix en aquest itinerari se subratllen altres treballs que han realitzat les dones al llarg de la història i que han estat clarament invisibilitzats i menystinguts per un sistema que es nodreix d'ells però al qual li convé negar-los per poder subsistir a base de la seva gratuïtat. Cures, maternitat, educació, nutrició... són aspectes que es destaquen molt intel·ligentment en aquest recorregut.

Tot i així, un defecte que ostenten els itineraris del Museo del Prado, juntament amb els del Museo del Traje és la manca de diàleg entre les obres. El format triat per a la web, et permet

passar d'una a l'altra, però no et parla d'elles en el seu conjunt. Al Museo del traje, a més el relat és totalment evolucionista, avança de l'antiguitat a la modernitat sense gairebé establir llaços entre les diferents èpoques. Tal vegada hagués estat més interessant una tria d'estructura que hagués permès més transversalitat.

El cas del Museo Nacional de Cerámica González Martí és remarcable per la inclusió de l'espai com a element narratiu dins l'exposició. El qüestionament en aquest cas no es fa tan sols sobre les obres que habiten la sala, sinó sobre la sala mateixa, aprofitant que aquesta havia format part d'una antiga casa marquesal. Així trobem una reflexió al respecte de la construcció del gènere a partir de l'arquitectura del tot adient.

Finalment, el punt àlgid d'aquest projecte es troba sense dubte a l'itinerari del MNCARS. En ell trobem un veritable diàleg entre les diferents obres. Ens parlen d'absències, d'invisibilitats, posen en relleu esdeveniments fins al moment mai subratllats. Fan comparatives amb obres d'autors masculins i parlen de la representació que aquests feien de les dones, parlen per tant de com es construeix la dona a partir de la pintura i com s'exclou en molts casos la seva veu d'aquesta construcció, malgrat la seva constant voluntat de participació. No hi ha por a criticar la mirada masculina esgrimida sobre la dona al llarg de les avantguardes, ans al contrari, aquesta es posa sobre la taula i es qüestiona sense miraments.

No és estrany que a partir d'aquest treball sobre el MNCARS hagi aparegut una visita guiada sobre la col·lecció permanent que aprofita el material del projecte i que el museu porta anys duent a terme de manera exitosa.

2. Nivell presencial. Intervencions sobre la col·lecció permanent en forma de visita guiada

Tant en un plànol virtual com en un de físic, les intervencions feministes sobre les col·leccions permanents dels museus d'art qüestionen, mitjançant una anàlisi complexa del relat, les estructures que el componen i les bases sobre les quals se sosté.

A *Visión y diferencia* (2013) Pollock explica com Mary Kelly va identificar els tres eixos que essent característics dels discursos modernistes tardans, eren territori potencial d'una intervenció feminista: la materialitat, en tant que el feminisme fugia de la idea utòpica de l'expressió personal a través dels materials i reconeix en canvi un materialisme feminista, on la representació és un *topos* per a l'activitat ideològica; la sexualitat, especialment el seu caràcter opressiu i com les pràctiques artístiques són també responsables en la construcció i l'administració de desig i plaer; i la dimensió social de l'art, que declarava com a una qüestió de les institucions que són les que determinen quines lectures s'han de fer i per tant situen el terreny sobre el qual les intervencions feministes s'han de dur a terme⁷⁸. Respecte a aquest darrer punt afegirà:

⁷⁸ Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo editorial, pp. 284-286

Las intervenciones feministas, además, se fortalecen al colocar al arte y sus instituciones en continuidad con otras prácticas económicas, sociales e ideológicas. Fundadas sobre la lucha política del movimiento de mujeres y su amplia crítica social, las prácticas culturales feministas articulan la actividad artística con el mundo social, en el que la cultura se está volviendo un nivel cada vez más significativo de regulación social y consumo ideológico.⁷⁹

Allò que mancava en el nivell digital era precisament la dimensió social que l'art (que és llegit a través dels museus i les galeries que el contenen) genera a partir dels seus emplaçaments. Com dèiem, la dimensió *online* funciona en un plànol estructural, però si resta al núvol és difícil que sigui capaç d'articular cap mena de canvi en la concepció que el públic té de les històries de l'art. Explicàvem abans com de difícil sovint resulta fer una veritable intervenció feminista en els museus; tot i així, és només quan aquests esbossos virtuals previs passen a formar part de l'experiència museística quan veritablement la intervenció és completa.

A continuació presentarem dues intervencions feministes sobre la col·lecció permanent de dos museus: El MNCARS i el Museo Nacional de Cerámica González Martí. Val a dir que totes dues propostes apareixen a partir de l'experiència de *Museos en Femenino*. Cada institució, des de llocs, situacions i recursos molt diferents ha estat capaç de recollir el fil llançat per les possibilitats del mitjà virtual i reconvertir-lo en quelcom tangible.

2.1 Una qüestió de gènere (Museo Nacional de Cerámica González Martí.)

Descripció

Arrel del projecte executat a *Museos en Femenino*, però sobretot a partir de l'interès personal de la conservadora Liliane Cuesta, sorgeix a partir del 2014 una visita-taller per escolars anomenada *Una qüestió de gènere*. Es tracta d'una visita que es realitza a la planta baixa i la planta noble del palau del marquès de Dos Aigües, seu del Museu Nacional de Ceràmica des de 1954. L'enfocament donat a aquesta visita és diferent a aquell proposat des de *Museos en Femenino*, allà el discurs es concentrava en la visibilitat de la dona mentre que aquí la idea és que a través de les estàncies del palau, es vagi analitzant i qüestionant la idea de gènere.

L'anàlisi que sorgeix pot ser iconogràfic, doncs s'analitzen per exemple les representacions que es fan dels déus i deesses mitològics que decoren el Pati de la font; social, com observem quan a la Sala de personatges il·lustres es qüestiona perquè aquests "personatges il·lustres" són només homes o com veiem al Plafó de cuina on a partir d'una cartel·la que relata les activitats que fa cada membre de la família es posa en qüestió per exemple, la divisió sexual de treball; arquitectònic, com es configura un espai masculí com és el Fumoir i quins usos té; i etnogràfic, doncs es plantegen temes al llarg de la visita com els codis de vestimenta o els costums familiars.

Es tracta d'una visita guiada oberta, on al final de l'explicació de cada sala es plantegen preguntes per tal que l'alumnat pugui debatre, i se'ls demana també dur a terme escenificacions per tal de comprendre millor la problemàtica que presenta la temàtica del gènere. Abans i després de la visita se'ls entrega un qüestionari que conté preguntes sobre què és el gènere,

⁷⁹ Ibid, p. 285

quants gèneres hi ha, i si creuen que la definició de gènere i nombre de gèneres ha canviat amb el temps. Cal subratllar que aquest qüestionari (que no és obert sinó que conté respostes a escollir), s'emplena dos cops per l'alumnat i que el segon cop, tal com va afirmar la Liliane durant l'entrevista, semblen tenir més dubtes i les respostes són menys certeres que abans de dur a terme la visita.

Valoració

En primer lloc caldria subratllar que el Museu Nacional de Ceràmica González Martí és una institució museogràficament parlant força antiquada. Els seus recursos són clarament limitats i el projecte museogràfic que guia al públic per les sales pertany certament a una altra època. El públic objectiu d'aquest museu és d'edat avançada i prové probablement d'un sector social conservador. És per aquest motiu que és encara més valorable que en un museu d'aquest caire es pugui proposar una visita guiada que posi sobre la taula conceptes tan trencadors. Cuesta, que ha dissenyat i creat l'activitat i els seus textos, ha aconseguit treure molt de partit al seu museu. La seva principal tasca ha estat la de plantejar l'obra i l'espai com a documents. Un document que es pot llegir i rellegir des de diferents punts de vista. El fet de proposar l'espai com una obra més permet que hi hagi diàleg no només entre les obres de cada sala sinó entre les sales mateixes que de vegades poden plantejar qüestions que remetien a estàncies anteriorment visitades.

En el fulletó de la visita (ANNEX 1) podem comprovar com a cada sala es planteja a l'alumnat una sèrie de preguntes o se'ls demana reflexionar sobre una sèrie de temes. D'aquesta manera es proposa una visita menys jerarquitzada i més horitzontal. L'alumnat no només escolta per aprendre sinó que se li demana una participació. Aquesta participació genera un vincle amb l'obra molt diferent del que podria tenir un *connoisseur*, el públic no està allà per admirar-se dels bells salons de ball, o dels magnífics tocadors, estan allà per sospitar, per posar en qüestió. És clar que en aquest cas el museu aposta per canviar un "Wow!" per un "Perquè?"

Aquests alumnes sortiran de la visita amb una idea molt diferent de l'ús que es pot fer de la institució museística. Al final de la visita se'ls demana dur a terme una escenificació on han de representar un personatge històric de la noblesa valenciana del segle XIX que participa a un ball. Allà proven d'invertir rols i posen de manifest l'evolució de les normes associades al gènere i el paper de la dona en diferents moments històrics. La possibilitat de que el museu sigui escenari per a pràctiques d'escenificació política pot arribar a sedimentar a través d'aquest tipus de visites.

És remarcable també la valentia que suposa el fet d'allunyar-se d'una descripció formalista de l'obra. L'educadora no s'atura a analitzar les característiques formals, els materials, el tipus de decoració. El museu és conscient que si el professorat vol aquesta informació, demanarà un altre tipus de visita o simplement l'esbrinarà mitjançant una cerca. A aquesta visita s'hi va a fer una re-lectura i la mirada que s'aplica sobre les obres és una altra, una ben allunyada de la museogràfica tradicional, però al cap i a la fi, és tracta d'això.

D'acord amb Cuesta, l'alumnat pot venir més o menys preparat a la visita, doncs des del museu es penja tota una sèrie de material a la web, accessible als professors que més endavant portaran als seus alumnes a fer la visita. És important aquest vincle establert amb les institucions educatives, tot i que podria ser major (es podrien fer cursos de preparació per professors per exemple), com ja hem dit a l'inici, els recursos de la institució són limitats. En aquest cas la possibilitat d'establir un vincle digital entre l'àmbit educatiu i el museístic sembla una bona solució.

La qüestió és que, vinguin preparats o no, la pròpia visita és autoavaluada pels alumnes que responen als seus propis coneixements sobre el concepte de gènere abans i després de la visita. Aquest detall és realment captivador i tal vegada seria quelcom a implantar a molts altres tipus de visites. Amb les seves respostes es percep una evolució del seu pensament i sobretot un augment de la indecisió⁸⁰ (es a dir, un viatge cap al qüestionament, cap al "perquè?", cap al prendre consciència que les respostes absolutes també en l'art, són fal·lacs). El fet que s'estableixi un canvi, vol dir que és una visita que trasbalsa el seu camp conceptual i simbòlic i és per tant molt efectiva.

Per tots aquests motius, és realment recriminable el fet que sigui una visita enfocada únicament des del punt de vista escolar (tot i que afirma Cuesta que també l'ha demanada algun grup d'adults i s'ha dut a terme sense objeccions). El cas és que és una visita tan trencadora, que és capaç de plantejar una relectura de les obres que porta a l'individu a qüestionar-se conceptes que fins al moment creia fermes. Aquests conceptes els hem cregut fermes perquè tota la vida ens han envoltat imatges que així els reafirmaven. El museu és contenidor d'aquestes imatges i Cuesta aconsegueix donar-li la volta a la truita i remarcar el fet que el nostre pensament és sempre un constructe i no quelcom natural. Tanmateix, tota aquesta feina no es permeable al museu en sí mateix. Cap de les qüestions plantejades durant la visita són incorporades a d'altres visites guiades i molt menys a l'interior de les sales en forma de textos o cartel·les. Ni tan sols s'ofereix a l'entrada del museu un fulletó amb la possibilitat de veure el museu a través d'aquesta mirada. Així aquesta activitat roman com una excepció a la norma. Una relectura que queda amagada gairebé de la mateixa manera que succeïa amb el nivell cibernètic. Arriba i marxa de manera efímera i no deixa cap rastre tangible darrera seu. El rastre simbòlic, això sí, queda en les ments dels i les joves visitants.

2.2 Feminismo. Una mirada feminista sobre las vanguardias. (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia)

Descripció

En el cas del MNCARS estem parlant d'un museu amb uns recursos i una projecció molt major que la del museu de València. La seva proposta sorgeix també del projecte *Museos en Femenino* que en aquest cas comparteix completament l'enfoc exposat a l'experiència digital. El recorregut

⁸⁰ Cuesta Davignon, L. (2010). La educación en la diversidad de género y sexual desde los museos. Un caso práctico. En R. Huerta & A. Alonso-Sanz (Eds.), *Educación artística y diversidad sexual* (pp. 79–89). València: Universitat de València

es fa tangible en aquest cas a partir d'una visita guiada fixa establerta cada dimecres a la tarda a la qual els visitants poden accedir-hi gratuïtament un cop es troben dins el museu. La visita es anunciada tan a la web com a través de les diferents xarxes socials tot i que no existeix un fulllet específic per a la mateixa. En la meua visita al museu no vaig ser advertida de l'existència de la mateixa a l'hora de comprar l'entrada, per tant, sembla ser que hom pot formar-ne part només si es té previ coneixement d'aquesta.

Feminismo proposa com ja ho feia a *Museos en Femenino* un recorregut pels espais de la col·lecció permanent dedicats a les avantguardes històriques (Col·lecció 1). L'itinerari doncs està acotat entre els darrers anys del segle XIX fins a arribar al final de la Guerra Civil Espanyola. I en ell es qüestiona el rol de la dona tant des de la vessant creativa com la representacional. S'analitza la visibilitat de la dona en la Història de l'art així com la seva absència. Es convida al públic a reconèixer el treball de les dones en el camp de l'art i a considerar críticament les imatges de dominació masculina.

Es planteja una lectura de les obres de vegades artística, de vegades socio-política i de vegades iconogràfica que ajuda a completar un mapa que s'allunya d'allò que la història de l'art tradicional ha relatat habitualment respecte les avantguardes.

La visita es du a terme de forma clàssica: el grup de visitants segueix a la guia per les diferents sales proposades, escoltant, aprenent i qüestionant-se allò plantejant. Existeix un cert nivell d'interacció ja que davant d'algunes obres es plantegen preguntes que pretenen ésser contestades pel públic per tal d'encetar el discurs encara amb més força. No existeix cap mesura d'avaluació de la visita o dels coneixements adquirits durant la mateixa. La visita es proposada per una empresa externa al museu a la qual remeten al visitant en cas que aquest tingui alguna qüestió relativa a la visita o al material.

Valoració

Des de l'empresa encarregada de l'apartat de "Mediació" del MNCARS han sabut aprofitar molt bé el treball dut a terme per *Museos en Femenino*. I no només això, sinó que aprofiten excel·lentment les possibilitats donades per l'espai físic afegint material de vegades o detenint-se molt més en algunes obres i ampliant la informació donada.

Des de l'inici adverteixen al públic que el que faran és una lectura en clau feminista i no sobre obres feministes, i introdueixen a l'audiència en la literatura feminista citant el text de Nochlin *Perquè no hi hagués grans dones artistes?* (1974) com a fundador del moment en que es comença a dipositar una mirada feminista sobre l'art. Al llarg del recorregut analitzen representacions i rescaten dones artistes oblidades.

És característica la primera obra en la qual es detenen perquè dona una perspectiva del tipus de visita a la que el públic s'enfronta. Aquesta primera obra és *La sortida de la fàbrica* (Germans Lumière, 1895). A través del visionat de la mateixa (cosa que la plataforma web no permetia fer), la guia parla de la incorporació de la dona al món laboral, de la divisió sexual del treball, de la primera onada feminista, de la reclamació del pa i les roses en una manifestació de

treballadores estatunidenques al 1912 a més d'analitzar la falsa sensació documental que desprèn el film. A partir d'una obra estudiada generalment com la fundadora de l'art cinematogràfic, s'extreu una lectura que aprofundeix en diferents camps relacionats amb la perspectiva de gènere.

Una de les grans virtuts d'aquest recorregut és el diàleg constant que s'estableix entre obres, com la guia va proposant la comparació entre unes i altres provocant així la reflexió de l'audiència. Un gran encert a més és la inclusió en el recorregut de l'obra *Niebit* (Isidre Nonell, 1909) on Nonell pinta a una dona de baix nivell econòmic embolicada amb una flassada, sense definir el rostre o el cos, que la guia compara amb tots els arquetips de dones fetitxe que presenten artistes com Anglada Camarasa. A l'espectador se l'adverteix que una o altra obra serà comparada al llarg de la visita, demanant que retinguin certs aspectes d'algunes obres. Així cauen a terra metafòricament les parets que classifiquen les obres cronològicament o per estils artístics dins el MNCARS. A través de la visita, la guia aconsegueix reordenar la col·lecció per a la pròpia lectura en clau feminista.

És remarcable també la incidència que es fa en com els canvis socials i culturals van tenir el seu reflex en les obres d'art, però també puntualitzen com l'art, la publicitat i la imatge en general han contribuït a configurar la imatge d'una dona, tenint present allò desitjable i allò que caldria evitar. Són per tant, molt conscients de la funció de l'art en la construcció del gènere i l'exclusió i la invisibilització de diferents veus i el públic surt amb una idea molt clara d'aquest fet.

Es treballen per suposat les absències, tot i que no es fa una veritable crítica al museu (això seria, com ja anunciava Pollock, terriblement perillós). No es parla de què conté el MNCARS als seus magatzems i perquè ha decidit presentar unes obres i no d'altres. Tot i així, amb allò que hi ha a la col·lecció permanent es prova de revaloritzar figures com Maria Blanchard tot insistint en com la seva obra ha estat menystinguda davant la de Juan Gris i com moltes obres d'ella avui en dia encara es pretenen fer passar per l'autoria del pintor, per tal que siguin més cotitzades al mercat artístic.

En cap moment se separa la visita d'una lectura feminista, els formalismes són mínims i sovint també es relacionen amb aquesta lectura. Es parla de l'obra de forma constant però les preguntes que es fan a aquesta són molt diferents a les tradicionals. És destacable també el nivell d'interacció que la guia estableix amb el públic. Davant de gairebé totes les obres, es proposen preguntes o qüestions a debatre, des d'on la guia extreu fils que enllaça amb el seu guió. Malauradament aquests debats no s'allarguen gaire, òbviament per la situació de transició en que el públic es troba al restar al mig d'una sala on constantment passa gent. Tanmateix fóra bo que a l'acabar la visita es pogués establir un espai de trobada, tal vegada no en una sala d'exposició, sinó en un espai d'oci ofert pel museu per tal que els visitants parlessin, debatessin i establissin altres vincles que el de simples espectadors.

A partir de la meua experiència vaig comprovar que el públic assistent a la vista era força nombrós tot i no ser un esdeveniment que s'anunciï gaire. Al comprar l'entrada, com dèiem, no sempre el visitant és advertit d'aquesta existència. Per tant és difícil obtenir un públic inexpert en el tema. Allò que vaig observar és que la majoria d'assistents era gent amb certs coneixements al respecte del feminisme i de la invisibilització de les dones als museus. És cert

que s'aprenen nous conceptes i es coneixen noves parcel·les de realitat però, si generalment és així, les ments trasbalsades no ho són tant, doncs ja arriben a la visita amb certa base.

De nou, allò més recriminable és que tampoc en aquest cas el brillant guió que proposa l'itinerari traspasa a la col·lecció permanent. El museu presenta el documental *La concha y el reverendo* de Germaine Dulac realitzat al 1928, però enlloc subratlla que és aquest i no *Un perro andaluz* (Buñuel i Dalí, 1929), el primer film surrealista de la història, que òbviament va ser invisibilitzat per una altra obra realitzada per homes. Aquesta reivindicació hauria de ser transformada en un text de sala permanent, tal vegada així el públic tindria més ganes de conèixer altres casos similars i es potenciaria la seva participació en la visita guiada *Feminismo*.

PART 3 – Anàlisi i propostes des d’ una mirada feminista pel Museu d’ Art de Girona

A continuació proposem l’aplicació de tot allò analitzat anteriorment ja sigui des de la teoria com des de la pràctica, a una institució museística com l’Md’A, que no compta amb cap experiència d’aplicació de la perspectiva de gènere en la seva col·lecció. No serà aquest un projecte concret, sinó una obertura de portes per a una possible i futura intervenció feminista sobre aquesta col·lecció.

El Museu d’ Art de Girona té una estructura particular. La seva fundació té lloc l’any 1976, quan la Diputació de Girona signa un conveni amb el Bisbat de Girona i s’ uneixen ambdues col·leccions. Posteriorment el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya assumiria les tasques de gestió que abans corresponien a la Diputació de Girona i a partir d’aquell moment, s’inclou a la col·lecció l’obra adquirida per la Generalitat. El fet de tenir diverses col·leccions fundacionals suposa que el Md’A compta avui amb 13.753 obres catalogades, essent un dels fons més nombrosos de Catalunya⁸¹.

La seu del museu és l’antic Palau Episcopal de Girona, que pertany al Bisbat i que acull a la institució a través del pagament d’un lloguer. Com bé podem imaginar, aquesta relació de dependència amb el Bisbat (doncs a més del lloguer, una part molt important de la col·lecció els pertany) resulta problemàtica a l’hora de fer propostes trencadores. Cada museu té la seva idiosincràsia i no sempre resulta fàcil negociar amb tots els actors presents en la seva gestió. Tot i així, penso que una intervenció tan digital com presencial, del tipus que hem vist, podria arribar a funcionar fàcilment. A banda d’això, com dèiem, tota institució s’hauria d’analitzar en profunditat i deslligar-se, en la mesura del possible, dels vestigis patriarcals que arrossega el seu discurs expositiu.

1. Anàlisi del discurs expositiu del Md’A

1.1 Inclusió de dones artistes.

Hem vist abans com la inclusió de dones artistes a la col·lecció permanent d’un museu pot resultar una maniobra forçada que doni a aquestes artistes un caire d’ excepcionalitat i que finalment, acabi per no qüestionar sinó ans al contrari, legitimar el sistema que sosté una història de l’art patriarcal. Tot i així, mentre paral·lelament es treballa per revisar i desmembrar aquesta història de l’art, fóra bo que les dones comencessin a aparèixer com a subjectes actius

⁸¹ Museu d’ Art Girona (2016) Recuperat de: <http://www.museuart.com/>

dins els museus. D'aquesta manera, quan tinguem les eines i el favor de les institucions per reorganitzar la història i els museus que l'acullen, una part del treball ja estarà fet, doncs recordem que la visibilització d'una dona artista porta a l'estudi i l'aprofundiment del seu treball i això sempre és convenient.

Actualment el museu té un total de 90 dones catalogades com artistes que acumulen 226 obres (ANNEX 2). Més d'un terç d'aquest conjunt es reparteix entre cinc artistes: Joaquina Casas i Cuscoy (32 obres); Pia Crozet i Tarrés (20 obres); Emilia Xargay i Pagès (12 obres); Esther Boix i Pons (11 obres); i Montserrat Llonch i Gimbernat (10 obres). Cap d'aquestes dones, però, es troba exposada a la col·lecció permanent del museu, on hi ha només una dona a la sala 18: Mela Mutermilch⁸².

D'aquesta manera observem com la representació femenina dins els fons del Md'A és d'un 1'6%, mentre que la seva representació a les sales permanents és redueix a un 0'2%, al haver-hi només una dona exposada d'entre les més de 500 obres que exhibeix la institució.

Val a dir que la gran majoria d'artistes presents a la col·lecció del museu, a excepció de Marie Alexandre Duparc (1790-1829) pertanyen al segle XX i que la sala del Md'A dedicada a aquest darrer segle és realment reduïda comparada amb altres èpoques. Tot i així el museu és troba actualment en un procés de renovació i reordenació de les sales, així ho va fer al 2015 amb les sales monogràfiques i al 2016 amb les dedicades a l'època del Barroc. Hom recomanaria que arribat al segle XIX-XX s'inclogués una majoria àmplia de dones que han estat invisibilitzades fins ara.

S'ha parlat al llarg d'aquest treball de la política d'adquisicions i de com aquesta, malgrat ser quelcom amb voluntat de futur però no sempre realitzable, representa la declaració d'intencions d'un museu: amb la política d'adquisicions el museu reconeix les seves mancances i presenta la imatge que vol arribar a assolir. En el cas del Md'A, aquest document precisa d'una revisió urgent per tal d'incloure la perspectiva de gènere. La primera voluntat que declara el museu a la seva política d'adquisicions (ANNEX 3⁸³) és una d'antològica que presenti una panoràmica de l'art gironí des del pre-romànic a l'actualitat. Especialment detecten deficiències quant a obres pertanyents al segle XIX i XX. Per a la institució allò principal és la vinculació de l'artista amb les comarques gironines, doncs és aquest el context del seu discurs. Ara bé, quan inicien la llista concreta d'artistes dels quals els convindria obtenir obra ja sigui a través de la compra o a partir d'establir convenis amb altres museus, l'absència femenina és notable. De quaranta-tres artistes suggerits només trobem tres dones.

El que trobem en aquest cas és un exemple de naturalització de l'absència. Un museu que admet les seves deficiències quant a obra del segle XIX i XX no és capaç de veure la seva deficiència més prominent i és que en el seu discurs només hi parlen i només interessa que hi parlin homes. Perquè no incloure a en aquesta política la voluntat de trobar o discernir l'obra de Leonor Carreras de la del seu marit Modest Urgell?. Perquè s'esmenten Salvador Dalí, René Magritte, Max Ernst i les seves breus estades a les comarques gironines i no hi ha en contraposició una

⁸² Dades extretes de la Base de Dades del Museu d'art Girona a partir de la cerca combinada dels conceptes "Artistes del Museu" i "Senyores" a l'apartat de Recursos Humans. El resultat es pot veure a l'ANNEX 2

voluntat d'obtenir obra de Remedios Varó, nascuda a Anglès, o Ángeles Santos, nascuda a Portbou?

La política d'adquisicions parla dels desitjos del museu que de vegades són irrealitzables, però en el cas concret de les dones, són totalment inexistents. Hom pot proposar les intervencions feministes més trasbalsadores, però si després la política del museu no va d'acord amb aquesta intervenció hi ha quelcom que no funciona. No tenim la mateixa visió de la intervenció duta a terme al MNCARS quan sabem que no s'està preocupant encara avui dia d'obtenir obra de dones per completar el seu discurs.

1.2 Narrativa textual

1.2.1. Textos de sala

En els textos de sala en general el Md'A usa un llenguatge que té una denotada pretensió d'objectivitat. Procura en la mesura del possible neutralitzar el discurs de manera que aquest sembli abastar la totalitat de la humanitat. És a més un relat del tot formalista i academicista, que tan sols se separa d'aquesta falsa objectivitat per lloar un artista, sempre home, en els subtextos d'algunes sales. Com és lògic dins una institució de tan llarg recorregut que pretén a més relatar la història de l'art de tota una província, la voluntat de prendre distància i de servir de primer manual introductorí es fa patent.

El missatge de benvinguda, per exemple, ens remet a l'edifici i a la composició dels fons, però no indica les absències amb què es trobarà el públic. Com dèiem al primer apartat, es pot contrarestar aquesta objectivitat que acaba sent exclusiva i fal·laç i que vol fer passar per humanitat allò que és tan sols de l'home, es poden fer altres preguntes a les obres i explicar altres històries. Fer palesa per exemple, la participació de convents de monges en l'art tèxtil o fer-se ressò de la importància de la figura de la marededéu (de la qual el museu n'exposa nombroses mostres) en època romànica i gòtica en són alguns exemples.

L'època del renaixement s'introdueix parlant de "canvi social, polític i cultural"⁸⁴, com si aquest canvi hagués suposat el mateix per homes i dones, les mateixes oportunitats. De fet, ja no van suposar el mateix per Catalunya que per Itàlia, com bé s'especifica al text de la sala 9; si podem fer una puntualització geogràfica, perquè no també fer-ne una de gènere?

A l'altra banda trobem la idea del llenguatge inclusiu, és a dir, cal puntualitzar quan només hi ha homes en el discurs, però si en aquest hi ha dones, com és el cas de l'espai dedicat textualment als "Sants" on trobem obres de sants i santes fóra bo posar de manifest que es tracta, en aquest cas exactament de "Sants i Santes". De la mateixa, al Punt de descoberta, quan és parla de la tècnica de la pintura en general i essent conscients com som ara del fet que els tallers en totes les èpoques van comptar amb dones i de vegades dones prominents, el museu no s'hauria de poder permetre la llicència de parlar de "els antics mestres". És aquesta una combinació de paraules, com demostren Pollock i Parker amb la seva exposició i posterior publicació del llibre

⁸⁴ Textos de sala Md'A

Old mistresses: women, art and ideology (1981) que condueix a l'espectador cap a un llenguatge que ha estat exclusivitzat per la història. Si provem a aplicar el femení a "antics mestres", el resultat, és a dir "antigues mestresses", mai remetrà a la mateixa parcel·la de realitat. El museu, si més no, hauria d'intentar no potenciar un llenguatge poderosament exclusiu.

Finalment, com també s'ha exposat al primer punt, si la narració per diversos motius, té clars buits, convé subratllar-los enlloc d'invisibilitzar-los. Cal explicar el perquè de l'absència de pintores a totes les sales, però en especial a aquelles pertanyents al segle XIX i XX, allà on l'autoria de les obres pren un pes considerable. Hi havia pintores gironines al segle XIX? Tal vegada menys que a la capital? Perquè? Si n'hi havia, on són? Perquè el Md'A no té obra d'aquestes? Quina dificultat suposa emmarcar el discurs de les dones a la sala dedicada al segle XX, una sala dedicada exclusivament a la temàtica de paisatge i personatges il·lustres gironins? Que potser dones i paisatges és un binomi difícil dins l'art?

Hom és conscient que és molt difícil que el museu arribi a reconèixer públicament aquestes absències i que a més vulgui explicar-les a les seves sales. Com a institució és clar que vol continuar ostentant el privilegi d'autoritat legitimadora i sembla que aquest es perd quan el museu reconeix les seves mancances i els seus errors. Tan de bo, però, un dia, sigui aquest un discurs desitjable per un museu que en principi, vol estar a l'abast de tothom.

1.2.2. Cartel·les

Quant a les cartel·les del museu, si hi ha quelcom a subratllar és el fet que no utilitzen la paraula "Anònim", simplement si no es coneix l'autor, aquest no hi apareix. Tot i que seria preferible indicar la possibilitat que l'obra estigués realitzada per una dona, és la seva una solució millor a indicar directament que aquesta necessàriament ha de pertànyer a un home.

Com és obvi, les categories de catalogació són les tradicionals: en elles s'emfatitzen la cronologia, geografia, origen nacional, escola i materials, però hom es conscient de com de difícil resulta concebre una cartel·la feta diferentment.

Tot i així caldria remarcar que de tant en tant trobem al costat d'algunes obres cartel·les expandides que fan referència generalment a l'autor, i amplifiquen la informació a partir de la seva biografia, que no manca d'un discurs celebratori que ens remet directament al concepte del geni⁸⁵. Si el museu es pot permetre aquesta ampliació fortuïta d'informació, perquè no aprofitar altres espais o obres i fer ampliacions de caire feminista, on s'expliqui, per exemple l'aportació de les dones en certs àmbits artístics o es discuteixin les característiques de la seva representació?

⁸⁵ A la sala 25 dedicada a obres cedides pel Museu del Prado llegim frases com: "L'autor es podria considera l'emblema de la saviesa pictòrica atesorada durant el segle XVII pels millors tallers napolitans i alhora, un exemple de virtuosisme" o "l'obra testimonia l'èxit que aquest autor d'origen veronès va assolir amb la seva activitat romana i el prestigi del seu art entre l'alta aristocràcia col·leccionista"

1.2.3. Audioguies

Finalment, el guió de les audioguies del museu conté problemes similars als dels textos de sala. L'única diferència és que a l'audioguia, el museu es permet un discurs més subjectiu, probablement amb la intenció de captar l'interès de l'oient. Aquest fet crea un altre tipus de relats i de concepcions en la ment del públic que caldria, si més no, reconèixer i tal vegada, revisar.

En primer lloc cal puntualitzar que l'audioguia és ja de per sí una forma de jerarquització dins del museu. La impossibilitat d'abastar les cinc-centes obres que proposa el museu a les seves sales, fa que necessàriament s'hagi de realitzar una tria. Aquesta tria, doncs, assenyala les 22 obres que el museu considera d'importància cabdal, obres per les quals el públic no ha de passar de llarg si vol entendre correctament la història que el museu prova d'explicar. Precisament perquè l'audioguia és un mitjà opcional, hauria de poder esdevenir un camp per a la experimentació, proposant discursos menys jerarquitzats, més oberts, narratives alternatives i sobretot fent dialogar les obres entre sí, enlloc de situar necessàriament el cos de qui visita davant l'obra que cal mirar. Enlloc de dirigir, l'audioguia podria ser un mitjà per qüestionar.

A banda d'això, l'audioguia del Md'A, presenta com dèiem una narrativa més subjectiva que la que trobem als textos de sala i per aquest motiu amb més llicències que condueixen a enaltir els autors envers la categoria de geni. L'eina principal que utilitza aquest guió per aquest enaltiment és la del "l'linatge patern". D'aquesta manera, tot i que el museu no mostra cap obra seva, trobarem mencionats artistes com Brancusi, Renoir, Bernini, Camille Corot, l'Escola de Barbizon o Courbet. Tots ells tenen la missió de legitimar i justificar la presència dels artistes que el museu ha triat per a les seves sales. Recordem però com aquest l'linatge patern, com hem vist a partir del text de Mira Schor, el que fa és consolidar les bases d'una història de l'art tradicional construïda a partir de genis.

Finalment, i lligat al concepte de geni, l'audioguia no es pot estalviar d'adoptar una actitud d'homenatge o celebratòria davant alguns dels autors que considera més prominents. Tot i que no ho fa de manera excessiva, fóra bo revisar-ho i reconduir el discurs cap a estructures més interessants i desjerarquitzadores.

1.3 Narrativa objectual

La narrativa objectual és tal vegada la més difícil de modificar en un museu. El Md'A a més, té el problema afegit d'estar situat en un espai que no fou pensat per ser un museu, sinó un Palau Episcopal. Tot i que recentment s'han executat alguns canvis com ja comentàvem, la museografia de la institució és sovint feixuga i antiquada. Calen recursos i voluntats polítiques per refer l'ordenació de les sales, i sobretot calen recursos per fer allò que tal vegada seria el més interessant donada l'abundància dels fons del museu: rotar les obres que componen el discurs de la col·lecció permanent amb una certa freqüència.

Tanmateix, val a dir que aquestes reordenacions recents de les sales monogràfiques i de les sales dedicades al barroc, han mancat absolutament de perspectiva de gènere. De nou, no sembla

que aquesta sigui una qüestió que estigui dins l'agenda del museu. La institució, en canvi, s'ha permès dedicar una sala exclusivament a obres cedides pel Museu del Prado (de nou jerarquitzant, aquest cop, institucionalment), on s'aprofita per genialitzar els seus autors a partir dels textos explicatius.

Val a dir però, que tal vegada perquè l'edifici no està fet a mida de les necessitats del museu, no hi ha una gran narrativa objectual jerarquitzada. Les obres es disposen allà on és possible a partir de l'espai disponible, generant una primera mirada força horitzontal, que en aquest cas, és lloable.

2. Idees per una possible intervenció feminista sobre el discurs expositiu

Si bé és cert que el Museu d'Art Girona presenta certes dificultats quant a recursos materials, però també quant a consideracions polítiques (referents especialment al conveni establert amb el Bisbat de Girona), no és del tot impossible crear una intervenció feminista sobre el seu discurs expositiu.

Mitjançant la lectura d'alguns dels objectes de les sales permanents com a documents i de l'aplicació d'una mirada feminista sobre els mateixos, llançarem a continuació algunes idees que podrien ajudar a configurar, en un futur immediat, un itinerari feminista dins l'Md'A en forma d'una visita guiada.

El mitjà proposat per aquest itinerari és òbviament el presencial, aquell que té lloc a les sales del museu i que interpel·la directament el públic visitant. Ara bé, com hem vist, una experiència *online* prèvia pot ajudar a fer el projecte més viable de cares a la institució i pot funcionar com un primer suport des d'on construir la visita presencial. Per tant, no s'hauria de descartar la possibilitat de proposar un primer recorregut digital, que, més endavant, prengui forma a les sales del museu. Un dels avantatges del mitjà cibernètic és el fet que hom no necessita moure's cronològicament a través de la col·lecció. Quan hom proposa l'itinerari a l'espai físic, es troba amb un recorregut prèviament establert que condueix al visitant de manera unilateral des de l'època del romànic fins al segle XX. Tanmateix, amb un recorregut on-line apareixen noves possibilitats de salts cronològics i de transversalitat que poden aportar resultats molt interessants. En aquest apartat però, configurarem el recorregut com si aquest es dirigís a un públic present a les sales del museu i per tant avançarà inevitablement de manera cronològica.

A partir de les experiències analitzades prèviament (MNCARS i Museu Nacional González Martí), podem extreure factors positius que serien del tot desitjables en l'itinerari del Md'A i que s'haurien de tenir en compte a l'hora de construir-lo:

- **Establir un diàleg entre les obres:** tal i com succeïa a l'itinerari del MNCARS, quan s'aconsegueix que la visita no sigui un recorregut lineal, sinó que narrativament reculli elements anteriors i els confronti en els moments presents d'aquesta visita, el resultat és molt més enriquidor. Si bé és cert que l'estructura arquitectònica del museu madrileny permetia a la guia fer certs salts cronològics que potenciaven aquest factor,

val a dir que en molts casos simplement es demanava al públic que recordés un aspecte determinat d'un objecte, per més endavant, comparar-lo amb un altre en una altra sala.

- **Interacció maièutica:** tal i com duia a terme Sòcrates amb els seus deixebles, quan volem provocar un canvi de mentalitat és sempre més efectiu fer-ho a través de preguntes que no pas d'afirmacions. A *Una qüestió de gènere*, vàiem com el guió tota l'estona proposava preguntes que els alumnes havien de respondre i que poc a poc els conduïen a observar les seves pròpies contradiccions internes i també les del museu. Potenciant les preguntes a través del recorregut, s'obren les portes a que nova informació o noves concepcions apareguin (i en aquest cas el/la guia hauria de recollir-les per tal vegada incorporar-les a la visita) i a més resulta políticament més segur, doncs finalment serà el públic el que extregui la seva pròpia crítica a la institució i a la configuració tradicional de la història de l'art.
- **Lectura no formalista de l'obra:** de totes dues experiències hem après que es pot realitzar una visita guiada que no es centri en els elements que tradicionalment hom espera trobar en el discurs d'un museu. No és necessari parlar de materials, cronologies, escoles, períodes per tal que el recorregut sigui funcional. No hem d'oblidar que es tracta sempre de llegir l'obra des d'un altre lloc on aquestes dades si bé són potencialment consultables, no són imprescindibles per configurar la història relatada.
- **Contextualització sense abandonar la obra:** aquest és potser el punt més delicat per la seva dificultat. Cal tenir en compte que l'art transforma la realitat perquè en forma part. De la mateixa manera, els canvis socials i polítics afecten a la manera en que una societat s'expressa. Es pot sortir un moment de l'anàlisi de l'obra per situar-la en un context però mai abandonar-la, perquè si l'objecte és prescindible a la visita, aquesta potser no cal que es faci en aquest museu.
- **Fer de les absències quelcom explicable:** tot i que tradicionalment ha estat així, una absència, una mancança, no s'hauria d'amagar. Ans al contrari, reconèixer-les i parlar-ne, ajuda a visibilitzar unes estructures socials que han silenciats o exclòs, en aquest cas un gènere d'una institució. Subratllar tan sols les presències provoca la configuració d'una història, com hem vist, fal·laç.

Un cop recollit l'aprenentatge d'altres experiències situarem a continuació, les temàtiques, puntualitzacions, absències i presències que creïem podrien configurar aquest itinerari feminista al Md'A:

Itinerari feminista: On són les dones al Md'A?

Sala 1: Com és habitual dins la història de l'art fins a l'època del Renaixement no acostumem a trobar obres amb autor confirmat. Això vol dir que als nostres ulls, gran part de la història de l'art és anònima. Com hem vist, però, aquest anonimat ha estat sempre relacionat sistemàticament amb un subjecte masculí creador. A mode d'introducció es demanaria al públic que donés un cop d'ull a les cartelles de la sala i posteriorment se'ls preguntaria per l'autoria

de les obres que en ella s'exposen. Òbviament, els autors no hi són, però si féssim un exercici d'imaginació, a qui ens imaginem ideant, treballant, encarregant cada una de les obres? Podem imaginar dones? On són les dones al Md'A?

Sala 2 i 3: En aquestes dues sales comencem a trobar certes pistes respecte a on són les dones al museu. De fet en aquestes sales trobem una gran quantitat de dones. Quines dones? Què representen? Configuren una tipologia? Hi ha tipologies de dones?

A la sala 2 però especialment a la 3 el museu exposa una gran quantitat de talles de fusta configurades com a marededéus romàniques. Sabem que l'església cristiana de l'època era profundament misògina i, per exemple, transmetia missatges on la dona es configurava com a representació del diable.

Aquestes marededéus són el contrari de la representació del diable. Quines característiques li són comunes? Una d'elles és que molt sovint apareixen representades juntament amb el Déu infant. Quedem-nos amb aquesta idea i intentem, al llarg del recorregut veure si trobem imatges del Déu infant essent portat pel seu pare, Sant Josep. Era aquesta una de les maneres de l'església de recordar el paper de les dones dins la família: la cura i l'educació dels infants. A més les mares eren les primeres responsables en transmetre el pensament religiós als seus fills.

Tanmateix, si haguéssim de descriure la relació que tenen aquestes mares amb els seus fills, com la descriuríem? És una relació com la que estem habituats actualment?

Sala 5: En aquesta àmplia sala hi ha diferents conceptes i obres a remarcar.

En primer lloc, introduint-nos a la sala de l'esquerra podem contemplar un frontal d'altar i unes estoles. De nou, les cartel·les ens indica la procedència però no l'autor. Com es produeix una peça de teixit? Qui és l'artista en aquest cas? Qui pensa en el disseny, qui executa l'obra? Ambdós?

És més fàcil imaginar-nos dones executant aquestes obres? Perquè?

L'evolució i creixement de les ciutats durant la Baixa Edat Mitjana va afavorir la incorporació de les dones a l'artesanat. L'associació de les dones amb treballs de tipus tèxtil fa que, de vegades, sigui difícil distingir fins a quin punt es tracta d'una feina domèstica no remunerada, o bé es tracta d'una activitat laboral⁸⁶.

Troblem aquí doncs la possibilitat d'unes altres dones dins el museu. Les dones productores, les dones creadores. És teixir una activitat domèstica? Tenim una concepció diferent de la mateixa si pensem que va ser produïda per home (treball) o per una dona (feina domèstica)? Quin és el motiu d'aquesta concepció? Retinguem aquesta idea.

Al final d'aquesta sala trobem la *Sepultura de Jofre Gilabert de Cruilles* (c.1421), almirall fill d'almirall que va participar en diverses conteses bèl·liques, entre elles la batalla contra els marroquins a Ceuta de la que va sortir victoriós. Aquest és el primer nom propi que trobem al llarg de la visita. Coneixem altres noms propis de l'Edat Mitjana? Quins són els personatges rellevants d'aquesta època? On són les dones? (aquí depenent del coneixement general del

públic poden aparèixer alguns noms o no i caldrà subratllar però que pràcticament sempre el nombre de dones conegudes és molt menor). La dona com a individualitat existeix de forma molt minsa durant l'edat mitjana. Coneixem que feien les dones en general, de què es preocupaven, en què treballaven, però tenim pocs noms i pocs escrits propis. Això fa que tinguem la visió de que les dones no tingueren un paper important, perquè allò que s'ha conservat és allò que els museus van considerar remarcable que és ben diferent al que avui dia considerariem remarcable. L'art ajuda a construir el nostre sentit de realitat del present i del passat.

Sales monogràfiques: aprofitant que la sala 6 connecta directament amb les sales monogràfiques accedirem aquest espai en aquest moment de la visita. En aquestes sales podem trobar estris i recipients ceràmics i de vidre, mobiliari, rajoles i un espai dedicat als elements de la litúrgia. La primera pregunta (capciosa) que podria sorgir en ascendir a aquestes sales és si podem considerar aquests elements com art. I en cas positiu, és aquest un art que es troba al mateix nivell que aquell que hem vist fins ara? Quina és la diferència? En quins contextos es produïa? Qui els utilitzava i com?

És aquest un bon moment per puntualitzar com especialment a partir del segle XVIII amb teòrics com Kant, l'art se separa de manera dràstica de la vida. Comença allò que anomenem l'autonomia de l'art, i aquest pren un sentit transcendent. Aquesta és una fórmula que elimina de cop gran part de l'art produït per dones, ja que molt d'aquest estava relacionat amb tasques que tenien a veure amb el manteniment de la vida.

Sala 8: On són les dones? De nou ens trobem amb les marededéus. Contemplem, per exemple, la *Marededéu de Besalú* (s. XV) i al seu costat, el *Retaule de la Marededéu de la Llet* (s.XV), i recordem les marededéus que havíem vist a les primeres sales. Què ha canviat?

Durant el romànic la marededéu té de vegades una funció gairebé objectual, actua com a tron per a l'infant. En canvi, a mesura que arriba al gòtic es tendeix a una major relació materno-filial⁸⁷. La imatge de la mare que pren cura, té encara més força durant aquesta època. Al nostre voltant contemplem retaules on veiem a homes en diferents rols (sant, soldat, religiós, torturador, caçador...), però mai en el rol de cura de l'infant, per exemple.

Tanmateix és aquesta una sala on observem també a altres dones. Per exemple, al *Retaule de Santa Cristina de Corçà* (Mestre d'Olot, 1450-1500), podem aprendre de la vida de la Santa. A la taula central veiem com Santa Cristina llegeix les Sagrades Escritures. La cultura, a l'Edat Mitjana, més que per gènere estava dividida per classe social, qui tenia accés a la cultura eren les classes altes i els religiosos. Tot i així, gairebé únicament conservem escrits d'homes. Ara bé, és interessant observar la taula de la predel·la on Santa Cristina explica la doctrina cristiana a les 12 donzelles que tenia assignades com a dames de companyia. Existien doncs espais no mixtes d'aprenentatge durant l'Edat Mitjana. Molt sovint quan pensem en dones al passat ho fem

⁸⁷ Ollich i Castanyer, I.; Ocaña i Subirana, M. (2003) La imatge de la dona a la iconografia medieval. *Acta històrica et archaeologica mediaevalia*, 25, 317-346, p. 319

sempre en relació a altres homes (marits, pares, fills). Podem imaginar quina tipologia de relacions s'establien en aquestes reunions?

Trobem alguna altra dona que no sigui una marededéu o una santa en aquesta sala?

Al *Retaule de Púbol* (Bernat Martorell, finals s. XIV- 1452) apareix finalment una dona amb noms i cognoms, es tracta de Margarida de Campllonc, baronessa de Púbol i comitent del retaule juntament amb el seu marit. La relació de les dones de classe alta amb el món de l'art ve de lluny. Des de petites se les instruïa en diferents camps artístics, com a part de la seva formació com a dames. Posteriorment, un cop dins del matrimoni, el camp de les arts fou sovint un refugi des d'on poder obtenir la seva petita parcel·la de poder, actuant així com a comitents, col·leccionistes i més endavant fent donacions als museus que es crearien a partir del s. XVIII.

Sala 9: En aquesta sala entrem en l'època del Renaixement mitjançant el *Retaule de Sant Feliu* (Pere de Fontaines i Joan de Burgunya, 1504-1520), en una de les taules executades per Joan de Burgunya es representa *La predicació de Sant Feliu*. Com estan disposats els personatges en aquest quadre? Hi ha algun tipus de divisió? Perquè les dones seuen agenollades davant el Sant? Quin paper tenen aquestes dones? És actiu, és passiu? Trobem altres dones al llarg del retaule? La relació de les dones amb la religió continua aquí ja no només a través de la imatge de la marededéu sinó de la imatge exemplar de dones que se someten a la paraula del sant, que escolten i callen i no actuen.

Sala 12: Trobem en aquesta sala a partir del *Retaule de Segueró* (Pere Mates, s. XVI), una altra tipologia de dona impulsada per l'església catòlica, Eva. Què sabem del personatge d'Eva? Quin és el seu rol dins el relat bíblic? Quina diferència trobem en la seva representació i totes les altres dones que hem vist fins ara? La nuesa del seu cos és tal vegada allò més destacable. El nu femení és tota una institució en la història de l'art. Podem recordar quadres basats en aquest nu? (*Senyorettes d'Avinyó, Déjeuner sur l'herbe, L'origin du monde, La maja desnuda, El naixement de Venus...* segons la cultura general del públic apareixeran títols més o menys rebuscats però no costarà gaire extreure'n els més coneguts). Succeeix el mateix amb el nu masculí? Ens venen tants títols al cap? Perquè?

Tot i que l'església catòlica considerava el nu com quelcom impúdic i pecaminós, els pintors àvids per fer recerca en la representació del cos humà cercaven tot tipus d'excuses per representar-lo. Així en aquesta època tots els nus que trobarem, són sempre dones fictícies (al·legories, deesses gregues, Eva...)

Sala 13 (punt de descoberta): En aquesta sala el públic poc contemplar una explicació didàctica al respecte de les tècniques i els mètodes pictòrics. Pinten les dones? Quins noms de dones artistes coneixem? Són moltes, comparades amb homes artistes? Si llegim la cartel·la que ens presenta la sala veiem com ens parlen de "els materials més comuns que els antics mestres van manejar". Existeixen antics mestres dones? I en cas positiu, com les anomenaríem? Antigues mestresses?

Sala 16: Com havíem comentat amb Eva anteriorment, en aquesta sala trobem l'obra *La Fortuna, la Casualitat i la Bogeria* (Francesc Sans i Cabot, 1871), on observem com el nu femení continua essent encara vehiculat a través de l'excusa de l'al·legoria.

D'altra banda ens topem amb *L'Era Cristiana* (Joaquim Espalter, 1871). De nou, tot i que pugui no semblar-ho, totes les dones que hi apareixen representen al·legories. En aquest quadre trobem aquelles imatges de la dona potenciades per l'església i aquelles reprovades. Quines són? Com es representen? Fixem-nos en les al·legories de la *Caritat i l'Esperança*, què s'espera de les dones com a subjecte dins una societat, quines són les seves tasques? Aquí les veiem tenint cura dels altres: nens, pobres, ancians... Recordem que l'art no només representa la realitat sinó que la crea, potenciant aquest tipus d'imatges de les dones, identificant aquestes amb allò "positiu", es construeix la dona que necessita la societat patriarcal per prosperar. Una dona que tingui cura dels altres, mentre l'home, com hem vist fins ara, batalla, produeix, s'apodera dels espais. Serien possibles totes aquestes accions sense les cures que duen a terme les dones? Perquè no trobem imatges d'homes sostenint nens?

En front a *L'Era Cristiana*, trobem *Hisenda Casolana* (Josep Duran i Riera), un quadre de caire intimista que ens presenta una escena quotidiana. En ell s'hi representen dues dones. Aquestes són anònimes però reals, no són al·legories. Quina relació tenen aquestes dues dones? Què estan fent? Recordem com davant les estoies de la sala 5 havíem parlat de la participació de la dona en la indústria tèxtil i com de difícil sovint resultava separar aquesta del treball domèstic. Quina idea està generant aquest quadre? Quina concepció del treball del tèxtil potencia, l'industrial, el creatiu o el purament domèstic?

Sala 17: Aquesta és la sala estrella a l'hora de trobar les dones al Md'A. Però abans de buscar-les, subratllarem allà on no hi són. Contemplarem doncs *El cafè Vila de la plaça del Vi de Girona* (Jaume Pons i Martí (1877)). On són les dones en aquesta pintura? Només en trobem una, a la barra del cafè, servint. Els cafès al segle XIX eren espais habituals de reunió per a dur a terme tertúlies. Aquestes tertúlies però, generalment estaven composades exclusivament per homes. Hi ha quelcom al quadre que subratlli aquesta masculinitat? Quines actituds trobem representades? Podem imaginar-nos aquestes mateixes actituds essent executades per dones?

Passem ara a veure on són les dones en aquesta sala, perquè hi són i de forma nombrosa: recollint el blat a *La sega* (Joaquim Vayreda), en un espai d'oci i corteig com és el *Ball del Gambeto, a Ridaura* (Marià Vayreda, 1890), a punt tal vegada d'entrar en un ball de disfresses amb la *Dona amb l'antifaç* (Romà Ribera, 1887)...

Ens concentrarem en dues concretes: d'una banda *El retrat de dona* (Franscesc Vayreda). Es tracta d'una dona nua en un espai d'intimitat com és el seu dormitori. Observem com l'única peça de roba que du són unes sabates d'inspiració oriental. Aquí ja no estem parlant d'una al·legoria, sinó d'una dona anònima, aquest cop, nua. Dèiem que la dona es trobava en un espai íntim, però, és aquesta una escena costumista? És la seva, una postura i una actitud habitual que hom pot tenir en la intimitat? Per a quina mirada està pintada? Contemplem el seu cos nu de manera diferent a com contemplaríem un paisatge o una natura morta?

Passem a continuació a *Dona a la terrassa d'un cafè* (Josep Berga). Què hi ha de diferent en aquesta representació respecte a les altres? La seva mirada directa a l'espectador és quelcom que no ens havíem trobat fins ara. Comparem-la amb l'anterior *Retrat d'una dona*. Com són considerades les dues dones en cada cas? Quina crèiem que fou la intenció de l'artista en cada

cas? Era habitual trobar una dona que beu sola al segle XIX o a principis del segle XX. Amb quina tipologia de dona de les que hem vist fins ara es relacionaria aquesta darrera?

Finalment, en aquesta sala abunden les representacions femenines, de fet, podríem dir que són majoritàries. Qui construeix aquestes representacions? En tots els casos, la mirada masculina, només trobem autors i no autores. Totes les imatges que configuren aquest relat del segle XIX i principis del XX estan construïdes per homes, que decideixen com es configura en cada cas el subjecte dona.

Sala 18: Acabem la visita guiada, finalment i ara sí, davant l'única obra de l'exposició permanent del Museu d'Art Girona realitzada per una dona, *L'onyar a Girona* (Mela Mutermilch, 1914). Confirmem doncs finalment que les dones també hi són al museu en qualitat de pintores (productores, creadores). Hi ha dones que pinten? Sí, però entre les 500 peces d'aquesta col·lecció només en trobem una. És la única? On són les altres? Perquè n'hi ha tan poques? Pensem que potser no pinten de la mateixa manera? No tenen les mateixes capacitats? Podríem afirmar que aquest quadre ha estat executat per una dona si no ho sabéssim? Què potser Mela Mutermilch és una excepció? O potser la seva situació es fa excepcional per ser la única exposada en un discurs relatat per homes? On són les dones que representen i sobretot on són les dones que es representen?

Seria desitjable que la visita acabés amb un petit oferiment de menjar i beure per part del museu a la sala de descans del mateix on els participants podrien posar en comú les reflexions sorgides a partir de la visita o presentar els seus dubtes i comentaris a la guia.

Per suposat això és només un esquelet, una petita idea del que podria ser aquesta intervenció feminista que òbviament precisa d'una recerca major. Tanmateix, fins i tot amb un museu que ostenta una única dona a les seves parets, es pot aplicar un discurs feminista i es pot fer que el públic apliqui una altra mirada a les obres que la institució proposa a través de la seva narrativa habitual.

Conclusions

Molt sovint quan entro en exposicions d'art contemporani revulsiu, tendencialment de caire feminista, acompanyada per gent poc habitual en aquests contextos, em trobo amb la mateixa pregunta. Des de la seva voluntat d'entendre i de gaudir de quelcom que d'entrada els provoca rebuig, em demanen que els expliqui l'obra, però sobretot allò que em demanen és que els expliqui perquè aquella tal o altra obra mereix un espai a les parets d'un museu. Generalment acostumava a respondre a través de teories i coneixements adquirits al llarg de la carrera d'història de l'art, intentava convèncer a l'altre de la legitimitat d'aquella obra dins aquell emplaçament. Avui dia ja no desplego tants esforços. El que faig davant aquesta qüestió és demanar qui creuen que ha decidit què es pot i què no es pot penjar a les parets d'un museu. El que faig és donar la volta a la qüestió i demanar perquè totes les altres obres sí mereixen ser allà on són.

Amb aquest treball he volgut també donar la volta a la qüestió, mirar el museu des de l'altra banda, no des d'aquella que contempla allò que hi ha sinó des d'una que observa allò que no hi és, allò que manca.

Al llarg del treball he anat produint petites conclusions que han fet avançar el contingut i que eren del tot necessàries per executar la part pràctica final. Tanmateix hi ha certes qüestions que val la pena tornar a recollir a mode de conclusió.

La primera i més important és el fet de subratllar com de necessari és que la història parli de l'absència. Si ara per ara la relació entre les dones i els museus es tramita a través d'aquesta absència, cal fer-ho visible. Abans de visibilitzar les dones que ja hi ha al museu, cal visibilitzar en primer lloc, que no hi són. Aquest treball ha volgut en part també analitzar i proposar maneres d'explicar aquesta absència.

Tanmateix aquesta absència és sempre difícil d'explicar des de una institució que actualment té una difícil posició. Com a equipament cultural el museu hauria de ser sempre deficitari, doncs els beneficis que aporta no tenen a veure amb l'economia sinó amb l'enriquiment cultural de la població. Tanmateix, en la nostra societat capitalista aquesta premissa sol ser insostenible. Al museu generalment avui dia se li demana ser rentable, obtenir un capital i dependre cada cop menys de l'Estat. És per aquest motiu que aquesta institució sol fugir del conflicte, especialment quan més deficitària és. I una absència és sempre motiu de conflicte. Quan vaig escriure al MNCARS per demanar per la retirada de la sala "La revolució feminista" les respostes que vaig obtenir van ser mínimes i fugisseres. La gran part dels museus no volen ser qüestionats, ans al contrari, volen ser confirmats com a equipaments culturals vàlids, perquè creuen que allà rau l'essència de la seva supervivència.

S'ha anat destacant al llarg del treball com el conflicte, el qüestionament, en canvi, és quelcom desitjable en un moment en que les grans estructures que sostenien la nostra història, la nostra

existència, s'han posat a trontollar. Algunes d'elles han començat a esfondrar-se i, tinc la impressió, totalment personal, que els museus que defugen el conflicte, el qüestionament, estan fent-se els cecs i els sords davant el seu propi trontollar.

Des de l'altra banda, des d'aquells que han començat ja a sospitar, que hem començat a qüestionar i a demanar canvis explícitament, també cal procedir amb cautela. No hem d'oblidar que de la mateixa manera que vivíem en una societat capitalista de la qual ni el museu ni ningú en pot defugir, vivim alhora en una societat construïda a partir d'estructures patriarcals tan endinsades en el nostre pensament que és fàcil caure en la seva trampa fins i tot quan se'l vol qüestionar. De vegades ens trobem volent convertir dones artistes en genis, es capitalitza la seva obra o s'arriba a jerarquitzar. És probable que en aquest camí envers al museu inclusiu, al museu sense absències, ens topem amb tot un seguit d'assaigs i errors. Totes les propostes analitzades tenen mancances i problemes. La meua proposta, de fet, és absolutament criticable des de molts punts de vista. L'actitud però no és amagar-se d'aquestes crítiques, ans al contrari, com dèiem durant el treball, el feminisme es va adonar molt aviat que des de l'individu el canvi és impossible, la col·laboració en aquest cas és imprescindible. Recollir les crítiques, analitzar-les, proferir els canvis que es creguin necessaris i continuar provant, lluitant i sobretot permetent l'error, aquesta, crec, és l'actitud desitjable quan es proposen aquest tipus de canvis.

Val a dir també que el museu és una institució subsidiària d'un sistema que el sobrepassa: la història de l'art. És del tot impossible que els museus esdevinguin les institucions que les feministes somiem sense que la història de l'art modifiqui les seves estructures, la seva forma de narrar-se. I això és una tasca immensa, que representa demanar a tot un seguit d'actors que ostenten llocs de poder en la construcció d'aquesta història, cedir els seus privilegis, fer-se a un costat, deixar que altres parlin.

Dèiem també que el feminisme existeix en relació al museu gairebé només com una ideologia d'oposició, un recordatori d'allò que el museu no és (o d'allò que no hi és, al museu). El que s'ha volgut expressar en aquest treball és que ja s'han fet petites passes per tal que a través de la gestió del conflicte es pugui transformar aquesta oposició en col·laboració.

S'estan activant actualment alguns esdeveniments que viatgen envers a aquest sentit de col·laboració. Laura Trafí-Prats⁸⁸, per exemple, ha llistat un seguit d'exposicions temporals, conferències i tallers que han tingut lloc en diferents museus del territori espanyol en aquesta direcció. Tanmateix, tot allò presentat en el seu article constitueixen accions efímeres, que tot i ser significatives, donen també la idea d'instabilitat i discontinuïtat en la tasca de reconceptualització del museu. La sensació de que l'exposició temporal pot arribar a ser un discurs postís, que els tallers poden tenir a veure amb una demanda concreta o amb una moda és patenta quan les idees que en ells es prediquen no aconsegueixen traspasar a la col·lecció permanent, que és la veritable carta de presentació o declaració de principis d'un museu.

Per aquest motiu s'han proposat aquí les intervencions feministes sobre la col·lecció permanent com element d'una densitat superior. Tanmateix, ara per ara, no són tan tangibles com seria

⁸⁸ Trafí-Prats, L. (2008). De la cultura feminista en la institució arte. *Desacuerdos* 7, 214–245.

desitjable. Tot i afectar al discurs permanent, la seva presència inconstant i programada sobre una freqüència al calendari fa que no acabi de penetrar i per tant modificar la concepció que ostenta el museu. Cal tenir paciència i seguir avançant en aquesta direcció.

Les revolucions, al contrari del que molts cops la història sembla que ens vol explicar, no és fan en un sol dia. És necessita temps, paciència i constància per veure canvis efectius. Quan les persones que m'acompanyen a museus i galeries entenen el sentit de la meva pregunta al respecte de qui legitima què ha de ser penjat en un museu, generalment, somriuen i responen "ja, clar...". No sé si realment entenen, o simplement afirmen l'estima que senten cap a la meva persona i prou, però les revolucions no es fan en un dia, i les intervencions feministes necessiten de la nostra confiança per poder arribar a prosperar tant que un dia no siguin necessàries.

Bibliografía

- Alario Trigueros, M. (2008) *Arte y feminismo*. San Sebastián: Editorial Nerea.
- Alario Trigueros, M. (2010). Sobre museos y mujeres. Un nuevo diálogo. *Her&Mus*, 3, 19–24.
- Alcaide Suárez, E. (2010). Rescatadas aunque excluidas. Relatos alternativos sobre mujeres artistas. *Her&Mus*, 3, 36–42.
- Bailkin, J. (1999). Picturing Feminism , Selling Liberalism : The Case of the Disappearing Holbein. *Gender & History*, 11(1), 145–163.
- Bernárdez Rodal, A. (2011). Arte postmoderno, ¿arte feminista? Cuerpo y representación en la sociedad de la información. En M. Fernández Valencia, A.; Lopez Fdez. Cao (Ed.), *Contar con el cuerpo* (pp. 123–150). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Bernárdez Rodal, A. (2012). Sobre públicos, museos y feminismo. En López-Fdez Cao, M; Fernández Valencia, A.; Bernárdez Rodal, A. (Ed.) *El protagonismo de las mujeres en los museos*. (pp. 53-65). Madrid: Editorial Fundamentos
- Beteta Martín, Y. (2012) Las ausencias invisibles: los sesgos de género en las políticas de adquisición de obras de arte. El caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En López-Fdez Cao, M; Fernández Valencia, A.; Bernárdez Rodal, A. (Ed.) *El protagonismo de las mujeres en los museos*. (pp. 191-208). Madrid: Editorial Fundamentos
- Bolaños, M. (2012) ¿Qué museos? ¿Qué mujeres? En López-Fdez Cao, M; Fernández Valencia, A.; Bernárdez Rodal, A. (Ed.) *El protagonismo de las mujeres en los museos*. (pp. 101-110). Madrid: Editorial Fundamentos
- Clark Smith, B. (2010) A woman’s audience: a case study of applied feminist theories A: Levin (Ed.), A. *Gender, Sexuality, and Museums*. (pp. 65-70) New York: Routledge.
- Cuesta Davignon, L. (2013). Géneros lábiles, sexualidades diversas: una guía didáctica sobre la diversidad sexual y de género. (O cómo los museos pueden contribuir a una educación en la materia). *Revista Antropología Experimental*, 13, 449–485.
- Cuesta Davignon, L. (2010). La educación en la diversidad de género y sexual desde los museos. Un caso práctico. En R. Huerta & A. Alonso-Sanz (Eds.), *Educación artística y diversidad sexual* (pp. 79–89). València: Universitat de València.
- Cuesta Davignon, L. (2014). Una cuestión de género. *Cuadernos de Pedagogía*, 449, 64–67.

Dibley, B. (2005). The museum's redemption Contact zones, government and the limits of reform. *International Journal of Cultural Studies*, 8(1), 5–27. <https://doi.org/10.1177/1367877905050160>

Diego, E. (2012) Arte firmado por mujeres. *El País (edición digital)* Recuperat de: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/07/actualidad/1331123676_215082.html

Duncan, C., & Wallach, A. (1978). The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual. *Marxiste Perspectives*, 4, 28–51.

Duncan, C. (2007) *Rituales de Civilización*. Murcia: Nausicaä Edición Electrónica.

Fernández Valencia, A. (2012). La historia de las mujeres en los museos: discursos, realidades y protagonismos. En López-Fdez Cao, M; Fernández Valencia, A.; Bernárdez Rodal, A. (Ed.) *El protagonismo de las mujeres en los museos*. (pp. 11-30). Madrid: Editorial Fundamentos

Freixas, L. (2008). La marginación femenina en la cultura. *Diario EL PAÍS (edició digital)*. Recuperat de: https://elpais.com/diario/2008/05/03/opinion/1209765613_850215.html [Consultat: abril 2017]

García Sandoval, J; Gregorio Navarro, M. (2013) Imagen y lenguaje. Hacia la inclusión de la figura de la mujer en Museos y Patrimonio. *ICOM "Museos, Género Y Sexualidad,"* 8, 54-63

González-Sinde Reig, A. (2011) Presentación. *Patrimonio en femenino*, 1, p.13

Gutiérrez, M. L. (2015). Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres . Aportes , rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos. *Asparkia*, 27, 65–78.

Hein, H. (2010) Looking at museums from a feminist perspective. A: Levin (Ed.), A. *Gender, Sexuality, and Museums*. (pp. 53-64) New York: Routledge.

Jameson, A. (1826). *Diary of an Ennuyée*. London: Henry Colburn.

Larralde, G. (2012) El arte feminista colaborativo. Recuperat de: <https://sites.google.com/site/garbinelarralde/elartefeministacolaborativo> [Consultat: abril 2017]

Ley orgànica 3/2007 para la igualdad efectiva de mujeres y Hombres. BOE num 71, 23 de març de 2007

López Fdez-Cao, M. (2012). Museos y género. Patrimonio y educación para la igualdad. En López-Fdez Cao, M; Fernández Valencia, A.; Bernárdez Rodal, A. (Ed.) *El protagonismo de las mujeres en los museos*. (pp. 7-10). Madrid: Editorial Fundamentos

López Fdez-Cao, M. (2012). Hacia una educación museográfica en equidad: la biografía situada como eje educativo. En López-Fdez Cao, M; Fernández Valencia, A.; Bernárdez Rodal, A. (Ed.) *El protagonismo de las mujeres en los museos*. (pp. 31-52). Madrid: Editorial Fundamentos

López Fdez-Cao, M. (2013). La función de los museos, preservar el patrimonio ¿masculino? *ICOM "Museos, Género Y Sexualidad,"* 8, 18–23.

Martínez Tejedor, M.; Cámara López, E. (2012) La ausencia/presencia de las mujeres en los museos con colecciones artísticas. El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En López-Fdez Cao, M; Fernández Valencia, A.; Bernárdez Rodal, A. (Ed.) *El protagonismo de las mujeres en los museos.* (pp. 177-190). Madrid: Editorial Fundamentos

Mayayo, P. (2007) *Historias de Mujeres, Historias del arte.* Madrid: Ediciones Cátedra

Mayayo, P. (2009). El Imperio de “las señoras”. Orígenes de un mito fundacional o el acceso de las mujeres a la institución arte. *Desacuerdos* 7, 146–158.

Mayayo, P. (2013). Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes. *Investigaciones Feministas,* 4, 25–37.

Ollich i Castanyer, I.; Ocaña i Subirana, M. (2003) La imatge de la dona a la iconografía medieval. *Acta històrica et archaeologica mediaevalia,* 25, 317-346

Pachmanová, M. (2006). *Mobile Fidelities: Conversations on Feminism, History and Visuality.* London: KT Press

Pérez Marina, D. (2009). *Anthropocentrism and Androcentrism - An Ecofeminist Connection.* Södertörns University.

Pollock, G. (2010). *Encuentros en el museo virtual. Tiempo, espacio y el archivo.* Madrid: Ensayos Arte Cátedra.

Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte.* Buenos Aires: Fiordo editorial.

Rivera Martorell, S. (2012). El arte feminista y su exhibición: la musealización de un conflicto. El caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Encrucijadas Revista Crítica de Ciencias Sociales,* 3, 106–120.

Schor, M. (2007). Linaje paterno. En C. K. Reiman & I. Sáenz (Eds.), *Crítica Feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 11–130). México: Universidad Iberoamericana.

Trafi-Prats, L. (2008). De la cultura feminista en la institución arte. *Desacuerdos* 7, 214–245.

ANNEX 1 – Fulletó d'activitat Una qüestió de gènere (Museu Nacional de Ceràmica González Martí)



¡Bienvenidos al Museo Nacional de Cerámica!

Vamos a realizar una visita en la planta baja y planta noble del palacio del marqués de Dos Aguas, sede del Museo Nacional de Cerámica desde 1954. Nos pararemos en varias estancias del palacio, observaremos ciertas obras y las analizaremos en clave de género.

Pero, ¿qué es esto del género? Escucha la definición que da ella educadora y rellena el test en el anverso. Guarda este cuestionario porque al finalizar la visita deberás responder a las mismas preguntas en el reverso de la hoja.

Benvinguts al Museu Nacional de Ceràmica!

Anem a fer una visita en la planta baixa i planta noble del palau del marqués de Dos Aigües, seu del Museu Nacional de Ceràmica des de 1954. Ens aturarem en diverses estances de palau, observarem certes obres i les analitzarem en clau de gènere.

Però, què és això del gènere? Escolta la definició que dona l'educadora i omple el test en l'anvers. Guarda este full perquè en finalitzar la visita hauràs de respondre a les mateixes preguntes en el revers del full.

2 Vestíbulo

Esta sala está presidida por una escultura en mármol colocada en el siglo XIX que representa a la diosa romana Flora. La mayor parte de las representaciones de la belleza emplea a la figura femenina, pero también ha habido épocas en las que se ha usado el cuerpo masculino como canon ideal de belleza.

La representación del cuerpo femenino y masculino y del desnudo varía por lo tanto según las épocas y los contextos históricos y culturales. Según tú, ¿a qué se deben esas variaciones?

Por un ejemplo actual que represente para ti la belleza.



Vestíbul

Esta sala está presidida por una escultura en mármol colocada en el siglo XIX que representa a la diosa romana Flora. La major part de les representacions de la bellesa empra a la figura femenina, però també ha hagut èpoques en que s'ha emprat el cos masculí com a canon ideal de bellesa.

La representació del cos femení i masculí i del nu varia per tant segons les èpoques i els contextes històrics i culturals. Segons tu, a què es deuen aixes variacions?

Posa un exemple actual que represente per a tu la bellesa.

1 Patio de la fuente

Este patio está decorado con relieves de terracota que se añadieron a mediados del siglo XIX cuando el VI marqués de Dos Aguas, Vicente Dasi, reformó el palacio. Representan dioses de la mitología grecorromana y figuras femeninas, alegorías de diversas artes o actividades (arquitectura, pintura, comercio, cultivo de la seda...). Toda la decoración apunta a los intereses y al poder del marqués. Actualmente la imagen de la mujer también es utilizada como objeto decorativo, por ejemplo en la publicidad.

Posa un exemple dels dos gèneres: Hombre y Mujer.

¿Que atributos se asocian al rol masculino? (fuerza, inteligencia, velocidad...)

¿Que atributos se asocian al rol femenino? (belleza, sensibilidad, fertilidad...)



Pati de la font

Este patio está decorado con relieves de terracota que s'afegiren a mitjans del segle XIX quan el VI marqués de Dos Aigües, Vicente Dasi, reformà el palau. Representen dius de la mitologia grecorromana i figures femenines, al·legories de diverses arts o activitats (arquitectura, pintura, comerç, conreu de la seda...). Toda la decoració al·ludeix als interessos i al poder del marquès. Actualment la imatge de la dona també és emprada com a objecte decoratiu, per exemple en la publicitat.

Posa un exemple dels dos gèneres: Home i Dona.

Quins atributs s'associen al rol masculí? (fuerza, inteligencia, velocidad...)

Quins atributs s'associen al rol femení? (belleza, sensibilidad, fertilidad...)

3 Sala de personajes ilustres

La antecámara del Salón de baile, por la cual pasaban todos los invitados de los marqueses, se decoró en el siglo XIX con cinco medallones que representa a serenos personajes ilustres de la historia y la cultura valenciana: Austri March, Lluís Vives, Juan de Juanes, Pere Tosca e Ignacio Vergara.

¿Por qué crees que todos estos personajes son masculinos?

¿Conoces algún personaje femenino que pueda añadirse a esta estancia?



Sala de personatges il·lustres

L'antecàmera del Saló de ball, per on passaven tots els convidats dels marqueses, es decorà en el segle XIX amb cinc medallons que representen a serenos personatges il·lustres de la història i la cultura valenciana: Austri March, Lluís Vives, Joan de Juanes, Pere Tosca i Ignasi Vergara.

Per què creus que tots estos personatges són masculins?

Coneixes algun personatge femení que poguera afegir-se en esta cambra?



4 Panel de cocina

Este panel de cocina fechado en 1789 representa una escena familiar y doméstica que explicita la cartela del centro: "El que mire este Pais / advierta prudente y Cuero / que D^o Joseph está leyendo / su muger está Cosiendo / Sebastian está mirando / Marquita trabajando / Eleuterio como niño / a pelota está jugando / y Anica con su estropajo / los platos está fregando. Año 1789". Cada personaje realiza una actividad determinada por su género. Hombres y mujeres tienen atribuidos una serie de roles llamados roles de género.

¿De qué tipo son las actividades que desempeñan las mujeres de este panel? ¿Y los hombres?

¿De los siguientes trabajos, cuáles se consideran "femeninos" y cuáles "masculinos"?

Escritora	Diseñadora
Médico	Conductora
Maquilladora	Cocinera
Enfermera	Electricista

¿Por qué? ¿Qué connotaciones tienen?

Plafó de cuina

Este plafó de cuina datat en 1789 representa una escena familiar i domèstica que explicita la cartela del centre: "El que mire este Pais / advierta prudente y Cuero / que D^o Joseph está leyendo / su muger está Cosiendo / Sebastian está mirando / Marquita trabajando / Eleuterio como niño / a pelota está jugando / y Anica con su estropajo / los platos está fregando. Año 1789". Cada personaje realiza una actividad determinada por su género. Hombres i dones tenen atribuïts una sèrie de rols, anomenats rols de gènere.

De quin tipus són les activitats que exercixen les dones d'este plafó? I els homes?

Dels següents treballs, quins es consideren "femenins" i quins "masculins"?

Escritor/a	Diseñador/a
Metge	Conductor/a
Maquillador/a	Culmer/a
Infermer/a	Electricista

Per què? Quines connotacions tenen?



5 Comedor

Hemos visto que las profesiones y los roles sociales están estrechamente relacionados con el género. Los lugares en general y los espacios de la casa, más concretamente, también lo están. Hay espacios "masculinos" y espacios "femeninos".

¿Hoy en día, el comedor es un espacio masculino o femenino? ¿Por qué?

Menjador

Hem vist que les professions i els rols socials estan estretament relacionats amb el gènere. Els llocs en general i els espais de la casa, més concretament, també ho estan. Hi ha espais "masculins" i espais "femenins".

Avui dia, el menjador és un espai masculí o femení? Per què?

6 Fumoir

La sala contigua al comedor, llamada fumoir, era un espacio de reunión de los hombres donde hablaban, fumaban o jugaban después de la comida.

¿Existe hoy en día esta separación por géneros en las actividades cotidianas (comer, hablar, divertirse, realizar tareas domésticas, etc.)?

¿Existe hoy en día en la casa un espacio que juegue un papel similar al del fumoir?

Fumoir

La sala contigua al menjador, anomenada fumoir, era un espai de reunió dels homes on parlaven, fumaven, o jugaven després del menjar.

Existeix avui dia esta separació per gèneres en les activitats quotidianes (menjar, parlar, divertir-se, fer tasques domèstiques, etc.)?

Existeix avui en la casa un espai que jugue un paper similar al del fumoir?



7 Sala de los Pinazo

Este espacio, acoge actualmente obras del pintor valenciano Ignacio Pinazo Camarero (1849-1916). Nos fijaremos en dos de ellas. Conversaciones en la serre y Tarde de Carnaval en la Alameda, ambos pintados en 1889. Representan sendas escenas de galanteo y seducción entre uno o varios hombres y mujeres. Fijate en primer lugar en la actitud de las mujeres y la de los hombres en ambos cuadros. ¿Es la misma?

¿Crees que esta relación entre géneros ha cambiado hoy en día? Compara ahora las dos pinturas: ¿se trata de la misma clase social?

Sala dels Pinazo

Este espai, acull actualment obres del pintor valencià Ignasi Pinazo Camarero (1849-1916). Ens fixarem en dues. Conversació en la serre i Vesprada de Carnestoltes en l'Alameda, ambdues pintades en 1889. Representen sendes escenes de galanteig i seducció entre un o diversos homes i dones. Fixa't en primer lloc en l'actitud de les dones i la dels homes en ambdós quadres. És la mateixa?

Creus que esta relació entre gèneros ha canviat en el present? Compara ara les dues pintures: es tracta de la mateixa classe social?



8 Antecámara

En la antecámara podemos ver dos retratos que representan a los monarcas franceses Luis XVI (1754-1793) y María Antonieta (1755-1793). Se trata de copias del siglo XIX de los originales pintados respectivamente por Antoine-François Callet hacia 1786 y Elizabeth Vigée-Lebrun en 1783.

Compara los dos retratos y encuentra diferencias y semejanzas (vestimenta, maquillaje, peinados, joyería, etc.).

Al género también van asociados códigos vestimentarios que van cambiando con el tiempo. A veces estos códigos marcan más la diferencia entre géneros, a veces menos. A veces se subvierten, como en el travestismo.

Reflexionad en grupo sobre ello y buscad ejemplos actuales.

Avantcambra

En l'avantcambra podem veure dos retrats que representen als monarques francesos Lluís XVI (1754-1793) i Maria Antonieta (1755-1793). Es tracta de còpies del segle XIX dels originals pintats respectivament per Antoine-François Callet cap a 1786 i Elizabeth Vigée-Lebrun en 1783.

Compara ambdós i troba diferències i semblances (vestimenta, maquillatge, pentinats, joieria, etc.).

Al gènere també van associats codis de vestuari que van canviant amb el temps. De vegades, estos codis marquen més la diferència entre gèneros, de vegades menys. De vegades, se subverteixen, com ara en el travestiment.

Reflexioneu en grup sobre això i busqueu exemples actuals.



9

Dormitorio y tocadores

Volviendo al tema de la relación entre espacio y género, encontramos que el dormitorio y sobre todo los dos tocadores, de lujo y de diario, son espacios esencialmente femeninos. ¿Por qué?

El cuidado del cuerpo se asocia generalmente a la mujer. ¿Está cambiando esta idea?



Dormitori i tocadors

Tornant al tema de la relació entre espai i gènere, trobem que el dormitori i sobretot els dos tocadors, de luxe i de diari, són espais essencialment femenins. Per què?

Tenir cura del cos s'associa generalment a la dona. Està canviant esta idea?



10

Salón de baile

¿Qué es un carnet de baile? Se trata de un complemento femenino que usaban las mujeres en los bailes aristocráticos en el siglo XIX. En ellos apuntaban por orden de pedida los bailes que les solicitaban los hombres. Pero además los carnets, como parte del atuendo femenino, daban información sobre la clase social y sobre el estado civil de su propietaria: las solteras usaban carnets de nácar, las casadas de marfil y las viudas de azabache.

El comportamiento de mujeres y hombres en un acontecimiento social tan importante como era un baile estaba muy pautado por una serie de normas.

¿Siguen siendo así hoy en día? Piensa en los roles que asume cada género y en las relaciones entre ambos en un contexto festivo como era el baile.

Saló de ball

¿Qué és un carnet de ball? És tracta d'un complement femení que empraven les dones en els balls aristocràtics en el segle XIX. En ells apuntaven per ordre de petició els balls que els sol·licitaven els homes. Però, a més a més, els carnets, com a part de la vestimenta femenina, donaven informació sobre la classe social i l'estat civil de la propietària: les solteres empraven carnets de nacar, les casades d'ivori i les vídues d'azabaja.

El comportament de dones i homes en un esdeveniment social tan important com era un ball estava pautat per una sèrie de normes.

Segueix sent així avui? Pensa en els rols que assumeix cada gènere i en les relacions entre ambdós en un context festiu com era el ball.

Descubre ahora con ella educadora la existencia de terceros géneros en otras culturas, por ejemplo entre los Zuni de Nuevo México, y reflexionad juntos sobre la evolución de lo que se llama "sistemas de género".

¡No olvidéis volver a responder a las preguntas del test en el reverso de la hoja antes de irte!

Descobriu ara amb l'educadora l'existència de tercers gèneros en d'altres cultures, per exemple entre els Zuni de Nouvo Mèxic, i reflexioneu junts sobre l'evolució del que es diu "sistemes de gènere".

¡No olvidéis tomar a responder a las preguntas del test en el reverso del full abans d'anar-te'n!

Tercer Ciclo de Educación Secundaria y Bachillerato
Tercer Cicle d'Educació Secundària i Batxillerat

Una cuestión de género

Una qüestió de gènere

C/ Poeta Querol, 2 - 46002 Valencia - Tel: 96 351 63 92 - difusion.mceramica@meecd.es - www.meecd.gob.es/mceramica

ANNEX 2 – Nombre d'artistes dones al fons del Museu d'Art Girona

Nom	Nombre d'obres
Alícia Viñas i Palomer	6
Joaquima Casas i Cuscoy	32
Montserrat Costa i Pons	3
Mercè Huerta i Busquets	3
Montserrat Llonch i Gimbernat	10
Anna Manel·la Llinàs	2
Assumpció Mateu i Negre	4
Roser Oliveras i Oliver	3
Carme Sanglas i Gispert	1
Mercè Sebastià i Noguera	1
Amèlia riera Toyos	2
Montserrat Alfonso i Pince	1
Tonyi Barbero Rivera	1
Lola Bech i Beltran	1
Jolanta Betnerowicz	1
Roser Bru	2
Tere Recarens	2
Clara Bacquelaine	1
Glòria Cortina	1
Maria Pia Crozet i Tarrés	20
Núria Font	1
Carme Masià	9
Marta Negre	1
Isabel Adalid i Bresoli	1
Esther Boix i Pons	11
Suzana Campozani	2
Mara Caruso	2
Rosa Codina i Esteve	1
Carolina Conde	1
Marie Alexandre Duparc	1
Begoña Egurbide	2
Marisa Esmatjes Mompó	1
Sílvia Ferran	1
Mercè Ferré i Valls	6
Lluïsa Ferrer i Tort	1
Maria Carmen Figueroa	1
Maria Girona i Benet	3
Rosa Gratacòs i Masanella	3
Conxa Ibàñez Escobar	4
Maria Pau Illana de Moret	2
Carme Aguadé	1
Dolors Anglada Sarriera	1
Núria Bagué i Serra	1
Anna Bahí	1
Niura Legramante Ribeiro	1
Michèle Lehmann	1

Carme Llobet Llamberich	2
Remei Llorens	1
Ana Isabel Lovatto	1
Matilde Marín	1
M. Teresa Bedós García-Ciaño	1
Magda Bolumar Chertó	1
Carme Bosch Agustí	1
Mercè Massa	1
Josefa Miró i Turmo	1
Irma Morassi	1
Glòria Morera i Font	1
Mela Mutermilch	1
Sonia Möeller	1
Maria Dolors Noguer Matamala	2
Mari Carme Oliveras i Giralat	1
Carola Olsen	1
Teresa Codina	2
Cristina Simon Pascual	1
Mònica Aymerich Martínez	1
Roser Balló	1
Àngela Dalmau	1
Mercè Ferrer	¿?
Cristina Núñez Pereira	1
Colita	2
Emília Xargay i Pagès	12
Gemma Pichot	1
Rosa Serra i Puigvert	2
Montserrat Rovira Vallhonestà	1
Dora Riera i Duran	1
Neus Medina Siezza	1
Anna Pujol	2
M ^a Teresa	1
Lídia Porcar	1
Daisy Viola	1
Montserrat Soto Pérez	1
Montse Bosch Aragó	1
Míriam Tol' polar	2
Carmen Vieira	1
Antònia Vila i Martínez	3
Vera Wildner	7
Montserrat Zurilla	1
Carme Pujol	1
Berta Martínez Tello	1
Pascale Crozet	¿?

ANNEX 3 – Política d'adquisicions del Museu d'Art Girona

NOTA SOBRE ALGUNES DE LES MANCANCES

DETECTADES EN EL FONS DEL MD'A DELS SEGLES XIX I XX

actualització: desembre de 2013

El MD'A es constituí amb la voluntat d'oferir una panoràmica de l'art gironí des del pre-romànic a l'actualitat. Aquesta voluntat antològica presenta encara avui llacunes més o menys significatives. Amb l'objectiu de resoldre-les, indiquem les deficiències de contingut que es detecten, de moment, en els segles XIX i XX. Cal assenyalar abans que el present informe s'ha elaborat havent recollit en bona part les indicacions de dos especialistes consultats per a l'ocasió: els senyors Francesc Fontbona i Jaume Fàbrega.

La relació dels artistes segueix un ordre estrictament cronològic i els hem diferenciat entre artistes històrics, amb la presència física dels quals ja no comptem i artistes contemporanis encara en plena activitat.

Cada un dels artistes esmentats hi figura atenent tres criteris principals:

- 1.- Artistes gironins.
- 2.- Artistes que d'una manera o altra han estat vinculats a les comarques gironines.
- 3.- Períodes, moviments o escoles d'una especial rellevància en el conjunt de l'art català i relacionats amb les comarques de Girona.

- **Lluís Rigalt** (Barcelona 1814 - 1894). El més important dels paisatgistes romàntics catalans. Amb la voluntat de difondre directament els monuments copsats per ell mateix, realitzà molts dibuixos de monuments i paisatges de les comarques gironines.

- **Joan Figueras** (Girona 1829 - Madrid 1881). Escultor representant de l'estatuària oficial madrilenya de la segona meitat del XIX. Amplià estudis a Roma i fou catedràtic de l'Escuela de San Fernando de Madrid des del 1871, un any més tard d'haver fet la matrona neoclàssica del mausoleu del General Alvarez de Castro a Girona.

- **Pere Borrell del Caso** (Puigcerdà 1835 - Barcelona 1910). Un dels principals creadors del realisme pictòric vuitcentista català. Centrat en el retrat, conreà també el paisatge, la natura morta i un tipus de figures molt característiques d'un realisme il·lusionista

- **Tomàs Moragas** (Girona 1837 - Barcelona 1906). Amic i seguidor de Marià Fortuny. Assolí una gran fama pels seus olis fotunyans. Detallisme, colorisme viu i nitidesa de les formes.

- **L'escola d'Olot**. Tot i que ja està prou ben representada, caldria incorporar-hi els continuadors joves de l'Escola com Melcior Domenge (Olot 1871-1939) i ampliar la presència d'Enric Galwey (Barcelona 1864-1931) paisatgista barceloní format prop de Joaquim Vayreda a Olot.

- **El nucli de Cadaqués**. Sorgit al voltant de la família Pichot, el MD'A podria comptar amb obres de Ramon Pichot i Gironés (Barcelona 1870 - París 1925). D'aquest nucli, Fontbona assenyala la necessitat de millorar-ne la representació, especialment de:

Joan Roig i Soler (Barcelona 1852-1909), per excel·lència el pintor dels pobles blancs, molt sovint vora el mar.

Eliseu Meifren (Barcelona 1859 - 1940) a mig camí entre tradició i modernitat.

Segundo Matilla (Madrid 1862 - Teià 1937) i Sebastià Berenguer (Cadaqués 1867-1927) tots dos de l'òrbita de Meifren.

La vila fou un dels primers temes del cubisme a causa de les pintures de Picasso i Derain.

A més, el surrealisme posterior compta, a part del propi Dalí, amb personatges com:

Esteve Francesc de Portbou, Àngel Planells nascut a Cadaqués, el pintor més influït per Dalí, Joan Massanet Figueras de l'Armentera i tots els artistes de vàlua universal que hi anaren: René Magritte, Max Ernst, Marcel Duchamp o Man Ray.

Santos Torroella afirma que parlar de surrealisme a Espanya és parlar del surrealisme de l'Empordà.

- **El nucli de Tossa.** Tossa exercí durant els anys 30 una forta atracció sobre artistes catalans i estrangers. Si bé el MD'A disposa d'alguna representació (Brull), no es considera suficient.

- **Joan Llaverias** (Vilanova i la Geltrú 1865 - Lloret 1938). Més conegut com a cartellista i il·lustrador, fou el descobridor de la Costa Brava. Quan encara no se li havia donat aquest nom i quan encara quasi ningú no l'havia pintada, ell la recorria i contemplava des de la mar. I la pintava. Cales i més cales passaven als seus olis i, des de 1905 a a les seves aquarel·les.

- **Rafael Martínez Padilla** (Màlaga 1878 - Barcelona 1958), pinta al Port de la Selva.

- **Joaquín Sorolla** (València 1863 - Cercedilla 1923). El 1911 el milionari americà Hunnintong li encarregà la decoració de la biblioteca de la Hispana Society de Nova York amb plafons representatius de les regions espanyoles. La costa de Lloret fou el tema triat per representar Catalunya. L'esbós de l'oli es troba als magatzems del Museu Sorolla de Madrid.

- **Josep Aragay** (Barcelona 1889 - Breda 1969). Representat a bastament al Museu Aragay de Breda. Important per la seva obra pictòrica, ceràmica i d'il·lustrador, i també per ser un dels artistes més actius dintre de les activitats i l'esperit noucentistes.

- **Frederic Marés** (Portbou 1893 - Barcelona 1991). Ben representat al Museu de l'Empordà de Figueres. Destacat conreador de l'estatuària monumental a Catalunya i en general a l'estat espanyol.

Respecte als artistes contemporanis cal remarcar dues particularitats. La primera és la de la versatilitat plàstica de la majoria. Això fa que s'expressin a través de diverses tècniques i, si bé el MD'A, ja disposa d'alguna de les seves obres, n'exclou d'altres sobre tècniques diferents. Així, es dona el cas, per exemple, d'escultors que hi són representats únicament per la seva obra gràfica.

El segon punt a considerar és que el llenguatge de la contemporaneïtat abraça un registre molt més ampli que el tradicional. Així, el fons de fotografies és encara molt reduït i exemples de disseny o de còmic són inèdits en el MD'A.

La següent relació és d'artistes dels quals el Museu té alguna obra, però que és subsidiària dins la seva producció. Seguint l'ordre alfabètic seria:

Arranz Bravo, caldria adquirir una pintura

Francesc Artigau, caldria adquirir una pintura

Lluís Badosa, caldria adquirir una pintura

Jordi Barraca, caldria adquirir una pintura i un vídeo sobre l'acció *Nivopintura*

Rafael Bartolozzi, caldria adquirir una pintura

Carles Fontseré (Barcelona 1916). Fontseré sobresortí com a cartellista en la guerra civil. A Nova York, durant 20 anys practicà la fotografia i el periodisme, activitat que prosseguí de tronada a Catalunya. Caldria adquirir fotografies i cartells

Maria Girona, caldria adquirir una tela

Jordi Gispert, caldria adquirir una tela

Hernández Pijuan, caldria adquirir una tela

Joaquim Marsillach, caldria adquirir una tela

Noguera, caldria adquirir documentació sobre obres conceptuals

Narotzky, vinculat a Cadaqués, caldria adquirir una tela

Joan de Palau, caldria adquirir una tela

Antoni Pitxot, caldria adquirir una tela

Ramon Pujol Boira, caldria adquirir una tela

Ràfols Casamada, caldria adquirir una tela

Lluís Roura, caldria adquirir una tela

Joan Josep Tharrats (Girona 1918). El 1947 conegué August Puig, Joan Ponç, Modest Cuixart, Antoni Tapies, Joan Brossa i J.V. Foix, amb alguns dels quals fundà Dau al Set. Caldria adquirir una tela.

Lluís Vilà, caldria adquirir una escultura

Artistes l'obra dels quals seria interessant incorporar en el fons del museu;

Ciò Abellí, caldria adquirir una escultura

Toni Agustí, caldria adquirir una pintura

Anoro, caldria adquirir una pintura

Pep Codo, caldria adquirir una escultura

Josep Capella, caldria adquirir fotografies

Tomas Grätz, estanger vinculat a Girona. Caldria adquirir una pintura

Francine Lambert, caldria adquirir un tapís

Marzo Mart, caldria adquirir una escultura o pintura

Marcel Martí. Viu a Peratallada. Ha creat una obra rica en investigació de nous materials, però alhora continua incidint en els plantejaments bàsics de l'escultura tradicional. Caldria adquirir una escultura.

Lluís Pau, caldria adquirir una peça de disseny

Joan Antoni Poch "**JAP**", caldria adquirir dibuixos i caricatures

August Puig (Barcelona 1929) Vinculat a Monells. Pintor de gran projecció internacional. Caldria adquirir una pintura

Recapitulació final

Completar el fons del MD'A seguint les indicacions anteriors implicaria, a més d'una estricta política adquisitiva, establir relacions amb una sèrie de museus que, o bé disposen d'obra d'interès per al MD'A en els seus magatzems -cas del MNAC i del Museu Sorolla-, o bé pel seu caràcter monogràfic abasten suficientment autors o períodes inèdits en el MD'A -cas del Museu Aragay de Breda o del Museu de Tossa.

Eixisteixen, a més de la política d'adquisició directa i de les hipotètiques col.laboracions amb altres museus, altres vies per completar els buits de contingut del MD'A.

Una d'elles és la de controlar els col.leccionistes residents que disposin d'obra d'interès per al MD'A. Arran de la nova situació legal que obre les portes a aquests col.leccionistes perquè puguin saldar les seves obligacions fiscals amb béns artístics, les possibilitats en aquest sentit semblen interessants.

Una altra és la d'estar al corrent de la política d'adquisicions practicada directament per la Generalitat. En l'actualitat, resta a l'espera de tancar l'acord per adquirir un important lot d'obres, entre les quals destaca una pintura de Sant Pere de Galligants d'en Rusiñol.

En aquest sentit, recordem també que el fons d'en Fontseré es troba a mans de la Generalitat.

Per últim, no voldríem deixar d'esmentar la notícia apareguda recentment sobre la futura disgregació del Museu Clarà de Barcelona, l'obra del qual, no cal dir-ho, seria important per al MD'A.