ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 8

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

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

2020 CALIDAD REVISTAS CIENTÍFICAS ESPAÑOLAS
FECYT
FUNDACIÓN ESPAÑOLA PARA LA CIENCIA Y LA TECNOLOGÍA
Nº DE CERTIFICADO: FECYT-347/2020
FECHA DE CERTIFICACIÓN: 12 de julio 2019 (6ª convocatoria)
ESTA CERTIFICACIÓN ES VÁLIDA HASTA EL: 13 de julio 2021

UNED

ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

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

8

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

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

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

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

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

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

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

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

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2020

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

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

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

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

Impreso en España · Printed in Spain

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

DOSSIER

FEMINISMO Y MUSEO. UN IMAGINARIO EN CONSTRUCCIÓN

Editado por Patricia Molins

FEMINISM AND MUSEUM. AN IMAGINARY IN CONSTRUCTION

Edited by Patricia Molins

EXPOSICIONES DE MUJERES Y EXPOSICIONES FEMINISTAS EN ESPAÑA. UN RECORRIDO POR ALGUNOS PROYECTOS REALIZADOS DESDE LA II REPÚBLICA HASTA HOY, CON ACENTOS PUESTOS EN LO AUTOBIOGRÁFICO

WOMEN'S EXHIBITIONS AND FEMINIST EXHIBITIONS IN SPAIN: A JOURNEY THROUGH SOME PROJECTS CARRIED OUT SINCE THE 2ND REPUBLIC UNTIL THE PRESENT, WITH SOME BIOGRAPHICAL HIGHLIGHTS

Isabel Tejeda Martín[1]

DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.28770

Resumen

Este artículo repasa la historia de las exposiciones de mujeres en España desde los años treinta, como precedente de las primeras exposiciones feministas de los años noventa, contextualizándolas en su momento político. Profundiza en algunos de los proyectos comisariados por la autora, en los que rescata a artistas ignoradas por las historias del arte contemporáneo, especialmente las artistas Pop de los años sesenta, como pioneras del arte feminista.

Palabras clave

Exposiciones feministas; artistas feministas; artistas Pop; *Territorios indefinidos*; *A contratiempo*; *Fuera del canon.*

Abstract

This essay examines the history of women's exhibitions in Spain since the 1930s, considering said shows as a precedent for the first feminist exhibitions in the 1990s, and providing them with a context within their political time. This text delves in some of the projects curated by the author, in which she rescued a number of women artists who had been ignored by the usual histories of contemporary art –especially the female Pop artists from the 1970s– as pioneers of feminist art.

Keywords

Feminist exhibitions; feminist artists; female Pop artists; *Territorios indefinidos [Uncharted Lands]*; *A contratiempo [Against the Grain]*; *Fuera del canon [Outside the Canon].*

---

1. Universidad de Murcia. C. e.: *istejeda@um.es.*

ESTE ARTÍCULO estudia algunas de las exposiciones realizadas por artistas mujeres en España desde los años 30; no obstante, voy a extenderme más en algunas experiencias profesionales y personales. Se trata de tres proyectos de exposición que ponen en evidencia cómo ha cambiado el contexto artístico y la historiografía en nuestro país en los últimos 25 años en lo que a la obra realizada por artistas mujeres respecta. Desarrollé el primero, *Territorios Indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina*, en Elche al inicio de mi trayectoria, en la primera mitad de los años 90. En 2011 defendí *100 años en femenino* en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid, en un proyecto liderado por la Sociedad Estatal de Acción Cultural. Llevé a cabo en 2018 en el IVAM de Valencia, *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980).* Finalmente en 2020, se inauguró un *site* que llevé a cabo por encargo del MNCARS, *Fuera del canon. Las artistas pop en la colección*.

Parto de la convicción de que un artículo académico puede cruzarse con lo biográfico cuando los proyectos que se abordan han supuesto hitos en un determinado ámbito de investigación, en el caso que me ocupa las relaciones entre los feminismos y el arte moderno y contemporáneo en España. Además, estas exposiciones, y su correspondiente aparato crítico, representan las tres tipologías que se han producido en España desde que se iniciaron estos debates fundamentalmente allá por los años 90. Posicionarme en primera persona ofrece a mi relato un sesgo emocional y manifiestamente parcial que resulta básico para abordar los cuestionamientos ideológicos que eran el germen de estos proyectos en una muy concreta geografía política, la España que surgió tras la transición democrática.

Deseo trasladar en este artículo mis hipótesis de partida, cómo me manejé en el contexto social y político de cada momento, qué lecturas críticas estaban a mi alcance, cómo fue la respuesta de las artistas o la imagen de retorno que se produjo en los medios de comunicación. El primer proyecto lo llevé a cabo con 27 años, en un momento inmaduro intelectualmente pero dotado de una energía, atrevimiento, intuición y entusiasmo que hoy envidio. Los siguientes proyectos me envolvieron entre los 44 y 50 años, ya con las lecturas hechas y con un posicionamiento político asentado en lo que respecta a los derechos y libertades de las mujeres, sino con la conciencia de lo cardinal que resulta intervenir en la historia del arte trasformando sus relatos y, sobre todo, el largo camino que hay todavía que recorrer para lograr su transferencia a la sociedad, fundamentalmente a las jóvenes generaciones.

Cuando inicié *Territorios indefinidos*, gobernaba en España y en mi comunidad autónoma, la valenciana, un PSOE que comenzaba a tambalearse; *100 años en femenino* fue propiciada por el PSOE en el gobierno nacional, pero se inauguró durante su fenecimiento y con un PP fortalecido; *A contratiempo* coincidió con un PSOE triunfante en coalición con Compromís en la Comunidad Valenciana. Con esto quiero poner en evidencia que siempre han sido proyectos generados al socaire de una política cultural de izquierda o centro izquierda. Entremedias he realzado proyectos expositivos de todo tipo, más de 70, entre los cuales es preciso citar una selección de muestras individuales y retrospectivas de señaladas autoras feministas que, tras arrancar el milenio, pueden visibilizar mi agenda política: Marina Núñez (2001), Cabello/Carceller (2004), Liliana Porter (2004-2005), Mary Kelly (2006), Orlan (2008), Francesca Woodman (2009-2010), Eva Lootz (2009; 2016), Anna

Malagrida (2011), Verónica Perales (2011), Claudia Martínez (2014), Ángela García Codoñer (2015), Susana Guerrero (2018), o Greta Alfaro (2020).

Una de las problemáticas que es preciso tratar en este artículo es la diferencia entre las llamadas «exposiciones de mujeres» y aquellas muestras de tesis que atraviesan los discursos feministas cruzándolos con el arte moderno y contemporáneo. Las primeras, las «exposiciones de mujeres», llevan celebrándose décadas, y con mucha intensidad y continuidad desde los años 80 del siglo pasado. Sus antecedentes más relevantes tuvieron lugar tanto en la época de la Segunda República como durante la dictadura franquista. Se trata de exposiciones que suman artistas mujeres (cuando hablo de mujeres me refiero a bio-mujeres –es decir nacidas con sexo femenino–), sólo por el hecho de serlo. Prima en estos casos la visibilidad de las españolas en la escena artística –casi siempre institucional- quedando en un segundo término sus discursos. Muchas de ellas han tenido lugar en coincidencia, cada año, con el Día Internacional de la Mujer Trabajadora, el 8 de marzo, lo que conecta estos proyectos con la excepcionalidad que puede hallarse incluso en nuestra cultura popular, como es el caso de la fiesta de la alcaldesa de Zumarraga. Son proyectos, por tanto en los que no existe la posibilidad de un discurso polifónico coherente, sino que más bien se trabaja a partir de islas de contenido, individualidades, en las que cada autora mantiene su propio relato, siendo una gran parte de ellos, como veremos, de carácter formalista. Exposiciones feministas en su intención, en su punto de partida –la necesidad de visibilizar y ocupar el espacio público–, pero no en su discurso. Estas exposiciones, asumidas en un principio como instrumentos de posicionamiento en el sistema artístico de las artistas mujeres, hoy están puestas en tela de juicio. En un proyecto de investigación que llevé a cabo en 2015 sobre la presencia de las mujeres en las industrias culturales (lo lideraba desde la UCM la profesora Fátima Arranz) realicé unas encuestas en las que preguntaba sobre esta tipología de exposiciones: una aplastante mayoría de las artistas entrevistadas (más de 60) las rechazaban por considerar que podían resultar contraproducentes ya que «estigmatizaban» (utilizo aquí el término obtenido de las propias entrevistas). No obstante, continuaba habiendo algunas profesionales que, aunque conscientes de esta situación y de la menor eficacia de esta tipología de proyectos en la actualidad, las defendían por su capacidad de visibilizar; concluían aceptándolas porque «todo suma»[2].

Voy a analizar dos antecedentes de este tipo de muestra localizados en momentos históricamente muy connotados en relación con los derechos y libertades de las españolas, uno en la II República y otro en los últimos coletazos del Tardofranquismo. Tuvieron lugar en zonas alejadas del centro, una en Zaragoza y la otra en Toledo. Las exposiciones que se reúnen la obra de artistas mujeres se caracterizan por estar casi siempre localizadas en la periferia. Así ocurrió también con las muestras

2. Presenté los resultados de esta investigación en la Biblioteca Nacional de España, el 10/12/2014, bajo el título «Respuestas de algunas artistas españolas ante un cuestionario sobre formación, vida cotidiana y profesionalización, Seminario *Mujeres y hombres en la industria cultural* española (literatura y artes visuales). Proyecto del Plan Nacional de I+D+i FEM2010/16541 del Ministerio de Economía y Competitividad Mujeres y hombres en la industria cultural española (literatura y artes visuales), 2010. *https://drive.google.com/file/d/0BwDS4g2xGQ-CaDYwbEt2VV9rLVU/view* [Consulta octubre 2020].

de arte contemporáneo realizadas durante la década de los 90 de las que hablaré a continuación y que estuvieron atravesadas por un discurso feminista: Sevilla y Elche. O de las que abordaré y que tuvieron lugar durante la segunda década de la actual centuria –proyectos estos cuyo discurso genera nuevos relatos históricos–, León y Valencia. Parece que estas aportaciones que suponen un cambio de paradigma fundamental en la sociedad tienen en España como territorio de pruebas escenarios con menos repercusión y menos sensibles a generar una crítica política que proyecte de forma efectiva sobre los espacios de poder y los discursos institucionalizados que desde él se emiten. Que el centro, y en este sentido me refiero a capitales como Madrid y Barcelona, se protege de este tipo de experimentos y propuestas renovadoras. Una excepción es la exposición *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931),* que, comisariada por Carlos González Navarro, el Museo del Prado inauguró en octubre de 2020, justo cuando estaba finalizando la redacción de este artículo: sin tiempo para poder analizar este proyecto, cuestión que abordaré en breve y de forma específica, se trata de una muestra que ha sido muy contestada desde la sociedad civil, de la academia y de profesionales especializados en la historia de las artistas mujeres en España, al centrarse más en la iconografía misógina del 800 que en la investigación de la obra de aquellas creadoras del pasado[3], Un proyecto que no ha entendido que cuando hacemos historia del arte no sólo atravesamos las obras desde un punto de vista formal o iconográfico, sino también político, y que esta categoría no carga sólo sobre el pasado, sino también sobre el presente.

El ejemplo de la II República que voy a citar resulta muy ilustrativo. Tenemos noticia del proyecto por la revista Noreste, «una exposición de dibujos y libros de mujeres dignas de España que oponen a la zafiedad de Moralina y Estropajosa, y a la insensatez de las compadecibles 'mises' una obra ancha y alta de inquietudes y esfuerzo»[4]. Tuvo lugar en la Librería Internacional de Zaragoza en 1935, y era en realidad un homenaje a las artistas y escritoras contemporáneas calificadas como «heroínas» por mantener su difícil tarea en un tiempo incierto tanto para la cultura como para las mujeres. Este homenaje en formato exposición tuvo lugar en el escaparate de la librería reuniendo dibujos de algunas de las pintoras de la vanguardia del momento, como Maruja Mallo, Ángeles Santos, Menchu Gal, Norah Borges o Rosario de Velasco, pero también libros de escritoras ligadas a la Generación del 27 como Carmen Conde. Manuela Ballester que ya había participado en exposiciones colectivas muy connotadas políticamente en Valencia en la Sala Blava (1931), el Ateneo Mercantil (1932) o el Círculo de Bellas Artes[5], y que parecía conocer la muestra exclusivamente por citada noticia, escribirá un duro artículo titulado «Mujeres

3. Por su brillante argumentación, citamos como ejemplo de dicha contestación el artículo que la catedrática Marian López Fernández Cao publicó en prensa. *https://blogs.publico.es/dominiopublico/34730/no-es-el-museo-es-el-xix-amigo/* [Consulta octubre 2020]

4. TUDELILLA, Chus: «Homenaje de Noreste a las heroínas de Vanguardia», *M-Arte y cultura Visual*, 2013 en *http://www.m-arteyculturavisual.com/2013/11/25/homenaje-de-noreste-a-las-heroinas-de-vanguardia-primavera-de-1935/* [En línea. Última entrada 22/10/2019].

5. Pérez Segura, Javier (2003): *Arte moderno, Vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y La República* (1931-1936). Madrid, CSIC-MEIAC, 2003.

intelectuales» en la revista *Nueva Cultura*;[6] en él, la valenciana defendía el arte comprometido y con capacidad de atacar las conciencias y de transformación social frente a discursos formalistas que denomina despectivamente «exhibicionismo a flor de cutis con la vanidad de señoritas de provincia metidas a intelectuales». Manuela Ballester alude a la pérdida –por parte de estas pintoras– de lo que la artista valenciana denominaba «espíritu de mujer» (rehuía conscientemente el uso del adjetivo femenino); para ella, y para muchas mujeres politizadas de su generación y pertenecientes al Partido Comunista, la maternidad estaba íntimamente conectada con las inquietudes políticas que denunciaban la injusticia social: «¿A quién que sepa de las madres que se prostituyen para traer el pan a casa; del padre que mata a sus hijos por no verlos sufrir y morir de hambre puede importarle el color azul de una flor o el deseo de morir de amor?». Este convencimiento de la función ética del arte, le exigía una sinceridad que «refleje en las obras las palpitaciones humanas; y en este caso, en que de mujeres artistas se trata, exige además la Naturaleza que la obra, además de viva y fecunda, sea un amargo grito maternal de protesta contra el dolor de la carne inocente o un imponente exigir paso a la vida». Y es que las autoras presentes en el homenaje zaragozano se interesaban por temas socialmente aceptados como afines a las mujeres o «femeninos», como los bodegones o los retratos por lo que Ballester afirmaba que «no es más que una muestra de la vuelta y revuelta a los manidos tópicos que han brotado tantas veces de las vanguardistas inquietudes masculinas». Esta argumentación identificaba estas producciones con la existencia de un arte masculino, más bien un arte producido por varones, al tiempo que reducía el de sus colegas mujeres a una producción mimética y del «adorno». Manuela, además de criticar a estas artistas, se posicionaba y rechazaba la inercia cultural que todavía en los años 30 conectaba a las «señoritas artistas» con aquellos discursos plásticos que exigían menos reflexión y con las artesanías.

Si bien a nuestros ojos resulta reaccionario tanto el esencialismo que conecta maternidad y mujeres, maternidad y creación plástica, o maternidad y reacción política, debo subrayar que se trataba de un pensamiento que durante los años 30 era común en las militantes de la izquierda comunista y daba un importante paso respecto al rol que las mujeres debían asumir en la sociedad; hasta principios del siglo XX –con la fecha de 1910 como clave– la separación de géneros por esferas se cumplía casi a rajatabla: la privada –la casa– era el ámbito al que se reducía el poder y los movimientos de las mujeres –fundamentalmente para aquellas de extracción acomodada–[7]; y la pública, es decir, lo que Jane Austen llamaba de manera gráfica «el mundo», era el escenario de actuación de los varones. Según Ballester, las mujeres eran de naturaleza política, es decir, su «natural» apego a la vida empatizaba situándolas contra las injusticias sociales y económicas. Es decir, en el territorio público de la política.

---

6. Ballester, Manuela, «Mujeres intelectuales», *Nueva Cultura. Información crítica y orientación intelectua*l, 5 (junio-julio, 1935), p.15.

7. La situación de las obreras o campesinas era totalmente distinta teniendo ámbitos de socialización específico. Las aristócratas también se escapaban en algunos casos de este corsé, como ponen en evidencia los casos de la Reina Isabel II o de Emilia Pardo Bazán.

Y es que los años 20 y 30 habían supuesto una edad de oro para la cultura y el pensamiento producido por mujeres que conllevó asimismo, la obtención de derechos y libertades fundamentales, como el sufragio universal, la ley del divorcio o el intento, sólo real en Cataluña, de una ley del aborto. La Guerra Civil, por otra parte, al generar una crisis social y económica inusitada, fue, además de un terreno muy fértil culturalmente, un campo de pruebas para experimentar papeles inéditos de las mujeres en la sociedad; su paradigma fue sin duda –ya ajeno a la figura maternal propugnada por Ballester- la de la mujer que arriesga su vida en el frente, la miliciana, pero también la reportera de guerra.

El franquismo dio al traste con estos profundos cambios sociales. Como argumenta acertadamente Mary Nash, el franquismo significó para las mujeres una verdadera contrarrevolución de género, un expolio personal y profesional que sufrieron no solo las ciudadanas represaliadas de izquierdas, sino cualquier mujer sólo por el hecho de serlo. La legislación respecto a las españolas se atrasó hasta el ochocentista Código Napoleónico, por lo que legalmente fueron consideradas menores de edad y dependientes de un varón a su cargo hasta los años 70, momento en el que esta situación injuriosa empezó a modificarse lentamente. A las leyes, el sistema de control franquista sumaba una educación represiva nacional–católica y un control social liderado por la Iglesia Católica y la Sección Femenina de Falange, entidades que velaban porque nadie se saliera del estereotipo franquista por antonomasia, el ángel del hogar. Los años 40 y 50 serán demoledores respecto a la pérdida de derechos de las españolas. En los años 60, sin embargo, las necesidades de una industrialización creciente y modernizada se centran en el aumento de mano de obra, que en gran medida será más barata si es femenina. Esta es una de las razones por las que en 1961 cambiará la legislación que permite a las españolas el acceso a todo tipo de profesiones, salvo las fuerzas armadas y la judicatura –hasta este año no ha habido una presidenta del Tribunal Supremo, lo que pone en evidencia que nuestro país aún sufre este lastre–. Mientras se empezaban a producir estos esperanzadores cambios, las inclinaciones antifranquistas crecían en la clandestinidad, entre ellas el movimiento feminista: auspiciado por el llamado feminismo de la Segunda Ola, uno de sus brazos más importantes fue el MDM (Movimiento Democrático de Mujeres).

En este contexto un régimen franquista ya en sus estertores, se suma a la declaración de 1975 por parte de la ONU como Año Internacional de la Mujer. Lo hará a través del Ministerio de Educación y Ciencia, en un gobierno conformado por técnicos y bastante pragmático. Esta efeméride visibilizó las aspiraciones feministas, ya que fueron ampliamente difundidas y debatidas en los medios de comunicación. La manifestación cultural institucional por antonomasia fue la exposición de artistas mujeres que comisarió en Madrid un miembro de la Sección Femenina, Isabel Cajide. La muestra tendría lugar en 1975, en el Palacio de Fuensalida en Toledo y se titulaba de manera genérica *La mujer actual* en la cultura. En esta muestra participaron Lola Bosshard, Juana Francés, Elena Asins, Soledad Sevilla, Gloria Alcahud, Amalia Avia, Isabel Baquedano, Menchu Gal, María Droc, Elvira Alfageme o Aurora Valero, entre otras. Por lo que se aprecia en el catálogo de la muestra, y salvo el trabajo conceptual y feminista de Paz Muro, la mayor parte de participantes presentaban obra de apariencia, o bien informalista, o bien heredera de la abstracción geométrica.

Debemos recordar que esa muestra se hará todavía con el dictador vivo, justo meses antes de que falleciera. En el prólogo del catálogo, Cajide se queja de la escasa entidad y valoración del trabajo artístico de las mujeres tanto en el pasado como en el momento en que escribe, y por otro, justifica su escasa presencia en la escena artística, como en otros ámbitos académicos o artísticos, debido al papel que le ha sido asignado en la sociedad. Con un discurso tiznado de tics falangistas afirma:

«El talento necesita comprobar hallazgos, integrarse en el ambiente que le sirve de estímulo y levadura. No es justo afirmar que la mujer está incapacitada para toda función creadora. Más bien sería sensato pensar que sin estas oportunidades, incapacitada para prosperar fuera de las funciones que se le habían asignado, haya conseguido, –¡y a qué velocidad!– recobrarse de una paralización de siglos; que su talento, los dones naturales que Dios otorgó al género humano, no se abotargase y adquiriese irremediablemente hábitos impropios de su función 'hombre' con su noble destino de ser portador de valores eternos. [...] Porque a finales del siglo XX, cuando se ha llegado a la luna, en los organismos internacionales se da el mismo valor a los papúes y a los ciudadanos franceses y se plantea en serio la todavía utopía del ocio, la mujer sigue encontrando dificultades, como lo demuestra la proclamación de este Año Internacional de la Mujer»[8].

En La mujer actual, sin embargo, surge ya una propuesta crítica que aporta precisamente la única artista que se sale de los discursos formalistas y que en esos momentos tenía afinidad con distintos conceptualismos contemporáneos. En *Influencia cultural, y nada más que cultural, de la mujer en las artes arquitectónicas, visuales y otras,* Paz Muro analiza el rol atribuido a las mujeres en la memoria pública, en las representaciones monumentales en parques y edificios madrileños como crítica a la cosificación del cuerpo femenino. La artista, en desacuerdo con la celebración del Año Internacional de la Mujer, genera un dispositivo con cuatro desplegables con fotografías que realizó junto a Pablo Pérez Mínguez. En estas, se aprecian diversas estatuas femeninas presentes en los monumentos de Madrid que repiten la figura alegórica de la virtud y las artes o la musa inspiradora, aludiendo así a la mujer como mito excluido del relato de la historia. «Por eso –dice la artista– las fotografiamos y se colocaron en un cuadro, que tenía cuatro ventanitas, con puertas, y en cada una había un desplegable, de doce fotos, que se podían sacar, y de acuerdo con la sensibilidad del observador, encerrarlas en un estuche».

Una exposición que casi se puede entender como un paradigma que influirá en una larga lista de muestras que se inicia durante la Transición democrática. Con la democracia se produjo un proceso de institucionalización del feminismo del que resultaría la creación del Instituto de la Mujer en 1983 y su atomización en sus paralelos autonómicos y locales. Unas instituciones que en ocasiones han ido amoldándose a los tiempos. Por ejemplo, la versión valenciana empezó denominándose *Institut Valencià de la Dona,* hoy actualizada su denominación a *Institut Valencià de les Dones i per la Igualtat de Gènere*. Patricia Mayayo ha realizado una lectura crítica del papel de estos institutos ya que considera que sus políticas artísticas contribuyeron a «diluir la

8. Cajide, Isabel: *La mujer actual en la cultura*, Toledo, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.

influencia de los feminismos en el mundo artístico español» al distanciarse de los grupos feministas nacidos en la clandestinidad. Una de sus políticas más visibles fue, y sigue siendo, la organización anual, coincidiendo con el 8 de marzo, de las conocidas como «exposiciones de mujeres» que, sin discursos de tesis, seguían conectando a las artistas sólo por su sexo biológico, proyectos por lo general de escaso calado que funcionaron como coartada institucional: una forma anual de cumplir con las mujeres que, de rebote, «se transformaba en una herramienta de propaganda política»[9].

Aquí es cuando el relato histórico se traba con el biográfico, ya que durante finales de la década de los años 80, estudié historia del arte. Me licencié en 1990 sin haber estudiado la obra de una sola artista. El todo vale, y el hacer por hacer, hijos del entusiasmo por la llegada de la democracia, había estado emparejado a una vuelta legitimada a las disciplinas tradicionales, al formalismo, pero el rechazo a los discursos políticos que había imperado desde finales de los años 70, empezaba a ser sustituido paulatinamente por unos renovados discursos que frente a los grandes relatos de épocas pasadas, se centraban en reivindicaciones específicas, las llamadas micropolíticas.

Recuerdo que en 1993, en Alicante, la ciudad en la que yo vivía, visité una exposición de artistas mujeres en la que se había seleccionado a las participantes exclusivamente por su sexo biológico. La exposición no resultaba pertinente para el momento que vivíamos, las artistas elegidas presentaban discursos exclusivamente formales, algunas de ellas, en mi consideración, eran además bastante flojas e incluso amateurs. Y esto ocurría el mismo año en el que Mar Villaespesa había comisariado la exposición que dio el pistoletazo de salida a las muestras feministas celebradas en la década de los años 90 en el Estado español. Se tituló *100%* porque mostraba exclusivamente obras de artistas mujeres, y se limitó a la órbita andaluza «por imperativos técnicos».[10] La comisaria afirmaba en el prólogo del catálogo que la mayoría de las artistas que participaban en la exposición carecía de formación teórica, por lo que su trabajo se generaba desde la intuición y la experiencia personal; esta circunstancia, siempre siguiendo a Villaespesa, era un reflejo del hecho de que el feminismo no hubiera sido una práctica discursiva en las manifestaciones artísticas españolas. Aunque reconocía la presencia de voces feministas durante los años 60 y 70, así como la existencia de un arte hecho por mujeres realizado desde «la conciencia de su condición», afirmaba que las limitaciones del contexto español habían dificultado «propiciar la articulación de un corpus teórico que fuera el fundamento de un discurso feminista que impregnara el espacio de las artes plásticas».[11] Villaespesa hacía en parte responsable de este panorama desalentador a la regresión que durante los años 80 había sufrido el movimiento feminista en España y a cómo el poder había creado durante esa década –acunada por el *don't*

9. Mayayo, Patricia, «¿Por qué no ha habido (grandes) artistas feministas en España? Apuntes sobre una historia en busca de autor(a)», en Arakistain, Xavier & Méndez, Lourdes (dirs.), *Producción artística y teoría feminista del arte: Nuevos debates I*. Vitoria, Centro Cultural Montehermoso, Ayto. de Vitoria, 2008, pp. 120-121.

10. Villaespesa, Mar: «100%». Sevilla, Junta de Andalucía, 1993, pp. 17-27.

11. *Ibidem*.

worry, be happy– estructuras para intentar domesticarlo, se refería de hecho, sin citarlos expresamente, al papel que habían jugado a nivel artístico los distintos Institutos de la Mujer.

Por entonces yo estaba bastante imbricada en el tejido artístico de la provincia de Alicante, ya que, además de disfrutar de una FPU en la UA, era la subdirectora de un centro de arte dependiente de la Diputación, el Departamento de Arte y Comunicación Visual «Eusebio Sempere» del Instituto de Cultura Juan Gil-Albert. Creí que había llegado el momento de proponer una muestra de tesis que ayudara a entender dónde nos encontrábamos; cómo cada artista intentaba proponer nuevas vías para construir inéditos imaginarios; cómo se utilizaban los heredados; cómo estas artistas trasladaban su experiencia a las manifestaciones creativas; con qué referencias contaban las recién egresadas de las academias en un momento en el que hacía años que eran mayoría; y algo fundamental, qué papel jugaba el feminismo en todo ello. Como indicaba Hélène Cixous, la escritura, el lenguaje, era, sin duda, el instrumento para devenir sujeto, para escapar del silencio. Por ello, y tras el ejemplo marcado por Villaespesa, no pretendía hacer «otra de mujeres», sino conocer el trabajo de aquellas artistas que abordaran de una u otra manera lo que Mar Villaespesa llamó «las primeras palabras de posibles discursos feministas». Pero entonces… ¿había o no había prácticas artísticas feministas en la España en los años 90? Es más, ¿las había habido antes?

Era obvio que sí. Por ello decidí embarcarme en una muestra que visibilizara lo que estaban haciendo las artistas españolas en aquellos momentos. Para ello, llevé a cabo un trabajo de campo que, de entrada, partía de un específico posicionamiento político: ver cómo estaban influyendo los feminismos en los discursos artísticos en España, tanto desde la adopción de nuevos materiales o gramáticas, como de las iconografías alternativas, la representación de nuevos constructos o la crítica de los consabidos estereotipos de femineidad heredados. Lo que entonces no sabía es que existía numerosas artistas en el pasado –y muchas de ellas en el pasado reciente– cuyo trabajo estaba absolutamente invisibilizado tanto por los discursos dominantes de los museos como por la historia del arte. Me dejé guiar en estos primeros momentos de mi trayectoria por un desconocimiento que entonces no sabía que era tal basado en la ingenua confianza en la historiografía que existía en aquellos años sobre el arte español de las últimas décadas; no sospechaba yo entonces que sus autores, prácticamente todos hombres, habían obviado las aportaciones de las artistas de forma sistemática, o, en todo caso, las habían incluido en una larga coletilla de nombres al final de sus sesudos párrafos.

Además, lo que estaba preparando era una exposición de arte contemporáneo, de obras realizadas en ese momento. Como tenía una enorme empatía con las artistas de mi generación, abundaron en la muestra en detrimento de las más mayores, que reconozco tampoco conocía.

En 1995, y siguiendo la estela de la exposición de Mar Villaespesa así como su demanda de que se ampliara el marco local al que había estado limitado su proyecto, presenté por fin el resultado de esta investigación en Elche (Alicante) y Valencia, una muestra titulada *Territorios Indefinidos*, *Discursos sobre la construcción de la identidad femenina*, en la que se desvelaron discursos feministas junto a posicionamientos

más intuitivos[12]. Las obras que propuse de las artistas Carmen Navarrete, Nekane Zaldúa, Marina Núñez, Paloma Navares o Ana Navarrete, por sólo citar algunos nombres, eran feministas[13].

Esta muestra intentaba profundizar también en cómo se visualizaba y representaba a las mujeres desde el lugar de la enunciación y fuera de imaginarios heredados. La variedad de las obras constataba la imposibilidad de elaborar definiciones concluyentes. Nos situábamos en un escenario resbaladizo, en terrenos sin definir. De ahí el nombre de la muestra al que le seguía un subtítulo más esclarecedor: *Discursos sobre la construcción de la identidad femenina*. El plural apuntaba a que desde este proyecto no se abogaba por un sólo territorio, sino por la oportunidad de habitar los existentes y poder crear otros nuevos. Desde el principio el argumento se basó en el respeto a los diferentes discursos, a las distintas gramáticas; por ello y como recuerdo que entonces escribí «convivieron los gritos y los susurros, las reivindicaciones y las intuiciones», incluso las contradicciones[14]. De hecho había artistas que en sus trabajos abogaban por construir una identidad femenina, mientras que otras planteaban su aporía.

Realicé una taxonomía temática y lingüística con la que se construyó expográficamente el relato de la muestra. La infancia, la casa, el cuerpo, las relaciones de pareja, la marginación, el *voyeurismo*, las relaciones entre mujeres de una misma familia, los estereotipos femeninos en la historia del arte y a la publicidad, los cánones de belleza, la enfermedad, etc. No es que la exposición partiera de tópicos, sino que esos tópicos, esos lugares comunes con los que tradicionalmente se ha identificado a las mujeres durante siglos, eran los primeros que las artistas de los años 90 intentaban poner en cuestión para poderlos desmantelar. Y aunque carecíamos de los referentes que hubieran podido suponer las pioneras de los 70, lo que sí teníamos era mucha experiencia de la que tirar. Lo que sin duda pude comprobar durante el tiempo que duró mi trabajo de campo y en los viajes que realicé por toda España era que el compromiso ante los temas y experiencias de mujeres estaba experimentando un auge sin precedentes.

La exposición, por razones de estrategia política ajenas a mí, no pudo llevarse a cabo en Alicante, sino en el Museo de Arte Contemporáneo de Elche. Este museo, que tenía una colección que se había conformado en los años 70 a partir de la iniciativa de un pintor local, prácticamente desde entonces había quedado momificada. Cuando llegué a Elche el primer día, bastante abatida por los problemas que tenía

---

12. Inicié el primer recorrido del proyecto junto al artista valenciano Pepe Miralles, que abandonó la muestra en su ecuador. Le sustituyó el artista Eduardo Lastres, que entró en el proyecto cuando ya se había llevado a cabo el trabajo de campo. Todos los proyectos que voy a hablar los he realizado con otra persona, lo que obliga a generar pactos.

13. *Territorios indefinidos* partió de un trabajo de campo: llegué a ver *dossiers* de más de 100 artistas –el paréntesis temporal se iniciaba con aquéllas que habían empezado a trabajar en los 70– para a continuación visitar y entrevistar a un gran número de ellas en sus estudios sobre su trabajo, sus intereses, influencias y compromisos. Participaron Paloma Navares, Ana Casas, Victoria Gil, Marina Núñez, Mercedes Carbonell, Isabel Villar, Olga Adelantado, Carme Saumell, Elena Blasco, Ana Busto, Nuria Canal, Bárbara Sebastián, Amada Esteban, Itziar Okariz, Carmen Gandía, Eulalia Valldosera, Concha García, Alejandra Icaza, Pilar Albarracín, Teresa Lanceta, Ana Navarrete, Begoña Montalbán, Gema Intxausti, Esther Mera, Patricia Gadea, Nekane Zaldúa, Begoña Egurbide y Carmen Navarrete.

14. Tejeda, Isabel: «S/T» en *Territorios Indefinidos*, Alicante, Museo de Arte Contemporáneo de Elche, Conselleria de Cultura, Instituto «Juan Gil-Albert», Institut Valencià de la Dona, Ayto. de Elche, 1995, pp. 13-16.

que solventar, me lo recorrí de arriba abajo en sus tres plantas y sólo encontré obra de dos mujeres, las pintoras Amalia Avia e Isabel Villar. En ese momento decidí hacer mías las estrategias de visibilidad de las feministas anglosajonas de los 70 y 80, desde WAR a Guerrilla Girls, rescatando y, por tanto subrayando y poniendo en valor, una obra específica de la trama del museo al incluirla en mi argumento expositivo. Me decidí por el cuadro de Isabel Villar, *Mujer y tigre* (1972) que, desde parámetros esencialistas, situaba la imagen aparentemente naïf de una mujer desnuda junto a un tigre en un espacio arbolado que bien pudiera ser el paraíso. Un cuadro que vinculaba femineidad y naturaleza, y que podía acercarse a las lecturas de la figura femenina como origen de la tierra o como Gran Diosa; Villar se situaba en línea con los discursos de algunas esencialistas anglosajonas de las que era coetánea, pero también me permitía hacer un guiño a la generación invisible, la de las artistas de los años 70. Este cuadro ha sido muy importante para mí ya que me desveló que otra historia del arte era posible, por lo que mis siguientes exposiciones de tesis se centraron en transformar los relatos existentes en los que sistemáticamente se obvia a las artistas o se las cita, pero no se las estudia.

En este relato que atraviesa mi vida profesional, no quiero dejar de citar dos exposiciones que se realizaron en las siguientes décadas y que considero fundamentales: *Zona F* y *Genealogías feministas en el arte español*. En estos años se han sucedido un sinnúmero de proyectos de tesis, algunos con mayor interés que otros, incluidos aquellos de un marcado oportunismo, que resulta imposible analizar en tan corto espacio de tiempo, si bien, casi todas estas exposiciones son de arte contemporáneo, no revisiones históricas[15]. *Zona F*, comisariada en el EACC de Castellón en 2000 por Helena Cabello y Ana Carceller –artistas con las que he trabajado en varias ocasiones y que combinan sabiamente el discurso político, la teoría y la práctica artística–, pretendía dar testimonio del elevado nivel de infiltración que los discursos feministas habían alcanzado en el arte contemporáneo en los últimos años, intentando cuestionar los estereotipos aún vigentes respecto a la influencia que dichos discursos feministas habían tenido en las prácticas artísticas contemporáneas. La exposición ya no reunía sólo a mujeres o solo a españolas, sino que partía de un reducido número de artistas representados por bastantes piezas –Eija-Liisa Ahtila, Nicole Eisenman, Alicia Framis, Jim Hodges, Jac Leirner, Sarah Lucas, Yasumasa Morimura, Marina Núñez, Jane & Louise Wilson–.

Una década después llegaba el primer proyecto de revisión histórica en España, exposición de tesis que atravesaba el arte feminista en España y que arrancaba con las obras nacidas en la época del feminismo de la Segunda Ola, es decir los años 60 y 70 hasta 2010. *Genealogías feministas en el arte español (1960-2010)* fue comisariada por dos importantes teóricos españoles, Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga. Este arco temporal contrarrestaba la asunción de «que los discursos feministas no llegaron al arte español sino de forma tardía, en la década de los noventa, como producto

15. Para un estudio de dichas muestras aconsejo la lectura de Aliaga, Juan Vicente: «La memoria corta. Arte y género», *Revista de Occidente*, 273 (2004), pp. 57-68. Más reciente es el trabajo de Fernández López, Olga: «El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa», en Aliaga, Juan Vicente & Mayayo, Patricia (eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Madrid, This Side Up, 2013, pp. 95-119.

de la importación rezagada de 'modas' anglosajonas. La exposición subrayaba las peculiaridades del caso español, que no puede ser analizado extrapolando, sin más, modelos foráneos»[16]. Y es que sin duda, y como demostraba aquella exposición, y previamente algunas investigaciones de historiadoras feministas especializadas en los años sesenta y setenta, entre las que me cuento, en algunas piezas producidas durante estos años se denunciaba la discriminación de las mujeres dentro de unos discursos que participaban de los discursos feministas de esos años, obras prácticamente invisibilizadas por la historia oficial que en muchas ocasiones calificaba dichos trabajos dentro de la corriente de la crítica social. En este sentido, me gustaría citar el trabajo de Anna Peters, Ángela García Codoñer o Isabel Oliver.

En paralelo a esta formulación de proyectos tan relevantes para nuestra historiografía, yo seguía generando investigaciones que a veces simplemente visibilizaban la existencia de creadoras mujeres –caso de mis investigaciones en la Academia de Roma sobre la pintora del 800 Carlota Rosales o la compositora de los años 20 María de Pablos–, otros en clave histórica que atravesaba más de cien años de la historia de las españolas (*100 años en femenino*, proyecto que comisarié junto a Oliva María Rubio en Madrid en 2012) y, sobre todo, la investigación que a continuación relataré sobre pintoras de los años 60 y 70. A finales de los años 90 llega a mis manos la obra de los años 70 de Ángela García Codoñer, lo que me permitió iniciar una línea de investigaciones en la que todavía me hallo inmersa. Tuve la fortuna de que en 2011, el MNCARS me concediera una beca de investigación para trabajar sobre artistas españolas de los años 70, a partir de la que fue posible tejer una nueva red, en esta ocasión con creadoras de otra generación, gracias a la que pude conocer y entrevistar a muchas de ellas como Isabel Oliver, Esther Ferrer, Paz Muro, Cecilia Bartolomé, Mari Chordá, Soledad Sevilla, Eva Lootz, etc.

El nombramiento de José Miguel Cortés como director del IVAM, y el cambio de rumbo que inició el museo valenciano me animó a proponerle un proyecto sobre arte pop y feminismos en València. Cortés, sin embargo, deseaba algo más ambicioso y de mayor recorrido histórico. El resultado fue *A contratiempo, medio siglo de artistas valencianas (1929-1980),* proyecto que comisarié junto a María Jesús Folch. Fue un proyecto difícil porque el periodo de estudio abarcaba cincuenta años: el final de la dictadura de Primo de Rivera, la II República, la Guerra Civil, el Franquismo y la transición democrática, época marcada por adelantos y retrocesos en el proceso de democratización y modernización de España que afectaron de manera especial a las mujeres. Además este medio siglo tenía fuertes carencias historiográficas en lo que al arte realizado por mujeres se refiere; constaté que en la literatura crítica se agudizaba la asimetría que se produce en el día a día del sistema artístico. «Las artistas pueden aparecer citadas, pero han sido poco estudiadas; en numerosas ocasiones están encriptadas tras una retahíla de nombres que se cierran con un *etc.* –bajo ese etcétera suelen estar las mujeres– escribimos en el catálogo de la muestra[17].

16. Mayayo, Patricia, «Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes», *Investigaciones feministas,* 4 (2013), pp. 25-37.

17. Tejeda, Isabel & Folch, María Jesús: «1929-1980. Medio siglo de artistas valencianas», en Tejeda, Isabel & M J, Folch (eds.) *A Contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*. Valencia, IVAM, 2018, pp. 11-18.

FIGURA 1: VISTA DE LA EXPOSICIÓN *A CONTRATIEMPO. MEDIO SIGLO DE ARTISTAS VALENCIANAS (1929-1980)*, IVAM, 2018, CON OBRAS REALIZADAS DURANTE LA GUERRA CIVIL

FIGURA 2: VISTA DE LA EXPOSICIÓN *A CONTRATIEMPO. MEDIO SIGLO DE ARTISTAS VALENCIANAS (1929-1980)*, IVAM, 2018, CON LAS ARTISTAS ÁNGELA GARCÍA CODOÑER E ISABEL OLIVER

La exposición, que cuestionaba el concepto mismo de modernidad, demostraba que no era cierto que no haya habido artistas mujeres. El silencio historiográfico más *clamoroso* lo sufrían las artistas de los años 20 y 30, exiliadas que primero sufrieron la *damnatio memoriae* de la dictadura y después algunas revisiones bienintencionadas que carecían de una perspectiva de género, resultando una lectura formalista y distorsionada de su trabajo. El mutismo era también palmario en lo que respectaba a la pintura feminista nacida en los años 60, una elipsis derivada de una estrategia patriarcal que identificaba creatividad y masculinidad apuntalada en una asunción secular: la presunta inferioridad creativa de las mujeres.

Tras este proyecto, me he convencido de la pertinencia que las exposiciones conformadas por mujeres tienen en el ámbito de las revisiones históricas, siempre entendiéndose como propuestas abiertas en permanente deconstrucción del canon[18]. Un relato que debe tener en cuenta las condiciones históricas de producción para las mujeres y que es urgente realizar antes de que perdamos más generaciones de creadoras, porque con ellas se evapora también su fragilizada memoria. Como en un dominó, estas carencias historiográficas golpean la normalización de estos nombres en los currículos educativos, que continúa siendo precaria cuando no inexistente. Carencias que como sociedad no nos podemos permitir al ser esenciales los modelos para que las nuevas generaciones puedan construir sus genealogías[19].

La exposición estaba cruzada por otro parámetro. Dentro de las distintas posibilidades que el amplio periodo al que me he referido nos ofrecía, nos centramos en aquellas artistas que buscaron una posición en la esfera pública, que decidieron ser mujeres de otra manera más allá de los estereotipos positivos y negativos con los que las torpedeaban, que podían ser sujetos y ciudadanas[20]. En consonancia con el proceso de modernización de la sociedad valenciana, la exposición presentó piezas que cuestionaban la desigualdad y la discriminación, y analizaba cómo afectó a estas artistas social, económica y políticamente el haber nacido mujeres; se trata de un argumento que puede atravesarse desde la iconografía o el concepto, desde la obra, pero que también se vislumbra en las biografías atendiendo a la máxima del feminismo de los años 70 que ponía en valor lo personal como actitud política.

Esta militancia feminista por la defensa de la igualdad no caminaba sola sino que se unió al compromiso político y social durante la guerra y la dictadura. De hecho, no en pocas ocasiones, esta segunda militancia, aparcó la específica de género al considerarse más urgente. La aparición de las artistas en la esfera pública nos permitió incluir, desde la perspectiva de los estudios culturales, producciones y manifestaciones que en el ámbito académico tradicional han sido calificadas de «baja» cultura; en unos casos porque las productoras eran mujeres, en otros, porque

---

18. Pollock, Griselda: «Histoire et politique - l'histoire de l'art peut-elle survivre au feminisme?», en VV.AA., *Feminisme, art et histoire de l'art*, París, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1994, pp. 63-64. Pollock apostaba hace décadas por no partir de la diferencia sexual como simple oposición binaria, sino analizar las relaciones de sexualidad, subjetividad y poder que condicionan las producciones culturales.

19. Sobre el cruce del concepto modelo y genealogía, vid. Figueroa-saavedra, Miguel: «La estudiante de Bellas Artes y la generización masculina del artista creativo», *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, 72 (2010), p. 124.

20. Felski, Rita: «Modernism and Modernity: Engendering Literary History», en Rado, Lisa, *Rereading Modernism: New Directions in Feminist Criticism,* Nueva York, Garland, 1994, pp. 202-203.

eran artefactos culturales consumidos por las clases populares. Así reunimos revistas ilustradas y de moda, portadas e ilustraciones para libros, diseños de telas, historietas y cuentos infantiles, juguetes, o diseños de moda; nos servimos del estudio de las transformaciones del comportamiento, de vestir, de educar, o de la producción de trabajos que podemos llamar «alimenticios» como la cartelería de cine, los diseños de interiores, los del *packaging* de objetos de consumo, etc. La muestra se apoyaba además en un abundante material contextual de carácter documental que incluye fotografías, carnets de afiliaciones políticas, informes en la clandestinidad, cartelería reivindicativa, etc.

El específico periodo elegido también tenía sus razones, que nacía de la existencia de hitos que consideramos fundamentales. Arrancaba de una portada de la revista *Blanco y Negro* encargada a Manuela Ballester en 1929, en una época de cierto aperturismo en el acceso de las mujeres al ámbito laboral que eclosionaría durante la II República. Se cerraba en 1980, durante la transición democrática, un año en el que se aprecia una normalización creciente en la participación de las artistas en eventos públicos, ferias y exposiciones, aparecen estudios de diseño o arquitectura liderados por mujeres, o empieza a haber artistas representando a España en grandes eventos internacionales con dos acontecimientos notorios (Carmen Calvo expone en el Guggenheim de Nueva York, en la colectiva *New Images from Spain*. Soledad Sevilla viaja a la Universidad de Harvard con una beca). En medio de estos dos periodos, la dictadura franquista ocupaba la mayor parte de nuestro paréntesis temporal, un periodo de retroceso en lo que respecta a los derechos y libertades de las mujeres y sus posibilidades de acceso a la educación y al trabajo. No obstante, la exposición ponía en evidencia que no toda la dictadura fue igual: durante el primer franquismo, el papel social de las mujeres quedó relegado al ámbito privado mientras que su formación académica, aunque no prohibida, retrocedía a entenderse en clave de necesidad o, para las chicas de clases, pudientes como una ligereza pasajera y barniz cultural que facilitara un buen matrimonio. No obstante, a finales de los años cincuenta la cosa cambió: las necesidades laborales generadas por el desarrollo económico y la instauración de una economía libre de mercado obligó al régimen a cambiar sus políticas aprobando la *Ley de Igualdad de Derechos Políticos, Profesionales y de Trabajo de la Mujer*, de 1961.

Me gustaría subrayar que la muestra reunía a autoras que sin ser valencianas por nacimiento tuvieron una residencia extendida en el tiempo o bien en momentos puntuales pero climáticos de la historia reciente valenciana, como es el caso de Juana Francisca y Pitti Bartolozzi, cartelistas e ilustradoras antifascistas, y también de las foto reporteras extranjeras Gerda Taro y Kati Horna durante el periodo en el que Valencia fue capital de la República durante la Guerra Civil, o la obra de Ana Torralva durante el tardofranquismo y la transición democrática. En paralelo, la muestra incluye la obra de Manuela Ballester, Amparo Segarra, las Ballester y Elisa Piqueras realizada en el exilio. Es fundamental seguir la pista de aquellas artistas que tuvieron que abandonar su casa, enseres y memoria a toda prisa, cargando sólo con su familia y lo que llevaban puesto, para rehacerse en otro país. El resto de artistas presentes, o bien nacieron en la Comunidad Valenciana, o realizaron allí una parte importante de su trabajo, siendo reseñables las obras realizadas en colaboración

con artistas varones. Esta práctica podía deberse a razones alimenticias –como los carteles de cine mexicano de Manuela Ballester y Josep Renau–, o porque resultaba interesante hacer algo al alimón –caso de los fotomontajes de Amparo Segarra y Eugenio Granell en Puerto Rico. En los años 70 estas colaboraciones derivan de la fórmula de colectivo artístico, así podemos leer la obra de Cecilia Bartolomé y su hermano José Juan, de María Montes y Josep Lluís Seguí, o la de Victoria Civera y Juan Uslé.

Las numerosas lagunas que surgieron al realizar la investigación previa nos llevaron a reunir sincrónicamente sólo las obras producidas entre 1929 a 1940 y, a partir de ahí, en el periodo que abarca el franquismo y la transición, la muestra estaba organizada por argumentos. Así, se visibilizaba cómo hay cuestiones que atravesaron distintas décadas como la denuncia política, la construcción de herramientas de participación y conciencia, el análisis crítico de la cosificación del cuerpo femenino, o la relectura de las artesanías en clave artística.

Finalmente, no me gustaría terminar sin citar el *site Fuera del canon. Las artistas pop en la colección.* Se trata de un proyecto totalmente distinto en su formato a lo realizado hasta ahora ya que casi puede entenderse como exposición virtual, si bien tiene un carácter permanente. Sirve de apoyo documental y textual a una sala perteneciente a la colección del museo (sala 428) que, con el mismo título, recoge parte de las investigaciones resultantes de la beca que disfruté en 2011[21]. El *site*, concebido como el paralelo virtual de una obra destacada se divide en seis capítulos que abordan cuestiones relativas a las artistas mujeres y a la vida de las españolas en la dictadura, concretamente durante los años 60 y 70: «Estereotipos femeninos», «La emancipación bajo tutela», «Arte pop y geografía política», «Las artistas pop en la colección», «Cine y música» y varias video-entrevistas que llevé a cabo el 4 de febrero de 2020 en las salas y el auditorio 200 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía con Pilar Aymerich, Cecilia Bartolomé, Colita, Ángela García Codoñer, Isabel Oliver y Tomàs Llorens, en representación de la fallecida Ana Peters.

Pero estos son solo discursos posibles. Cuando se ha clausurado cada uno de estos proyectos siempre han surgido nombres de artistas que me hubiera gustado incluir pero de las que en ocasiones no he tenido más allá de un apellido o cuya información, simplemente, ha llegado tarde. Un proyecto siempre ha llevado a otro generando nuevas ideas, nuevos hilos de los que tirar, que espero que puedan poner su grano de arena en la construcción de otra posible historia del arte. Queda aún mucho por estudiar, sobre todo respecto a las artistas anteriores a los años 80. Por ello, espero y deseo que la próxima década nos aporte nuevos relatos sobre los que asentar nuestra frágil memoria de estos años que sean más democráticos y también más inclusivos.

21. *https://www.museoreinasofia.es/coleccion/sala/sala-428*; *https://www.museoreinasofia.es/obra-destacada/fuera-canon-artistas-pop*

REFERENCIAS

Aliaga, Juan Vicente: «La memoria corta. Arte y género», *Revista de Occidente*, 273 (2004), pp. 57-68.

Ballester, Manuela, «Mujeres intelectuales», *Nueva Cultura. Información crítica y orientación intelectua*l, 5 (junio-julio, 1935), p.15.

Cajide, Isabel, *La mujer actual en la cultura*, Toledo, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.

Felski, Rita: «Modernism and Modernity: Engendering Literary History », en Rado, Lisa, *Rereading Modernism: New Directions in Feminist Criticism,* Nueva York, Garland, 1994, pp. 202-203.

Fernández López, Olga: «El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa», en Aliaga, Juan Vicente & Mayayo, Patricia (eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Madrid, This Side Up, 2013, pp. 95-119.

Figueroa-saavedra, Miguel: «La estudiante de Bellas Artes y la generización masculina del artista creativo», *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, 72 (2010), p. 124.

Mayayo, Patricia, «¿Por qué no ha habido (grandes) artistas feministas en España? Apuntes sobre una historia en busca de autor(a)», en Arakistain, Xavier & Méndez, Lourdes (dirs.), *Producción artística y teoría feminista del arte: Nuevos debates I*. Vitoria, Centro Cultural Montehermoso, Ayto. de Vitoria, 2008, pp. 120-121.

Mayayo, Patricia, «Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes», *Investigaciones feministas,* 4 (2013), pp. 25-37.

Pérez Segura, Javier (2003): *Arte moderno, Vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y La República* (1931-1936). Madrid, CSIC-MEIAC, 2003.

Pollock, Griselda: «Histoire et politique - l'histoire de l'art peut-elle survivre au feminisme?», en VV.AA., *Feminisme, art et histoire de l'art*, París, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1994, pp. 63-64.

Tejeda, Isabel: «Respuestas de algunas artistas españolas ante un cuestionario sobre formación, vida cotidiana y profesionalización, Seminario *Mujeres y hombres en la industria cultural* española (literatura y artes visuales). Proyecto del Plan Nacional de I+D+i FEM2010/16541 del Ministerio de Economía y Competitividad Mujeres y hombres en la industria cultural española (literatura y artes visuales), 2010. han*https://drive.google.com/file/d/0BwDS4g2xGQ-CaDYwbEt2VV9rLVU/view* .

Tejeda, Isabel: «S/T» en *Territorios Indefinidos*, Alicante, Museo de Arte Contemporáneo de Elche, Consellería de Cultura, Instituto «Juan Gil-Albert», Institut Valencià de la Dona, Ayto. de Elche, 1995, pp. 13-16.

Tejeda, Isabel & Folch, María Jesús: «1929-1980. Medio siglo de artistas valencianas», en Tejeda, Isabel & M J, Folch (eds.) *A Contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*. Valencia, IVAM, 2018, pp. 11-18.

Villaespesa, Mar: «100%», Sevilla, Junta de Andalucía, 1993.

Tudevilla, Chus: «Homenaje de Noreste a las heroínas de Vanguardia», *M-Arte y cultura Visual*, 2013 en *http://www.m-arteyculturavisual.com/2013/11/25/homenaje-de-noreste-a-las-heroinas-de-vanguardia-primavera-de-1935/* [Consulta octubre 2020].

2020 CALIDAD REVISTAS CIENTÍFICAS ESPAÑOLAS
FECYT
FUNDACIÓN ESPAÑOLA PARA LA CIENCIA Y LA TECNOLOGÍA
Nº DE CERTIFICADO: FECYT-347/2020
FECHA DE CERTIFICACIÓN: 12 de julio 2019 (6ª convocatoria)
ESTA CERTIFICACIÓN ES VÁLIDA HASTA EL: 13 de julio 2021

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

8 ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

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

UNED

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

15 Patricia Molins (editora invitada)
Introducción: museos y feminismo. Dentro y fuera · Introduction: Museums and Feminism. In and Out

29 Isabel Tejeda Martín (Autora invitada)
Exposiciones de mujeres y exposiciones feministas en España. Un recorrido por algunos proyectos realizados desde la II República hasta hoy, con acentos puestos en lo autobiográfico · Women's Exhibitions and Feminist Exhibitions In Spain: A Journey Through some Projects Carried out since the 2nd Republic until the Present, with some Biographical Highlights

47 Maite Garbayo-Maeztu
Tergiversar, citar, tropezar: el comisariado como práctica feminista · Shifting, citing, stumbling: curating as a feminist practice

75 Ana Pol Colmenares y María Rosón Villena
Hacer Espacio: museos y feminismos · Making Space: Museums and Feminisms

99 Jesús Carrillo y Miguel Vega Manrique
«¿Qué es un museo feminista?» Desacuerdos, negociación y mediación cultural en el Museo Reina Sofía · «What Is a Feminist Museum?» Disagreements, Negotiation and Cultural Mediation at the Reina Sofía Museum

129 Elena Blesa Cábez, Sara Buraya Boned, Maria Mallol y Mabel Tapia
Haciendo con otras y nosotras, por una institucionalidad en devenir. Museo en red y las prácticas del afecto en el Museo Reina Sofía · Doing with Others and Ourselves, for an Institutionality-in-becoming. *Museo en red* and the Care Practices in Museo Reina Sofía

147 Gloria G. Durán
El peligro de ablandarse. Igualdad, hermandad, solidaridad · The Perils of Tenderice. Equality Sisterhood Solidarity

171 Rafael Sánchez-Mateos Paniagua
Los destinos cruzados de la imposibilidad. Perspectivas de género en torno al Museo del Pueblo Español en compañía de Carmen Baroja y Nessi · The Crossed Destinies of Impossibility. Gendered Perspectives on the Museum of the Spanish People in the Company of Carmen Baroja y Nessi

203 Inmaculada Real López
La reconstrucción de la identidad femenina en los museos: la recuperación de las olvidadas · The Reconstruction of Female Identity in the Museums: The Recovery of the Forgotten

221 Giuliana Moyano-Chiang
«*Indias Huancas*» de Julia Codesido · «*Indias Huancas*» by Julia Codesido

251 Ester Alba Pagán y Aneta Vasileva Ivanova
Intersecciones críticas. Experiencias y estrategias desde la museología y el feminismo gitano, bajo el prisma del covid-19 · Critical Intersections. Experiences and Strategies from Museology and Roma Feminism, under the Prism of Covid-19

271 Clara Solbes Borja y María Roca Cabrera
Redes museales en clave feminista. El caso de «Relecturas» · Museum Networks from a Feminist Perspective. The case of «Relecturas»

285 Dolores Villaverde Solar
La presencia del arte feminista en el CGAC. Selección de exposiciones y artistas · The Presence of Feminist Art in the CGAC. Selection of Exhibitions and Artists

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

319 Celia Martín Larumbe y Roberto Peña León
Política cultural institucional como medio de transformación. La experiencia en la Comunidad Foral de Navarra · Institutional Cultural Politics as a Means of transformation. An experience in the Comunidad Foral de Navarra

Miscelánea · Miscellany

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

369 Ignacio González Cavero
Referencias sobre el patrimonio arquitectónico en *Išbīliya* a través de los autores y fuentes documentales árabes entre las épocas emiral y almorávide · References on the Architectural Heritage in *Išbīliya* through the Arab Authors and Documentary Sources between the Emiral and Almoravid Periods

397 Mercedes Gómez-Ferrer
El sepulcro del Venerable Domingo Anadón en el convento de Santo Domingo de Valencia (1609), obra genovesa encargo del Conde de Benavente · The Tomb of the Venerable Domingo Anadon in the Dominican Convent of Valencia (1609), A Genoese Work Commissioned by the Count of Benavente

417 Manuel Antonio Díaz Gito
Escrito en el lienzo: Ovidio y el Billete de Amor en *La Enferma de Amor* de Jan Steen, pintor holandés del Siglo de Oro · Written on the Canvas: Ovid and the Billet-Doux in *The Lovesick Maiden* by Jan Steen, Golden Age Dutch Painter

ISSN 1130-4715 08
9 771130 471008

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

8

ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

441 Gemma Cobo
«Un ángel más»: prensa, imágenes y prácticas emocionales y políticas por el malogrado príncipe de Asturias · «One More Angel»: Press, Images and Emotional and Political Practices about the Deceased Prince of Asturias

465 Eduardo Galak
Distancias. Hacia un régimen estético-político de la imagen-movimiento · Distances. Towards an Aesthetic and Political Image-Movement Regime

485 Diego Renart González
Teoría del arte, abstracción y protesta en las artes plásticas dominicanas durante las dos primeras décadas de la dictadura de Trujillo (1930-1952) · Theory of Art, Abstraction and Protest in the Dominican Plastic Arts during the First Two Decades of the Trujillo's Dictatorship (1930-1952)

511 José Luis de la Nuez Santana
Alfons Roig y Manolo Millares en diálogo: los documentos del archivo Alfons Roig (MUVIM, Valencia) · Dialogue between Alfons Roig and Manolo Millares: The Documents of the Alfons Roig Archive (MUVIM, Valencia)

533 Félix Delgado López y Carmelo Vega de la Rosa
Nuevas visiones fotográficas de Lanzarote: una isla más allá del turismo · New Photographic Visions of Lanzarote: An Island beyond Tourism

557 José Luis Panea
Del descanso forzado a la cama interconectada como espacio de creación. Escenarios posibles desde las prácticas artísticas contemporáneas · From Forced Rest to the Interconnected Bed as a Space for Creation. Possible Stages in Contemporary Art Practices

Reseñas · Book Reviews

583 Encarna Montero Tortajada
Ferrer del Río, Estefanía, *Rodrigo de Mendoza. Noble y coleccionista del Renacimiento*. Madrid, Sílex Ediciones, 2020.

585 Consuelo Gómez López
Juliana Colomer, Desirée, *Fiesta y Urbanismo en Valencia en los siglos XVI y XVII*, Valencia, Universitat de València, 2019.

589 Álvaro Molina
Sazatornil Ruiz, Luis & Madrid Álvarez, Vidal de la (coords.), *Imago Urbis. Las ciudades españolas vistas por los viajeros (siglos XVI-XIX)*. Gijón, Ediciones Trea, 2019.

593 Borja Franco Llopis
López Terrada, María José, *Efímeras y eternas: pintura de flores en Valencia (1870-1930). Casa Museo Benlliure, del 21 de febrero al 7 de julio de 2019.* Valencia, Ajuntament de València, Regidoria de Patrimonio i Recursos Culturals, 2018.

595 Julio Gracia Lana
Masotta, Oscar, *La historieta en el mundo moderno*. Alcalá de Henares, Ediciones Marmotilla, 2018.