

«¿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

Jesús Carrillo¹ y Miguel Vega Manrique²

Recibido: 06/05/2020 · Aceptado: 29/07/2020
DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.27452>

Resumen

Este texto expone reflexiones y análisis derivados de la experiencia de dos personas que han estado implicadas en la ideación e implementación a través de prácticas concretas de los enunciados feministas en el Museo Reina Sofía. La primera parte aborda las maneras en que el Museo ha ido modulando su potencial como institución feminista durante el primer periodo bajo la dirección de Manuel Borja-Villel (2008-2015). En la segunda parte, se abordan las posibilidades y limitaciones de actualizar dicho potencial a partir de la práctica y teoría de la mediación cultural. Partimos de su inicial marginalidad y precariedad, hasta proponer una más reciente capacidad de experimentación para albergar y transformar cuerpos, espacios, experiencias, discursividades...

Palabras clave

Museo Reina Sofía; feminismo, actividades públicas; mediación cultural.

Abstract

This text comprises some reflections and analysis deriving from the experience of two individuals who were directly engaged in the conception and implementation of the feminist aims of Reina Sofía Museum. The first part focuses on the different ways the Museum modulated its potential as a feminist institution during the first years of the mandate of Manuel Borja-Villel (2008-2015). The second part deals with the possibilities and limitations involved in the actualization of such a potential in the practice and theory of cultural mediation. Starting from a situation of marginality and precariousness, this analysis moves towards the more recent

1. Universidad Autónoma de Madrid: jesus.carrillo@uam.es

2. Universidad Autónoma de Madrid: miguelvegam@hotmail.com

attempt at experimenting with both the presence and the transformation of bodies, spaces, experiences and discourses.

Keywords

Reina Sofía Museum; feminism; public activities; cultural mediation.

.....

1. INTRODUCCIÓN

Hasta llegar a la pregunta *¿Qué significa un museo feminista?*, enmarcada dentro de la intensa actividad (activismo, cabría decir) desarrollada por el Departamento de Actividades Públicas desde 2018³, el Museo Reina Sofía ha recorrido un largo trayecto no exento de contradicciones. La necesidad de formular públicamente la pregunta es ya una constatación de la dificultad de dar una respuesta al conflicto entre el estatus simbólico del dispositivo y las tensiones de todo tipo que este acumula.

Junto a la evidencia estadística en cuanto al número de artistas mujeres representadas en sus colecciones y exposiciones⁴, está la certeza derivada del diagnóstico que hiciera Linda Nochlin sobre el modo en que la estructura patriarcal de nuestra sociedad previene la participación de las mujeres en el sistema del arte en términos de igualdad⁵. Esta desigualdad, según nos recuerda Griselda Pollock, tiene en las narraciones y en los códigos de valor producidos y reproducidos en los museos uno de sus principales garantes⁶.

La enunciación de la pregunta por el Departamento de Actividades Públicas del museo y la pluralidad de voces críticas convocadas constatan, sin embargo, la riqueza y la urgencia de situar (a pesar de todo) la cuestión en el corazón mismo de la institución arte, poniendo de manifiesto el potencial rol del Museo como laboratorio de producción de subjetividad, como espacio abierto a la investigación y a la redefinición de los medios y agentes capaces de generar conocimiento.

Existe, sin duda, una contradicción entre los fundamentos patrimonializantes y canónicos del dispositivo-museo y la impugnación del patriarcado que lleva a cabo el feminismo. Sin embargo, tampoco hay duda de que el feminismo ha encontrado en él un ámbito donde intervenir críticamente. Tal como afirmara Asunción Bernáldez Roldán en el texto que abre una reflexión sobre el protagonismo de las mujeres en los museos, estas no pueden esperar a que las instituciones sean perfectas para intervenir en ellas⁷. De hecho, la naturaleza ejemplarizante de la institución museo lo convierte en una plataforma particularmente apropiada desde donde contraatacar las lógicas masculinizantes, coloniales y heterocentradas de producción de valor del patriarcado. Dicho pragmatismo y dicha pertinencia no deberían hacernos perder de vista, como nos advertía Griselda Pollock, la capacidad de las instituciones para

3. Dentro del nuevo programa de actividades públicas puesto en marcha por su directora Ana Longoni en 2018, cuyo análisis desborda el estudio presente, el feminismo ha sido una de las líneas de fuerza principales. De las once convocatorias del formato de debate *Voces Situadas*, llevadas a cabo hasta marzo de 2020, siete se han dedicado a debatir cuestiones de la agenda feminista. Durante las celebraciones del 8 de marzo y del 28 de junio se han desarrollado extensos programas incluyendo foros de debate, talleres, artes vivas y proyecciones cinematográficas. Detalles de la programación de Actividades Públicas 2018-2020 en la página web del Museo. La pregunta a la que hacemos alusión en el texto se planteó el 2 de octubre de 2019 en la novena edición de *Voces Situadas*. En: <<https://bit.ly/2SuFjP1>> [14/03/2020].

4. Sobre la presencia de mujeres en las exposiciones del Museo Reina Sofía véase la tesis doctoral de NUALART, Cristina: *Análisis de las exposiciones temporales del Museo Reina Sofía, 2000-2016, desde una perspectiva feminista* (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, 2019. En: <<https://bit.ly/3f1KCz4>> [14/03/2020].

5. NOCHLIN, Linda: «Why Have There Been No Great Women Artists?», *ARTnews*, 69 (1971), pp. 22-39.

6. POLLOCK, Griselda: *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid, Cátedra, 2010.

7. BERNÁLDEZ, Asunción: «Sobre públicos, museos y feminismo», en LÓPEZ, Marián, VALENCIA, Antonia & BERNÁLDEZ, Asunción (eds.): *El protagonismo de las mujeres en los museos*. Madrid, Fundamentos, 2012, pp. 53-63.

neutralizar y asimilar a aquellas voces discordantes que acceden a intervenir en el mismo con la intención de cambiarlo. Debería plantearse el feminismo, por tanto, como aquel elemento disruptivo que imposibilita una configuración en falso de las bases del sistema; que impide la recomposición del dispositivo que naturaliza y hace invisibles las estructuras de dominación, opresión y exclusión. Esta premisa obligaría a una continua reformulación de la pregunta inicial que se hacía desde la institución, de tal manera que cualquier respuesta a la posibilidad de un museo feminista hubiera de incluir un «pero» en su articulación, si fuera afirmativa: «sí, pero...»; aunque también si fuera negativa: «no, pero...», pues bloquear *a priori* la intervención en un ámbito de poder es políticamente problemático.

El objetivo inicial de este texto es tantear las maneras en que el Museo Reina Sofía ha ido modulando esta hipótesis acerca de su potencial como institución feminista durante el periodo inicial bajo el mandato de Manuel Borja-Villel y su equipo (2008-2016), teniendo en cuenta las condiciones cambiantes en que se ha producido. A continuación, se abordarán las posibilidades y limitaciones de actualizar dicho potencial a partir de la noción práctica y teórica de la mediación cultural, así como de su utilidad política durante el último tramo hasta 2020. Partimos de su temprana deriva marginal y precaria en los goznes de la institución hasta proponer una más reciente e hipotética capacidad de experimentación para albergar y transformar cuerpos, espacios, experiencias, discursividades, etc.

Las posiciones desde las cuales se realiza este acercamiento no son en absoluto ajenas a las que dictan la pregunta planteada desde el Museo; de hecho, son las de dos personas que han estado implicadas, en distintos niveles, en la ideación e implementación en prácticas concretas de los enunciados feministas de la institución. Sin pretender situarnos fuera del objeto de estudio, reivindicamos la criticidad presente durante los procesos en los que participamos, así como aquella que anima a una reflexión propositiva, una vez situados a una distancia relativa de los mismos. Esta reivindicación conecta con un cuestionamiento general de las líneas que separan el dentro y el afuera de la institución, así como aquellas que lo estructuran jerárquicamente.

Es necesario hacer explícito que quienes firmamos somos cishombres que pretenden inscribir su análisis dentro de las luchas del feminismo. Somos conscientes de que ello nos sitúa en el centro de un encendido debate acerca de quiénes son los sujetos del feminismo y acerca de quiénes tienen legitimidad de hablar desde dicha posición. Compartiendo la evidencia que sitúa a las mujeres en el origen y centro del proyecto feminista, sin embargo apostamos por la posibilidad y la necesidad de una praxis emancipatoria que desborde la lógica binarista del patriarcado que subalterniza a unos sujetos respecto a otros a partir de factores pretendidamente biológicos: a las mujeres respecto a los hombres, pero también a los transgénero respecto a los cisgénero, a las sexualidades no normativas respecto a las normativas y a los racializados respecto a los no racializados. Aquí se suscribe un feminismo situado e interseccional, y no un «feminismo de género», según la acepción bautizada por Brigitte Vasallo, que atiende exclusivamente a la reivindicación de

los derechos de las mujeres, ejercida por las mujeres⁸. También reconocemos, con autoras como Angela Dimitrakaki, Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya y Nancy Fraser, la estructura de explotación capitalista global que atraviesa y refuerza esta matriz patriarcal y que exige una lucha feminista que identifique al 99% de los subyugados como sujetos de emancipación⁹.

Asumiendo que dicho feminismo debe afirmarse mediante la praxis y que la autoría individual ha sido uno de los mecanismos más eficaces de sostenimiento de la dominación masculina en la producción de conocimiento, hemos optado por una escritura colaborativa e intergeneracional, en la que la voluntad de dominio se doblegue ante los principios de escucha, negociación y cuidado.

También es necesario evidenciar que el feminismo desde el que se pretende enunciar es solo uno de los muchos que conviven y que friccionan, con creciente intensidad, en el debate contemporáneo y, en particular, en el ámbito del arte y sus instituciones, tal como apunta Hilary Robinson¹⁰. Nos vinculamos aquí a un feminismo que atienda a las condiciones materiales de la desigualdad dentro de la institución y no solo a los aspectos discursivos y estéticos de la práctica museográfica. Siguiendo a Amelia Jones, distinguimos netamente entre comisariar arte feminista y un comisariado regido por criterios feministas, que afectan a los aspectos económicos, de organización sostenible del trabajo y al diseño de los dispositivos, tanto como a los puramente discursivos o artísticos¹¹.

2. CRÍTICA Y FEMINISMO EN EL PROYECTO DE ACTIVIDADES PÚBLICAS (2008-2015)

Para entender el rol que se dio al feminismo y a la mediación cultural dentro del proyecto de museo que proponía el nuevo equipo instalado en el Reina Sofía en 2008, debemos recordar el principio de institucionalidad crítica que se situaba como eje del mismo. Según la editorial del primer número de su revista *Carta*, por institucionalidad crítica se entendía «aquella que se cuestiona a sí misma, a la vez que cuestiona las formas específicas en que se organiza lo social, mediante la propuesta imaginativa de espacios y modelos de agenciamientos diferentes»¹². Se reconocía que esa criticidad transformadora afectaba a los pilares de la institución, «al contrato social de la cultura», aunque dicha radicalidad hiciera que la transformación nunca llegara del todo a su objetivo, permaneciendo siempre en proceso¹³.

8. VASALLO, Brigitte: «El (maldito) sujeto del feminismo», 2019. En: <<https://bit.ly/3cRToiy>> [14/03/2020].

9. DIMITRAKAKI, Angela (2018): «Feminism, Art, Contradictions». En: <<https://bit.ly/2W3yuEV>> [14/03/2020]; y ARRUIZZA, Cinzia, BHATTACHARYA, Tithi & FRASER, Nancy: *Feminism for the 99%: A Manifesto*. Londres, Verso, 2019.

10. ROBINSON, Hilary: «Feminism Meets the Big Exhibition: Museum Survey Shows since 2005», *Curating in Feminist Thought*, 29 (2016), pp. 29-41.

11. JONES, Amelia: «Feminist Subjects versus Feminist Effects: The Curating of Feminist Art (or is it the Feminist Curating of Art?)», *Curating in Feminist Thought*, 29 (2016), pp. 5-21.

12. BORJA-VILLEL, Manuel: «¿Pueden los museos ser críticos?», *Carta*, 1 (2010), p. 1.

13. BORJA-VILLEL, Manuel: *op. cit.*, p. 2.

Esta declaración de intenciones conectaba, por un lado, con las líneas de trabajo desarrolladas por el Departamento de Actividades Públicas del MACBA en los años anteriores, desde la incorporación de su director Jorge Ribalta, quien ya planteara previamente el debate crítico-institucional en *Servicio Público*, de 1998¹⁴. Diez años después, cuando se configuró el nuevo equipo del Reina Sofía, adquiriría un sentido más concreto y una urgencia redoblada al coincidir con el estallido de una crisis que ponía en evidencia la fragilidad de los pilares económicos y la ceguera ideológica del neoliberalismo. Las fórmulas de implementación del proyecto eran, en principio, las mismas ensayadas en el MACBA: la creación de un departamento de actividades públicas que englobara y redefiniera el preexistente departamento de educación y pusiera en marcha esos protocolos de interpelación al visitante como «sujeto político» y de trabajo en red con otros «agentes culturales» que se anunciaban en *Carta*.

En el texto no aparecía el término feminismo explícitamente, aunque alguien pudiera sobreentenderlo dentro de aquellos «agenciamientos diferentes» a los que se aludía, teniendo en cuenta el perfil de los agentes con los había colaborado el MACBA en los años previos, como veremos a continuación. Ciertamente, este sesgo no estaba totalmente ausente del Reina Sofía anterior a la llegada de Borja-Villel, como se comprueba en el feminismo militante de la programación audiovisual de Berta Sichel, quien llevaba desde comienzos de la década fortaleciendo este bastión desde su flanco en el Museo. De hecho, era más difícil encontrarlo en las primeras acciones promovidas por Actividades Públicas desde el paradigma colaborativo aludido en *Carta*. En el primer ciclo de seminarios concebido dentro de las lógicas de negociación con nuevos agentes sociales, *El arte de la crisis. Seminarios sobre la crisis sistémica del capitalismo*, ninguno de los invitados por el Museo y la Universidad Nómada abordó el tema desde la perspectiva del feminismo, siendo en su totalidad reputados nombres masculinos del panteón de la izquierda internacional como Mike Davis, David Harvey o Emmanuel Wallerstein¹⁵.

La incorporación de Berta Sureda para la puesta en marcha del nuevo macrodepartamento de Actividades Públicas, cuya labor se analiza aquí, se correspondía con el nombramiento de otras tres mujeres en los puestos directivos del ámbito artístico de la institución: colección (Rosario Peiró), exposiciones (Teresa Velázquez) y subdirección (Lynne Cooke)¹⁶. La estructura interna del Museo: vertical y regimentada en departamentos, sin embargo, iba a permanecer intacta, según los parámetros de la administración del estado de la que éste formaba parte integral.

14. RIBALTA, Jorge (ed.): *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*. Salamanca, Universidad de Salamanca y Unión de asociaciones de artistas visuales, 1998.

15. Ciclo de seminarios «El arte de la crisis. Seminarios sobre la crisis sistémica del capitalismo» organizado conjuntamente durante los años 2008 y 2009 con la Universidad Nómada, plataforma de pensamiento crítico vinculada a los movimientos sociales fundada en el año 2000.

16. Tal como se desprende de la programación de los primeros años de ejercicio del nuevo equipo curatorial y del análisis llevado a cabo por Cristina Nualart en la tesis anteriormente citada, no se observa un incremento sustancial en la presencia de artistas mujeres en las exposiciones del Museo, aunque sí un mayor sesgo feminista en las mismas. Alusiones explícitas al feminismo como motor de la política del departamento de colecciones se iban a recoger en las memorias de actividades desde 2010: <<https://museoreinasofia.es/museo/memoria-actividades>> [12/04/2020].

En dicho contexto, para Actividades Públicas no era difícil generar rápidamente seminarios de temática feminista alrededor de exposiciones, como la dedicada a la artista norteamericana Nancy Spero, coproducida en 2008 con el MACBA¹⁷. Lo era mucho más hacerlo desde procesos de negociación con unos agentes con los que el Museo apenas había empezado a tener contacto. Interactuar con la militancia feminista no era necesariamente fácil para una institución canónica de la naturaleza descrita en la introducción y con las rigideces e inercias derivadas de su estructura burocrática. Cinco años antes, en 2003, el MACBA, en colaboración con Arteleku, UNIA y, más adelante, el Centro Guerrero, había provisto del marco institucional para un proyecto colectivo de reescritura crítica de la historia del arte español, que implicaba a artistas, investigadorxs y activistas: *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Lo novedoso del proyecto no era solamente el tema, a contrapelo del celebratorio discurso del arte en España que pretendía consolidarse durante el 25 aniversario de la Constitución del 78, sino el que emergiera de un frente común de instituciones y agentes de perfil crítico, coincidiendo con una nueva oleada de movilizaciones que exigían una redefinición radical del tablero de juego político-social.

Una de las líneas transversales del núcleo de investigación independiente *1969...*, coordinado por Marcelo Expósito era, precisamente, los feminismos, tal como aparecía en el diagrama que servía como mapa general de la investigación dentro del primer volumen del proyecto, publicado en 2004¹⁸. El eje feminista, según rezaba la introducción, había de proveer de «nuevos paradigmas de interpretación de las prácticas políticas, estéticas y crítico-historiográficas, desde posiciones de género»¹⁹.

El equipo encargado de desarrollar dicha línea transversal estaba formado por Fefa Vila, Carmen Navarrete y María Ruido, activistas, artistas e investigadoras sin solución de continuidad. Si en esa primera sección de *1969...* se incluía una conversación con Esther Ferrer, realizada por el equipo, y otra a la propia Fefa Vila, llevada a cabo por Gracia Trujillo y Marcelo Expósito, la segunda entrega, publicada en el siguiente volumen de *Desacuerdos*, incluía en su título explícitamente a los feminismos junto a las prácticas colaborativas y a la así denominada «globalización desde abajo»²⁰. Con el nuevo diagrama que introducía las investigaciones, los feminismos atravesaban desde los años 70, como parte de la «república de los

17. Nancy Spero. *Disidanzas*, exposición comisariada por Manuel Borja-Villel y Rosario Peiró (4 de julio a 24 de septiembre de 2008). En relación con la misma el Departamento de Actividades Públicas organizó el ciclo de conferencias *Nancy Spero en contexto*: <<https://bit.ly/2y5Keie>> [12/04/2020].

18. «Mapa general de la investigación, 1969... hipótesis sobre prácticas artísticas y políticas en España», en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol. 1. Barcelona, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2004, p. 112.

19. EXPÓSITO, Marcelo: «Diferencias y antagonismos. Protocolos para una historia política del arte en el Estado español», que introduce la sección «1969... Algunas hipótesis sobre prácticas artísticas y políticas en España», en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol. 1. Barcelona, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2004, pp. 113-129.

20. EXPÓSITO, Marcelo: «La imaginación radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas», en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol.2. Barcelona, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2005, pp. 147-157.

radicales», hasta los incipientes 2000, como «feminismos autónomos»²¹. En el interior de esta sección se incluía el texto «Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y *queer* en el Estado español», firmado por Carmen Navarrete, María Ruido y, de nuevo, Fefa Vila. En él se planteaban las hipótesis para emprender «una deconstrucción radical de las bases en que se asienta la disciplina; es decir, un cambio absoluto de paradigma, una desarticulación de los discursos y las prácticas de la historia del arte»²². Este texto programático ponía en evidencia con qué tipo de feminismos se vinculaba *Desacuerdos*: aquellos que establecían una continuidad con las luchas de la disidencia sexual, bolleras y *queer*, articuladas en la década de los 90. Estos feminismos insumisos se situaban en primera línea de la impugnación radical del relato del arte español contemporáneo generado desde la Transición.

A pesar de que las instituciones que promovían *Desacuerdos* suscribían dichas posiciones desde el punto de vista discursivo, iban a defraudar las expectativas de unas investigadoras que reivindicaban mayor capacidad de decisión y de acción dentro del proyecto. Como apuntara lacónicamente María Ruido en una reflexión posterior: «Solo puedo constatar que, en lo que atañe al feminismo, su lugar en *Desacuerdos* no respondió a nuestras expectativas»²³. La escasez de recursos y la decisión de abrir el debate feminista a otras voces sin contar con ellas iba a interpretarse como una intolerable intromisión del comité ejecutivo de *Desacuerdos*. Evidencia de tal intromisión fue la organización del seminario *Desacuerdos. Mutaciones del feminismo: genealogías y prácticas artísticas* organizado por Arteleku en abril 2005 al margen de su línea de investigación y en donde la teórica y activista *queer* llamada por entonces Beatriz Preciado aparecía como nueva referencia del feminismo internacional²⁴. Esa imagen quedaba reforzada por la entrevista realizada por mí, a la sazón editor de las publicaciones de *Desacuerdos*, para cerrar el mismo volumen en que las investigadoras hacían su propuesta de genealogía feminista²⁵. Este conflicto se enmarcaba en el contexto de los constantes cortocircuitos comunicacionales y pulsos por el poder que proliferaron entre los distintos agentes, institucionales y extra-institucionales, según avanzaba el proyecto. Las secuelas del cisma persistían años después, en 2012, cuando el comité de edición de *Desacuerdos*, ya integrado exclusivamente por instituciones, decidió dedicar un volumen específico a los

21. «Feminismos. Diagrama de organización de los materiales de investigación», en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* vol.2. Barcelona, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2005, p. 146.

22. VILA, Fefa, NAVARRETE, Carmen & RUIDO, María: «Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y *queer* en el Estado español», en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* vol.2. Barcelona, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2005, pp. 158-187.

23. RUIDO, María: «Agendas diversas y colaboraciones complejas: feminismos, representaciones y prácticas políticas durante los 90 (y unos años mas) en el Estado español. (Algunas reflexiones después de *Desacuerdos*)». En: <<https://bit.ly/2KHGiXu>> [14/03/2020]. Texto presentado en el seminario *Subjetividades críticas, narrativas identitarias: feminismos e creación contemporánea no Estado español*, La Coruña, Fundación Luis Seoane. 8-11 de marzo de 2006.

24. Un archivo audiovisual de los contenidos de dicho seminario está disponible en la web de UNIA Arte y Pensamiento: <<https://bit.ly/2xfNN55>> [14/03/2020].

25. CARRILLO, Jesús: «Entrevista a Beatriz Preciado», en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol.2. Barcelona, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2005, pp. 244-261.

feminismos. En esta ocasión no se contó con las investigadoras del proyecto inicial, aunque tampoco se hizo con Preciado²⁶.

Aunque este y otros desacuerdos acabaron haciendo descarrilar el proyecto en su dimensión colaborativa inicial, sin embargo, proveerían, como veremos, del humus para futuras colaboraciones con el Departamento de Actividades Públicas del Museo Reina Sofía, además de marcos discursivos para las nuevas narraciones museográficas de la colección. De hecho, las nociones de «montaje» y «ojo variable» extraídas del lenguaje cinematográfico que reivindicaba Marcelo Expósito para *Desacuerdos* en su introducción a 1969... en 2004 iban a impregnar el modo específico en que el Museo tramaba sus narraciones histórica²⁷, multiplicándose los tiempos posibles, contradictorios y encabalgados con el presente, sin eludir las posibles fricciones inherentes a las políticas de la memoria²⁸. Nacido por decreto con la misión de gestionar el patrimonio artístico producido desde el nacimiento de Pablo Picasso en 1881, el Museo Reina Sofía se articulaba desde su apertura en 1992 mediante una narración basada en la biografía del genio masculino y en la sucesión, sin solución de continuidad, de «ismos» artísticos. El camino al *Guernica* y desde el *Guernica*, único ítem donde se cruzaban la historia del arte y la historia política y social, era principalmente la vida y obra de Picasso.

La perspectiva feminista iba a ser una de las cuñas utilizadas para quebrar la continuidad de ese discurso, introduciendo sus específicas políticas de la memoria. Siguiendo las enseñanzas de Nochlin y Pollock, la primera tarea era cuestionar la hegemonía de la biografía del artista como matriz narrativa. Una vez que ya no se asistía al despliegue de la vida y obra de nuestros genios diaspóricos, Picasso, Miró o Dalí, y se montaban las piezas siguiendo distintas coyunturas históricas y distintas estrategias narrativas, era posible incluir obras de mujeres a las que hasta entonces se había privado del marco historiográfico y museográfico para compartir espacio con sus contemporáneos²⁹. Uno de los casos más notorios es el de Ángeles Santos, artista que nunca había encontrado lugar adecuado en un museo dedicado a celebrar el genio creador de sus coetáneos hombres. En la nueva ordenación, sus obras *Un mundo* y *Tertulia*, ambas de 1929, iban a presidir la sala 207, titulada *La nueva figuración: entre clasicismo y sobrealidad*. Mientras tanto, se colocaban en una situación secundaria las pinturas de Dalí, *Retrato* y *Figura en una ventana*, de 1925, entre las más buscadas por los visitantes, haciéndose inevitable la comparación entre la mirada desbordada y empática de la artista mujer y la voyeurística del hombre. Ese marco feminista de interpretación permitía revelar la nueva objetividad de la

26. VILLAESPEA, Mar (ed.): *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol.7. Barcelona, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA arteypensamiento, 2012.

27. EXPÓSITO, Marcelo: «Diferencias y antagonismos. Protocolos para una historia política del arte en el Estado español», *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol.1. Barcelona, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2004, p. 115.

28. Al respecto de cómo esta nueva lógica respondía a una crítica feminista véase BORJA-VILLEL, Manuel, PEIRÓ, Rosario & CARRILLO, Jesús: «Introducción», *La Colección: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Claves de lectura. (Parte I)*. Madrid, La Central, 2010, pp. 7-8.

29. Ver un análisis del nuevo modelo museológico en CARRILLO, Jesús: «Museums of the South», en VV. AA. (eds.): *What's the Use? Constellations of Art, History and Knowledge*. Eindhoven, Valiz, 2016, pp. 346-358.

Modernidad de Remedios Varo (1936), o la inversión de miradas en el *Adán y Eva* de Rosario de Velasco (1932), en la misma sala. La aparición de nombres como María Blanchard, Sonia Delaunay o Maruja Mallo en la planta de la colección presidida por el *Guernica* suponía un vuelco narrativo sin precedentes en el Museo Nacional. En los sucesivos *displays* de la *Colección 3. De la revuelta a la posmodernidad 1962-1982*, inaugurada a finales de 2011, el arte producido por mujeres, así como el propiamente feminista, iban a ocupar un franco protagonismo, consistente con los presupuestos narrativos generales y las referencias historiográficas y críticas manejadas por el equipo curatorial del Museo.

Era responsabilidad del nuevo ámbito de actividades públicas el ir construyendo lazos con agentes del ámbito feminista y la elaboración programas; todo ello, como se decía en la editorial antes citada, «ensayando protocolos de actuación y trabajo en red, basados en el reconocimiento de individuos y grupos como agentes culturales y sujetos políticos en términos de igualdad y no como una mera subcontrata de servicios. Ello implica el mantenimiento de una continua negociación que no puede resolverse nunca en una definitiva absorción o en la cristalización de la relación en una transacción económica»³⁰. La consigna del departamento de Actividades Públicas era no programar feminismo de *motu proprio*, a no ser que fuera en la dimensión de historia del arte consustancial al Museo. Hacerlo así supondría un extractivismo e intrusismo ideológico intolerables, como el conflicto desatado en *Desacuerdos* había puesto en evidencia. Aprendiendo del mismo, la tarea era poner en marcha programas a partir de la negociación con individuos o colectivos que situaran al Museo como espacio de experimentación, aprendizaje y visibilidad de los feminismos contemporáneos.

La negociación no podía ni debía ser fácil. La reproducción de consignas extraídas de las corrientes discursivas más radicales, típica de las instituciones artísticas, se volvía ridícula en un momento en que la intensidad de los debates quemaba, literalmente, los códigos en tiempo real. A partir de la constatación de su crisis, la institución debía entrar en un estado de excepción y renunciar al monopolio de la cultura, suspendiendo estratégicamente su autoridad para reconocerla en otras voces. De lograrse, este espacio de negociación requería que tanto activistas como institución se desplazaran de sus ámbitos respectivos y trabajaran a contrapelo de sus procedimientos y estructuras, entrando en una zona de riesgo. La negociación exigía confianza y la confianza transparencia y conocimiento mutuo, procesos que a su vez requerían compromiso y dedicación, así como que la urgencia y la necesidad de colaborar fuera sentida por las distintas partes. Todos estos factores eran difíciles de improvisar y su confluencia era, en buena medida, coyuntural, atizada en este caso por la sensación de crisis de sistema que atravesaba a las instituciones y a los movimientos sociales a partir de 2008.

Para evitar ir a ciegas era fundamental recuperar las conexiones ya establecidas durante el experimento de *Desacuerdos* y trabajar a partir del reconocimiento del conflicto. Así, a finales de 2009 se iniciaron conversaciones con Fefa Vila y se acordó

30. BORJA-VILLEL, *op.cit.*

abordar desde la perspectiva del feminismo un tema que, por entonces, preocupaba tanto al mundo de la cultura como a los agentes sociales: la precarización del trabajo en el contexto del capitalismo cognitivo. Bajo el título *Producción cultural y crítica feminista*, Fefa Vila y la investigadora y activista Begoña Pernas diseñaron un programa mixto que combinaba un seminario público con protagonistas del debate: artistas, gestoras y teóricas, sin solución de continuidad, un taller a puerta cerrada, y la proyección de *Encuentro entre dos reinas*, de Cecilia Barriga³¹. El feminismo tomaba la iniciativa para plantear problemas que el Departamento de Actividades Públicas se disponía por entonces a discutir con y en los términos de los agentes del creciente ámbito de la producción cultural autoorganizada. *Producción cultural y crítica feminista* antecedió en un par de meses al encuentro *Para quienes disfrutamos trabajando. Precariedad y autoorganización en el trabajo «creativo»*³², organizado en colaboración «monstruosa» con el colectivo editorial *Traficantes de sueños* y con la participación de muchos de los que pronto conformarían la *Fundación de los Comunes*³³.

Durante sus dos primeros años de vida el Departamento puso a prueba la flexibilidad del Museo para servir de marco de los debates del feminismo, más allá del ámbito estricto de la cultura. Así, se utilizó como sede de la *II Jornada europea de debate De las cuotas masculinas a la paridad en el cuidado. Para la igualdad permisos iguales*, echando mano del convenio que el Museo tenía con las universidades a las que pertenecían las organizadoras.

Conviene reflexionar sobre el hecho de que Actividades Públicas tenía mayor facilidad para conspirar con agentes y colectivos procedentes de los movimientos sociales que para negociar con proyectos de naturaleza institucional cuando las cuestiones a abordar eran de naturaleza política³⁴. Este fue el caso de la elaboración del itinerario *Feminismo. Una mirada feminista sobre las vanguardias*, cuya mediación abordaremos en la segunda parte, a partir del proyecto de investigación *Museos en femenino* dentro de un convenio de colaboración firmado en 2009 entre el Ministerio de Cultura y el Instituto de estudios feministas de la Universidad Complutense³⁵. Tras numerosas conversaciones e intercambio de textos, el 8 de marzo de 2010 se presentó el itinerario sobre la *Colección 1* del Museo, con la publicación de un folleto que

31. Seminario *Producción cultural y crítica feminista*, coordinado por Fefa Vila y Begoña Pernas, 28-30 de abril de 2010: <<https://bit.ly/3eUps5T>>.

32. El seminario *Producción cultural y crítica feminista* antecedió en un par de meses al encuentro *Para quienes disfrutamos trabajando. Precariedad y autoorganización en el trabajo «creativo»*, 3-4 de julio de 2010: <<https://bit.ly/3bM7mRn>> [14/03/2020].

33. La Universidad Nómada había elaborado poco tiempo antes el término «institución monstruo» como un dispositivo híbrido y contradictorio, en permanente negociación de elementos heterogéneos en la que se mezclan elementos movimentistas e institucionales «clásicos»; como un aparato estratégico en el proceso de «irrupción en las esferas públicas estatalizadas y/o privatizadas, transformándolas»: SÁNCHEZ, Raúl (2008): «Prototipos mentales e instituciones monstruo. Algunas notas a modo de introducción», en *Transform, Instituciones Monstruo*. En: <<https://bit.ly/3aEGIZm>> [14/03/2020].

34. Se reflexiona críticamente sobre esta dimensión conspirativa del Museo en CARRILLO, Jesús: «Conspiratorial Institutions?», en BADOVINA, Zdenka, PISKUR, Bojana & CARRILLO, Jesús (eds.): *Glossary of Common Knowledge*. Lubiana, MG-MSUM, 2018, p. 280.

35. Las coordinadoras del proyecto reflexionan sobre el mismo en LÓPEZ, Marián & FERNÁNDEZ, Antonia: «Museos en femenino: un proyecto sobre igualdad, empoderamiento femenino y educación», *Storia delle Donne*, 14 (2018), pp. 103-124.

los visitantes podrían utilizar como guía. El mínimo común denominador logrado no satisfizo del todo a ninguna de las partes y tampoco se logró una interacción significativa con el departamento de colecciones. A pesar de las divergencias entre modos diferentes de entender el feminismo y las dificultades para conectar agendas entre instituciones, el itinerario iba a servir de punto de partida a una línea de mediación cultural del Museo, que, como veremos, fue ampliada años después desde otros parámetros por las investigadoras María Rosón y Ana Pol de Dios, esta vez por encargo directo de Actividades Públicas. Prueba de que las coyunturas cambiantes favorecen nuevas convergencias, la instigadora de aquel primer proyecto Marián López Fernández-Cao sería invitada en octubre de 2019 a debatir colectivamente sobre la cuestión a la que aludíamos al principio: *¿Qué significa un museo feminista?*, demostrando estar en sintonía con los términos y la urgencia de la pregunta planteada por los organizadores diez años después.

2011 iba a ser el año en que acabaron de decantarse las líneas de fuerza del Departamento de Actividades Públicas, coincidiendo con una nueva ola de efervescencia política que atravesaría de distintas maneras el Museo. La configuración del Centro de Estudios pretendía dar lugar a un tipo de programas que, desbordando la noción convencional de actividad pública puntual, aglutinara a una comunidad de individuos con un nivel mayor de implicación y dentro de un marco de aprendizaje, investigación y experimentación. El dispositivo concebido a ese propósito fue el así llamado «programa de prácticas críticas», cuyo formato general era el de un curso-seminario de periodicidad semanal, lo que permitía una intensa y densa circulación de saberes y afectos en un grupo limitado de participantes. El rasgo distintivo de estos programas consistía en conectar con procesos preexistentes de investigación y saberes activistas, implicados en una crítica radical del sistema³⁶. Uno de ellos, iba a ser *Somateca. Producción biopolítica, feminismos, prácticas queer y trans* concebido a partir de un diálogo con la pensadora y activista Beatriz Preciado, que se había iniciado durante *Desacuerdos*. Preciado, tras años de estar afincada en París, vinculada a la Universidad de Saint-Denis, había ido trasladando el foco de su actividad a Barcelona, sobre todo tras la apertura del Programa de Estudios Independientes del MACBA en 2006, en el que coordinaba el módulo *Tecnologías de Género*. Desde unos años atrás, a partir del *Maratón Posporno* celebrado en MACBA en 2003, agitaba la corriente barcelonesa de experimentación de nuevas subjetividades de género y sexualidades disidentes, situando al Museo como un insospechado epicentro de la misma³⁷.

La opción de contar con Preciado y su visión del feminismo como una impugnación radical del orden biopolítico y la defensa de una imaginación política igualmente radical, suponía ahondar el alejamiento respecto a aquellos feminismos «de género»

36. El así llamado *Programa estudios avanzados de prácticas críticas* se desarrolló dentro del marco del Centro de estudios del Museo Reina Sofía entre 2012 y 2016, a partir de cursos organizados en colaboración con agentes del ámbito activista y académico: el colectivo Artea, Observatorio Metropolitano y Paul B. Preciado. En: <<https://bit.ly/2KCIPT1>> [14/03/2020].

37. *Maratón Posporno. Pornografía, pospornografía: estéticas y políticas de representación sexual*, dirigido por Beatriz Preciado, MACBA, 6-7 de junio de 2003. En: <<https://bit.ly/35ckFYL>> [14/03/2020].

de los que hablaba Vasallo y el acercamiento a la joven escena *queer* y trans madrileña, que fue la que mayoritariamente respondió a la convocatoria. Como «aperitivo» y declaración de intenciones se elaboró con Preciado un programa público que, bajo el título *La internacional cuir. Transfeminismo, micropolíticas sexuales y vídeo-guerrilla*, ponía al límite la capacidad del Museo de albergar contenidos que desbordaban con mucho los marcos de la crítica institucional. Parte del festival hubo de realizarse en el vecino espacio independiente *Off Limits* debido a las posibles acusaciones de obscenidad u ofensas a la Iglesia³⁸. Anecdóticamente, cabe señalar que la sesión de posporno que clausuraba el festival coincidió con la jornada de reflexión de las elecciones generales que llevaron al poder al Partido Popular.

La decisión de contar con los investigadores y activistas David Berna y Lucas Platero como coordinadores, acordada con Preciado, tenía como fin garantizar un acompañamiento cercano que su apretada agenda y su residencia barcelonesa no permitían. Por otro lado, quería compensar lo que de colonización cultural pudiera tener el aterrizaje de Preciado en Madrid, vinculando el desarrollo del seminario a las dinámicas locales. De hecho, meses antes *La internacional cuir* había sido objeto de crítica e intentos de boicot desde parte del colectivo de activismo *queer* madrileño, que denunciaban el oportunismo político de la llegada de «la estrella» Preciado auspiciada por la institución artística³⁹.

Lo más relevante de *Somateca*, que inició su andadura en abril de 2012, más allá del debate teórico-crítico que pudiera suscitar, fue el proceso de agenciamiento del grupo, que llevó la impugnación inicial de los regímenes corporales e identitarios propuesta en las clases al ensayo de modos de aprendizaje en común de manera autónoma. Una vez concluido el programa, *Somateca*, como se autodenominó el grupo, se constituyó como ente independiente y al margen de la tutela de Preciado, interpelando al Museo en modos que éste había previsto desde el punto de vista discursivo, como vimos en el editorial de *Carta*, sin tener del todo las herramientas políticas y de procedimiento para ponerlos en práctica. Las políticas de austeridad que tomaron forma de ley en 2012, así como el nuevo escenario generado por el gobierno conservador del que dependía el Museo, hicieron que la convocatoria de *Somateca* de 2013 careciera del fuelle de la primera, ocasionando un sentimiento de orfandad en el nuevo grupo que dificultó la constitución de un espíritu de comunidad tan fuerte como el primer año. Esa misma situación había mermado notablemente la capacidad del Departamento de Actividades Públicas para responder a los nuevos modos de relación que habían emergido a partir de sus programas. A pesar de ello, ya sin convocatoria de curso, en 2014 se iba a producir la convergencia de ambas somatecas en la propuesta y organización de las *Jornadas crip-queer, Cuerpos abyectos entrelazando vidas*. Se trataba de un evento inaudito en la institución, tanto por los contenidos y la composición de los participantes, como por el hecho de provenir

38. *La internacional cuir. Transfeminismo, micropolíticas sexuales y vídeo-guerrilla*, dirigido por Beatriz Preciado, Museo Reina Sofía-Off Limits, 15-19 de noviembre de 2011. En: <<https://bit.ly/3bJvoxP>> [14/02/2020].

39. VAL, Jaime del (2011): «Comisarios *Queer*. Sobre los límites en la asimilación institucional del activismo». En: <<https://bit.ly/2Klj3wt>> [14/03/2020].

de un colectivo que se alzaba ante el Museo desde un espacio nuevo, que no era ni dentro ni fuera del mismo⁴⁰.

Ese espacio nuevo, que emergía y cobraba forma a partir de una imaginación política *queer*-feminista, sirvió de inspiración y combustible para un último intento del departamento de reivindicar la potencia de prácticas institucionales «otras», fundamentadas en políticas de reconocimiento y de corresponsabilidad de agentes externos al Museo. Ello exigía buscar aliados externos que contrarrestaran las dinámicas implosivas que amenazaban con paralizar el proceso en el interior del Museo. En diálogo con los equipos de educación y mediación de los *partners* de la confederación europea de museos *L'Internationale*, con los que se compartían preocupaciones similares, se logró generar un programa no previsto inicialmente dentro del proyecto *The uses of art*, cofinanciado por *Creative Europe*⁴¹. Este nuevo programa giraba alrededor del término *constituencies* que pretendía señalar la matriz política democrática de nuestras instituciones, frente al de *usership*, respecto al que había pivotado el proyecto en un primer momento. No se trataba de una mera cuestión terminológica. El nuevo vocabulario pretendía nombrar situaciones y desafíos a los que se enfrentaban los departamentos de actividades pública y educación de instituciones como la Moderna Galerija de Lubiana, el MACBA de Barcelona, o el Van Abbemuseum de Eindhoven, además del Reina Sofía, al reconocer a agentes culturales que no eran ni usuarios del museo ni personal contratado del mismo. En dicha naturaleza difusa, «monstruosa» como aludíamos antes, se quería reconocer el futuro de una nueva institución democrática.

Dicho programa logró recursos y atención suficientes para auspiciar el encuentro de colectivos vinculados a las distintas instituciones, primero en Liverpool, después en Madrid y por último en Barcelona, con el fin de construir una trama paralela que interpelara a *L'Internationale* desde esas dinámicas instituyentes con las que el Museo aspiraba a relacionarse. Entre ellos estaban Diásporas Críticas y Avalancha de Barcelona, Neteorit de Lubiana y el proyecto *Museo de arte útil* desde Eindhoven. Somateca sería participante activo y anfitrión en unos encuentros cuya propia existencia había contribuido a generar. Finalmente, en septiembre de 2016, se celebraría en el MIMA de Middlesborough, dentro del marco de *L'Internationale*, el seminario *Working with constituencies*, cuyo subtítulo se preguntaba qué pasaría si una institución pusiera las relaciones con lo social en el centro de sus operaciones⁴². En el mismo, miembr@s de Somateca y del resto de colectivos participantes de la red volverían a tener un rol protagonista.

La investigadora y activista Janna Graham, miembro del colectivo británico Ultrared, describió las dinámicas del encuentro de Liverpool en su texto

40. *Cuerpos abyectos entrelazando vidas*. Somateca. Jornadas *crip-queer*, organizado por el colectivo Somateca, Museo Reina Sofía, 28-29 de noviembre de 2014. En: <<https://bit.ly/3cTvlyb>> [14/03/2020].

41. *Los usos del Arte - El legado de 1848 y 1989*, programa de *L'Internationale*, confederación de museos europeos (MACBA, MG-MSUM, Van AbbeMuseum, MHKA, SALT) cofinanciado por *Creative Europe*, 2013-2017. En: <<https://bit.ly/3cOwyqu>> [14/03/2020].

42. Seminario *Working with Constituencies*. *What would happen if museums put relationships at the centre of their operations?*, organizado por MIMA dentro del marco de *L'International* del 8 al 10 de septiembre de 2016. En: <<https://bit.ly/2W2PJGt>> [14/03/2020].

«Negotiating institutions», dentro del libro que *L'internationale* dedicaría a estos procesos partiendo del seminario del MIMA. En él se recogía el «borrador para un proyecto de transformación» generado colectivamente por los grupos a partir de su labor como facilitadora. Entre las proposiciones y demandas que contenía este documento se aludía a los regímenes de visibilidad dentro y fuera de la institución, a la democratización de la gestión de los recursos, al desarrollo de prácticas basadas en la diferencia y a la urgencia de ampliar la base social en la generación de valor en la cultura y las instituciones⁴³.

En el mismo volumen, *miembr@s* de Somateca definían certeramente su situación en el museo como «dentro del closet», poniendo en evidencia las tensiones y contradicciones que implicaba el situar sus prácticas en ese exiguo ámbito de acción excavado dentro del museo. Denunciaban la precariedad de las políticas de reconocimiento a las que se veían *sometid@s*: «estás dentro, pero nadie te ve», así como la instrumentalización de su episódica presencia en momentos puntuales dentro del discurso alter-institucionalista del Museo. No cejaban, a pesar de ello, en su empeño de impregnar con su incómoda presencia las estructuras de la institución⁴⁴.

Actividades Públicas se veía ante la misión de desafiar, una y otra vez, la dura resistencia de la estructura burocrática y jerárquica del Museo a aprender de estas experiencias y a asumir en algún grado el proyecto de transformación institucional que ellas implicaban. Al mismo tiempo, había de emplear sus energías en neutralizar la abyección y el rechazo ante la presencia de los agentes «extraños» que pretendía inocular en su interior. La compartimentada organización del Museo prevenía dicha capilaridad, a la vez que el régimen laboral, administrativo y económico, endurecido tras 2012, bloqueaban su aplicación dentro del mismo departamento, llevando las contradicciones a límites difícilmente soportables. La imaginación política feminista ofrecía la inspiración y los modos para seguir operando en esta aparentemente sisífrica tarea, al revelar la dimensión real de las luchas y la necesidad de perseverar en las mismas, reinventándolas en cada coyuntura específica. En este sentido, las residencias de investigación vigentes de 2010 a 2017, financiadas por Banco de Santander Universidades, tenían como una de sus misiones el infiltrar en el interior del Museo agentes, agendas y modos de trabajo difícilmente asimilables por las estructuras de la institución. Gran parte de las residentes tenían un perfil feminista, ya fuera por el objeto de su investigación o por los modos de trabajo propuestos. Nina Möntman, Bojana Piskur, Isabel García, Isabel Tejeda, Subtramas, Kaira Cabañas, Débora Ávila y Marta Malo, *Anarchivo SIDA*, *¿Archivo Queer?*, o Diana Vázquez, son algunas de las participantes en el programa⁴⁵.

La negociación fue el marco de operaciones de *¿Archivo Queer?* desarrollado colectivamente durante 2013-2014 por *lxs investigadorxs* y activistas Fefa Vila y Lucas Platero, quienes ya habían colaborado con el Museo, a los que se unían el

43. GRAHAM, Janna: «Negotiating Institutions», en VV. AA (eds.): *The constituent museum. Constellations of knowledge, politics and mediation. A generator of social change*. Amsterdam, Valiz, 2018, pp. 44-49.

44. VV. AA.: «Close the folding screen before Lenin escapes», en VV. AA. (eds.): *The constituent museum. Constellations of knowledge, politics and mediation. A generator of social change*. Amsterdam, Valiz, 2018, pp. 206-211.

45. Residencias de investigación. En: <<https://bit.ly/3f4ds1N>> [14/03/2020].

artista Andrés Senra y el también activista Sejo Carrascosa⁴⁶. Desde el proyecto se cuestionaba el monopolio del Museo y sus procedimientos en la gestión de la memoria, a la vez que se ensayaban desde la práctica otros tipos de archivo: colectivos, autogestionarios, no basados en procesos de expropiación y que no reprodujeran las estructuras del patriarcado. *Lxs* cuatro compartían el haber sido protagonistas de los procesos políticos y estéticos que eran el ámbito central de su investigación, documentación y archivo: el activismo de los colectivos LSD, Radical Gai y RQTR, aunque no solamente, desarrollado desde la década de los 90. No solo pretendían rescatar del olvido prácticas de disidencia y de insumisión contra la normatividad sexual condenadas al olvido. Frente a la acción neutralizadora del archivo, reivindicaban la potencia del pasado para activar políticamente el presente. Pasado y presente, sujeto y objeto del archivo sin solución de continuidad, desafiaban los procesos de separación y desposesión que implicaba la intervención de la institución.

El proyecto venía a infiltrarse víricamente en las entrañas de la institución y a «infectar» la misión fundacional del Museo de seleccionar, acumular, custodiar y narrar aquello digno de ser recordado. El «giro emocional» que proponían suponía el romper las líneas que separaban el interior y el exterior de la institución, como se hacía evidente en el protagonismo que tuviera uno de los trabajadores del Centro de documentación, Guillermo Cobo, quien había participado en Somateca y había propuesto desde allí la pertinencia de un archivo de tal naturaleza⁴⁷. Su saber experto y su posición dentro del Museo era inseparable de su vinculación emocional y política con aquello que era objeto de investigación y archivo. El conocimiento y la imaginación de Mercedes Roldan, asesora técnica del Museo en materia legal, también fue indispensable en el diseño de formas contractuales que permitieran la constitución de un tipo distinto de patrimonio, uno no basado en la expropiación y la separación. En diálogo con los investigadores y los depositarios de los documentos, se ofrecía una amplia variedad de posibilidades de vinculación jurídica con el archivo institucional que desplazaba la propiedad material de su eje. El mínimo común denominador para la pertenencia al archivo era la incorporación a un corpus digital que el Museo se comprometía a dar libre acceso. A partir de ahí, se ofrecía la posibilidad de la donación, el comodato, el préstamo temporal, o la devolución del material a sus depositarios una vez escaneado. El archivo y la institución formal convivían, pero no se subsumían el uno en la otra. El Museo conservaba y daba acceso al archivo, pero no lo poseía, porque, por su definición *queer*, eludía la propiedad, entrando a formar parte del común. El *¿Archivo Queer?* en su interrogación generaba respuestas plausibles y concretas a la pregunta acerca de la posibilidad de archivar lo *queer* y de, simultáneamente, *queerizar* el archivo.

El giro emocional y *queer* del archivo tenía otras contrapartidas. Implicaba tensiones y fricciones no siempre fáciles de resolver, por un lado, y, por otro,

46. Residencias de investigación 2013-2014. En: <<https://bit.ly/3f140Mg>> [14/03/2020].

47. Seminario de investigación *¿Archivo Queer?*, Museo Reina Sofía, 17 de enero de 2015. En: <<https://bit.ly/3f140Mg>> [14/03/2020].

vinculaba el proyecto de un modo indisoluble a la voluntad de unos individuos y a sus coyunturas y trayectorias personales. Sin embargo, lo que provocó el paulatino agotamiento del proyecto fue, ante todo, la incapacidad de la institución para proveer de continuidad a procesos que no estuvieran del todo bajo sus lógicas, así como la resiliencia de la administración, que se preocupó «de oficio» de neutralizar la aparente anomalía legal que suponía la existencia en una institución pública de un archivo regido por las lógicas del común.

3. CRÓNICA DE UNA EXPERIENCIA PRÁCTICA EN EL EQUIPO DE MEDIACIÓN CULTURAL DEL MUSEO REINA SOFÍA. PROGRAMAS EDUCATIVOS Y REALIDAD MATERIAL PRECARIA

Formar parte del equipo de mediación cultural del Museo Reina Sofía fue una oportunidad para seguir conociendo las dinámicas, los espacios y los *modus operandi* de/en el museo desde otro ángulo de percepción. Esta experiencia más o menos breve, intensa, y en ningún caso avalada con la categoría laboral que corresponde (por inexistente), se enmarca entre dos crisis: la agonizante herencia de los planteamientos y reajustes económicos postcrisis del año 2008 y su punto de clausura con la reciente coyuntura derivada del estado de alarma por el Covid-19⁴⁸. La precariedad en el conjunto de «los trabajos de la cultura» ha venido siendo una premisa de base para el desarrollo de las producciones y programaciones en el conjunto del Estado español; en cambio, aunque aquí aborde la práctica concreta de la mediación cultural, no debemos obviar las singularidades de cada situación personal-laboral si queremos articular una aproximación feminista con transversalidad, a la par que situada políticamente.

Desde el comienzo, una de las transformaciones más íntimas y radicales que me sucedieron fue la de una modificación en la idea misma de concebir «el museo». ¿Quiénes hacen museo? ¿Quiénes «pertenecen» a la institución? Al hilo de lo presente, hago esta interrogación extensiva a todas aquellas personas que nos involucramos, de distintas maneras, en la sostenibilidad de los eventos culturales más allá de los límites institucionales de la organización laboral, su adentro-afuera: servicio de limpieza, personal de seguridad, mantenimiento, catering, radioguías, auxiliares, información, educadoras y demás. Ante un organismo de semejantes dimensiones donde prima la externalización de servicios básicos por imposición del modelo socioeconómico global, tomar las precauciones necesarias para no oponer una concepción centralista y excluyente respecto a la pertenencia al colectivo se revela capital. Del mismo modo, la laxitud propia de tendencias postcapitalistas de contratación (cooperación, redes colaborativas, contratos *freelances*...) flexibilizan el trazado corporativo hasta diluirlo, como deja entrever lo expuesto anteriormente.

48. El periodo concreto en el que desarrollo la actividad dentro del marco institucional es entre los meses de junio de los años 2018 y 2019, después de haber cruzado el Museo como visitante, estudiante de máster y miembro del servicio de información y atención al público. Agradezco el afecto y la constante interlocución de *lxs compañerxs* desde entonces hasta hoy.

La primera paradoja que enfrenté como miembro del equipo de mediación cultural del Museo fue la de tener que asumir ese doble y contradictorio sentido de pertenencia: por una parte, me debía a la empresa subcontratada dada la externalización del servicio (Expertus), siendo las compañeras responsables de la misma quienes tomaron la decisión de contar conmigo; por otra, *lxs mediadorxs* dependemos del Área de Educación, integrada en el bloque de Actividades Públicas. Aunque una de las constantes que sostiene el Museo es promover un intercambio e interlocución horizontales, el día a día de la práctica de la mediación confirma lo contrario⁴⁹. El complejo y estratificado organigrama piramidal del Museo bien podría propiciar la colaboración entre los múltiples agentes del entramado, pero las más de las veces induce a reproducir una arquitectura hiperburocratizada hacia los distintos niveles de actividad, como ejemplifican algunos de los procesos descritos en la primera parte en torno a las vicisitudes de la negociación y la gestión de desacuerdos entre distintos frentes institucionales y extra-institucionales. Antes de profundizar en ello desde una perspectiva contrastante, emergen las siguientes preguntas: ¿dónde se ubica la mediación en este complejo entramado institucional? ¿Qué modelo de museo propone y acoge esta práctica?⁵⁰

La implementación de la mediación cultural en los museos tiene lugar a partir del «conflicto» entre un tejido de narrativas y discursividades que determinan el ordenamiento de las obras, la programación de contenidos, la disposición del espacio, la gestión de los tiempos, y una idea de público(s) que progresivamente se diluye en el cambiante campo de lo social⁵¹. El Museo Reina Sofía incluye la práctica de la mediación dentro de un conjunto más amplio de producciones artísticas y discursivas que lo sitúan estratégicamente como «institución crítica»⁵², en continuidad con lo ya expuesto. Como apunta Patricia Mayayo, incorporar políticas de saber feminista «puede servir para activar proyectos que pongan en el centro el «estar en relación», que propicien espacios de intercambio y co-aprendizaje

49. No es necesario ahondar en la posición de subalternidad de la mediación cultural con respecto a otros procesos artísticos en la institución, que hereda una situación histórica de los departamentos de educación. Ante esta situación distintas asociaciones y colectivos vienen reclamando en los últimos años medidas urgentes. «El mediador debe tener presencia y capacidad de decisión en el proceso de desarrollo de un proyecto expositivo o museográfico en condiciones de horizontalidad», recoge el *Código de buenas prácticas en la mediación cultural* elaborado por la Asociación de Mediadoras Culturales de Madrid (AMECUM) en colaboración con AVALEM y Pedagogías Invisibles (2016). En: <<https://bit.ly/2W5jEOB>> [14/03/2020].

50. En las primeras jornadas organizadas por AMECUM sobre la situación laboral de la mediación cultural (Palacio de Cibeles, Madrid, 2015) pudieron conocerse los datos concretos y las problemáticas que enfrentan las profesionales del sector a través de un pormenorizado estudio de campo. El modelo de empleabilidad dominante es el de instituciones públicas que subcontratan los equipos de mediación. A pesar de la diversidad de espacios donde tiene lugar esta práctica, el Museo Reina Sofía es la institución que aporta mayor número de participantes para el estudio. En: <<https://bit.ly/3cSoc18>> [14/03/2020].

51. Una más sintética definición la aporta FONTDEVILA, Oriol: «Con el término mediación nos referimos, sobre todo, a las estructuras y los agentes que se encuentran implicados en la producción y distribución del arte, así como a la posibilidad de generar pensamiento a su alrededor», en: «Mediación. Ocho puntos para una comprensión performativa de la mediación», en GARCÉS, Marina (dir.): *Humanidades en acción*. Barcelona, Rayo Verde, 2018, pp. 67-77, p. 69.

52. Véanse FRASER, Andrea: «From the Critique of Institutions to an Institution of Critique», *Artforum*, 44-1 (2005), pp. 278-283; y ROSLER, Martha: «Lookers, buyers, dealers, makers: thoughts on audience», en WALLIS, Brian (ed.): *Art after modernism: rethinking representation*. Nueva York, Museum of Contemporary Art, 1984, pp. 311-339.

entre públicos no siempre interesados a priori en las teorías feministas y *queer*»⁵³. El énfasis en las políticas frente a los programas es especialmente clarificador y apunta al compromiso de las instituciones más allá de la enunciación de ciertos postulados hacia la esfera pública. No obstante, como ya indicamos, la pregunta por un museo feminista es relativamente reciente y no exenta de complejidades, habiendo toda una genealogía teórico-crítica e histórica que la precede.

Durante la primera década del siglo XXI, cuando «la crítica deja en parte de asumir esa función, incorporándose lentamente a la maquinaria propagandística y publicitaria del mercado»⁵⁴ acorde a las lógicas avanzadas del posmodernismo, la mediación cultural viene a intervenir en el seno del museo la problemática referente al gesto comunicativo que aleja, aparentemente, al público no especializado. ¿Cómo transmitir un contenido que en ciertos términos cancela o niega la posibilidad de interlocución? ¿Es un hipotético y prolongado estado de crisis sociocultural, política, económica e institucional en los terrenos de lo artístico la razón de ser de la mediación?

La idea de incorporar un servicio de mediación en el Museo surge en el año 2009 y su objetivo inicial era integrarlo en el área educativa, dentro del Departamento de Actividades Públicas dirigido por Berta Sureda, lo cual acabó siendo descartado (debido en gran medida a las nuevas condiciones de contratación definidas por la administración pública tras la crisis) en favor de la externalización. El perfil de las personas que venimos ejerciendo la mediación ha sido generalmente más afín a las disciplinas académicas de la historia del arte o las bellas artes que a la docencia o la educación, dentro de un amplio espectro de variantes curriculares.

En la práctica, el servicio se estructura principalmente en dos modalidades: acompañamientos personalizados y visitas comentadas. A lo largo de todo el horario de apertura al público, dos *mediadorxs* cada mañana y cuatro cada tarde (y los fines de semana) están en disposición de acercar contenidos, ayudar con la preparación de la visita, resolver dudas o conversar con cualquier persona que acuda a los puntos de encuentro. Asimismo, es su cometido desarrollar cara al público los distintos itinerarios temáticos tanto de las colecciones principales como de las exposiciones temporales. Teniendo en cuenta el grado de implicación y exposición personal que ello requiere, es preciso detenernos en los pormenores de sus modos de hacer y cotejarlos con la realidad material del día a día.

Los primeros itinerarios para realizar en formato de visita comentada fueron elaborados o bien por encargo, como es el caso del itinerario *Arquitectura*, diseñado por Fernando Moral en 2010; *El artista en crisis*⁵⁵, que diseña Rubén Coll sobre la *Colección 3* (1962-1982) en 2012; o, en el caso de *Cuerpo*⁵⁶, correspondiente a la *Colección 2* (1945-1968) en 2014, más o menos horizontal y conjuntamente entre

53. MAYAYO, Patricia: «Después de *Genealogías feministas*. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes», *Investigaciones feministas*, 4 (2013), pp. 25-37, p. 30.

54. AGUIRRE, Peio: *La línea de producción de la crítica*. Bilbao, Consonni, 2014, p. 57.

55. En: <<https://bit.ly/2VNpZ21>> [14/03/2020].

56. En: <<https://bit.ly/2KCiQVo>> [14/03/2020].

las distintas partes implicadas⁵⁷. El feminismo, que fue, como vimos, el primer eje temático en ser implementado como itinerario, quedó reducido inicialmente a una única visita: *Feminismo. Una mirada feminista sobre las vanguardias*⁵⁸, referente a la *Colección 1* del museo (1900-1945). En cuanto a las propuestas metodológicas para abordar la comunicación e intercambio entre obras y públicos a partir de la mediación, desde aquel entonces fueron limitadas a directrices más afines a la tradicional guía por el museo, quedando reducidas al aparato conceptual y a la díada emisión-recepción las connotaciones de la práctica. Sin embargo, aprovechando estas grietas y limitaciones, las compañeras siempre han sabido explorar, desde la experimentación y el bagaje profesionales, los posibles que entraña la proximidad con los públicos y que salvo rudimentarios/rutinarios informes de seguimiento, han permanecido relegados a la precaria consistencia del equipo en detrimento de una asimilación recíproca y horizontal.

Si bien es cierto que el material generado en forma de guiones estuvo disponible en un primer momento para la preparación de las actividades, con el paso del tiempo y los continuos cambios en la plantilla estos documentos fueron desapareciendo. Cuando yo me incorporé, comenzábamos en la práctica de la mediación sin recibir ninguna formación y sin disponer de material de estudio. Contábamos con un pequeño estante de libros de consulta, limitado a los catálogos de las colecciones y alguna de las exposiciones temporales. Para la preparación de estas últimas, a veces el comisariado de la muestra se ofrecía para una sesión comentada, aunque no siempre sucedía así. Muchas de nosotras comprábamos los manuales que editaba el propio Museo ante la imposibilidad de hacernos con una bibliografía acorde a las exigencias del trabajo. El sindicato autónomo de trabajadoras del servicio dio por imposible que las responsables en la institución donaran los cuatro catálogos correspondientes a las colecciones principales para cada miembro del equipo (10 personas aprox.), hasta que finalmente algunas conversaciones esporádicas y extraviadas entre el afuera-adentro del marco laboral recondujeron tardía y casi clandestinamente la situación: una muestra evidente del aislamiento y la falta de interlocución que ha relegado a la mediación cultural, en este caso, a una posición de absoluta marginalidad a pesar de ser una de las actividades centrales que cuidan el enlace con los públicos.

Los guiones los elaborábamos personal e individualmente y en alguna ocasión se compartían entre compañeras, quedando a merced de nuestro entendimiento los contenidos de las visitas (pese a los encargos que apuntamos por parte de la institución a la hora de contratar especialistas en la materia para la definición de los mismos). Gracias a las rotaciones a la hora de llevarlas a cabo, pues nos cambiábamos los itinerarios con frecuencia, era posible redefinir junto a las personas asistentes los temas, los recorridos, y generar una pequeña comunidad de gente asidua y curiosa que alentaba y enriquecía los intercambios. Cada cual introducíamos en

57. Más información sobre las acciones de la mediación cultural en el museo en: <<https://bit.ly/3bNOodk>> [14/03/2020].

58. En: <<https://bit.ly/3aJcNza>> [14/03/2020].

la práctica nuestras experiencias, intuiciones y saberes, conformando un abanico de recorridos posibles bajo el mismo epígrafe. Recuerdo que una de las mayores dificultades que enfrenté fue la de sacar adelante el itinerario *Feminismo. Una mirada feminista sobre las vanguardias*, sin apenas orientación. Al igual que otras compañeras, decidí optar por las referencias que tenía en mi haber. La primera idea que me asaltó fue la de aprovechar la historia del edificio Sabatini del museo para relacionarla con el origen médico-jurídico de la palabra «feminismo», tratando de hacer una analogía entre el viejo hospicio madrileño y las salas actuales del museo⁵⁹. Acudí a los grabados y fotografías de la clínica francesa La Salpêtrière para comenzar proponiendo un debate sobre la construcción/invencción del cuerpo «patológico» de las mujeres mediante los dispositivos de visualidad asociados al diagnóstico clínico y a la representación del síntoma en los albores del siglo XIX (siguiendo el estudio de Georges Didi-huberman: *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*), con el objetivo de introducir el canónico estereotipo de la *femme fatale* que se tematiza en la sala 201 de la colección. De esta manera, íbamos trazando conjuntamente una cartografía de pequeñas constelaciones en torno a las presencias y ausencias de las mujeres artistas (gracias a las *tablets* siempre ofrecíamos estos enfoques más allá de lo presente en las salas incluyendo obras y nombres como Delhy Tejero, Dora Maar...), a la evolución de los postulados del feminismo (desde la interseccionalidad con referentes como bell hooks y su clásico texto *The oppositional gaze* (1992), a las teorías *queer* y no binarias), dejando abierto el desarrollo del itinerario a las vicisitudes del encuentro.

No será hasta la llegada de María Acaso y su grupo de trabajo a la dirección del Área de Educación (octubre del 2018) cuando los feminismos adquieran progresivamente una mayor presencia y proyección para la práctica de la mediación cultural, con Alba Pérez como responsable del servicio. La puesta en marcha de su proyecto coincidió con la exposición *Hospicio de utopías fallidas* del artista y educador uruguayo Luis Camnitzer⁶⁰ e hizo frente a un departamento varado desde el año 2015 en el vacío programático, carente del sólido anclaje que permite establecer un rumbo concreto de acción. En esta deriva, las trabajadoras encargadas de sacar adelante la mediación bandeamos desde las experiencias personales, la solidaridad y el afecto del grupo (puesta en común de lecturas, impresiones, herramientas metodológicas) un panorama, como ya he señalado, en este sentido hostil. ¿Hacia dónde orienta el equipo recién llegado sus líneas de intervención? ¿Qué modificaciones plantea y qué medidas que afectan a la mediación cultural desea implementar?

59. Más recientemente, durante el estado de alarma por el Covid-19, Marcelo Expósito y el director del Museo Reina Sofía, Manuel Borja-Villel, conversaron en torno a la institución museística y los cuidados, vinculando el pasado histórico y arquitectónico del edificio con un presente intempestivo donde la curación y la sanación debieran hacerse extensivas a los contextos y las prácticas culturales y artísticas: «El Reina Sofía fue un hospital y se criticó mucho cuando se inauguró. Sin embargo, esta condición de consistir en un lugar para curar tiene en este momento más sentido que nunca. Quizá deberíamos volver a ser un hospital, aunque lo seamos de otra manera». En «El museo tendrá que cuidar como un hospital sin dejar de ser crítico», *Ctxt*, 14/05/2020. En: <<https://ng.cl/makhw>> [02/08/2020].

60. La exposición de Luis Camnitzer tuvo lugar entre el 17 de octubre del 2018 y el 4 de marzo del 2019. En: <<https://bit.ly/3bNJoW6>> [14/03/2020].

Con motivo de las intervenciones artístico-críticas de la muestra de Camnitzer que poblaron innumerables rincones del museo, en la entrada al público del edificio Nouvel pudieron verse durante varios meses dos inmensos cartelones que rezaban: «El museo es una escuela. La escuela es una fábrica». Esta declaración de intenciones ubicada en el acceso reservado a grupos escolares (mayores de 12 años de edad) ilustra las líneas críticas y pedagógicas de producción que el equipo recién llegado al cargo proyecta hacia un hipotético futuro⁶¹. Con referentes como Mila Chiovatto o Carmen Mörsch, Acaso y su equipo plantean la concepción de la mediación como proceso y no como servicio, una «mediación líquida», siguiendo a Chiovatto⁶² y que al mismo tiempo cumpla la función de «educar» la institución desde dentro:

Uno de los debates más profundos que se han abierto en el terreno de la mediación en museos, es la necesidad de disolver la idea de la mediación como servicio, para entender el trabajo de las mediadoras como producciones culturales autónomas generadoras de conocimiento, que han de situarse al mismo nivel que las de otros profesionales que operan en el museo⁶³.

Junto a la exposición de Camnitzer tuvo lugar un espacio de encuentro y debate llamado *Escuela Perturbable*⁶⁴ en el cual participaron diversos colectivos y personas afines a la educación en los museos (ligadas al ámbito académico universitario en su mayoría), y en palabras de Acaso: «habilitó un juego de equilibrio simbólico, de reparación geográfica que, para quienes nos dedicamos a la educación en las instituciones culturales, ha supuesto cierta compensación»⁶⁵. En cambio, a pesar de que uno de los tres grupos de estudio de *Escuela Perturbable* estuvo dedicado a repensar los procesos de mediación con los públicos (Grupo Situar la Mediación), en ningún momento se interpeló al equipo de mediación del propio museo proponiéndole o facilitándole con medidas de conciliación laboral la participación en el proyecto (una compañera, solamente, acudió de forma puntual a alguna de las sesiones).

Como es de suponer, la formación de las personas que participan en los procesos de mediación no solo ha de contar con un currículum apropiado, sino que también debe estar en permanente renovación y continuidad con el conjunto de las producciones artísticas y culturales de la institución y de los contextos afines. Este aspecto, que el Museo recoge en la Carta de Servicios 2016-2019⁶⁶ y en el apartado «Mediadores» de su web⁶⁷, así como lo hace el citado *Código de buenas prácticas*

61. Dichas pedagogías se enmarcan en un más amplio campo de debate e investigación del que María Acaso forma parte activa. Véase ACASO, María & MANZANERA, Paloma: *Esto no es una clase. Investigando la educación disruptiva en los contextos educativos formales*. Madrid, Ariel, 2015.

62. CHIOVATTO, Mila (2016): «La educación en museos debe ser líquida». En: <<https://bit.ly/2W5nhUj>> [14/03/2020].

63. ACASO, María: «Girando, hibridando, produciendo, narrando y guardando», en VV.AA.: *Educación la institución. Encuentro de educadorxs en torno a la mediación artística*. Chile, Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos, 2018, pp. 7-14.

64. En: <<https://www.museoreinasofia.es/actividades/escuela-perturbable>> [14/03/2020].

65. ACASO, María (2019): «El museo no es una escuela.» En: <<https://bit.ly/3aLXpC2>> [14/03/2020].

66. En: <<https://bit.ly/2ShgVA5>> [14/03/2020].

67. «La labor que tienen encomendada les exige un conocimiento exhaustivo de la Colección, por lo que han recibido preparación específica y siguen un proceso de formación continua.» En: <<https://bit.ly/3bNOodk>> [14/03/2020].

en la mediación cultural, ha sido incumplido e ignorado sistemáticamente por lo que al equipo de mediación se refiere. Con la llegada de la nueva coordinación del servicio y las primeras reuniones semanales conjuntas que empezaban a prefigurar una agenda de encuentros, la inminente necesidad de hacer frente a la mediación de programas como la muestra *Poéticas de la Democracia. Imágenes y contraimágenes de la Transición*⁶⁸ no permitió ahondar en profundidad en estos y otros asuntos con respecto a las condiciones y la realidad material de la mediación.

La envergadura de los proyectos y la condensación de discursos y contradiscursos que despliega el engranaje expositivo del Museo subsumen a la mediación en un magma institucional donde comisariado, investigación, préstamos de obras, publicaciones o eventos culturales acaparan casi cualquier recurso (económico-afectivo) de la maquinaria museística. Pese a la riqueza histórica para con las prácticas artísticas de *Poéticas de la Democracia...*, así como su pertinencia y situación políticas, las dinámicas con las que transformar los procesos de mediación fueron apenas alentadoras. El intercambio vertical en detrimento de una proximidad cómplice despertó malestares entre las mediadoras, la empresa que subcontrata el servicio y el Área de Educación, las únicas encargadas de cuidar las relaciones con *lxs* visitantes, mientras que ninguna otra pieza del entramado hizo su aporte (comisarias de la muestra, exposiciones...).

Ya desde el comienzo señalamos cómo el contenido referente a los saberes, las prácticas y las experiencias subalternas no solo del feminismo y las teorías *queer* están presentes a través de distintos mecanismos que la institución despliega. En cambio, ese requerimiento de «políticas de saber feminista» que apuntaba Mayayo es un paso en otra dirección que, en este caso, desde la mediación y otras áreas afines percibimos como lejano. El mes de julio del 2019 Acaso, junto al director del Museo y al de la Fundación Banco Santander presentan oficialmente el proyecto *Gira o el museo de los vínculos*, que aludiendo a las contra-pedagogías de Rita Segato⁶⁹ se centra en la concepción del museo como escuela o «laboratorio de ensayo y error» para innovar en la generación de conocimiento, vínculos y comunidades⁷⁰. Diversas voces que conforman el área firman meses después una publicación homónima que consigna de forma coral las ideas y pedagogías para transformar desde lo educativo el Museo⁷¹.

Los puntos del programa para intervenir los procesos de mediación comienzan con cambios de nombre de los itinerarios, que pasan a englobarse como Hoja de Sala con una duración de 60'. La posibilidad de prolongar una hora de debate queda reservada para los recorridos de feminismo e interseccionalidad, que ahora suman el elaborado por las especialistas en la materia Ana Pol y María Rosón: *Hacer espacio o de cómo deambular desde la desorientación*⁷². Ambas realizan un documentado ensayo y diseñan el trayecto a través de las salas centrándose en los contenidos de las colecciones 2 y 3, y en la figura de la *flâneuse*. Patricia Raijenstein es la encargada del

68. Muestra inaugurada el 29 de noviembre del 2018. En: <<https://bit.ly/2yMohVw>> [14/03/2020].

69. SEGATO, Rita: *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires, Prometeo, 2018.

70. En: <<https://bit.ly/2W2SoQk>> [14/03/2020].

71. VV. AA.: *Gira*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019.

72. En: <<https://bit.ly/2zARa7j>> [14/03/2020].

diseño de metodologías que, en último término, las mediadoras llevan a la práctica proponiendo, entre otras cosas, dinámicas disruptivas de ocupación del espacio a los públicos: danzar, desplazarse con los ojos cerrados, sentarse en el suelo...con el objetivo de problematizar un espacio, el del museo, que en ningún caso es neutro ante las singularidades de cada visitante.

En su fundamento, lo que Alba Pérez denomina en las páginas del mencionado volumen «remediar la mediación»⁷³ se centra principalmente en los elementos discursivos que median entre institución-obra-público en un espacio-tiempo determinado, y según los cuales esta práctica sería capaz de generar agenciamientos, vínculos y empoderamiento, de transmitir perspectivas críticas, de potenciar mayor autonomía a *lxs* visitantes. El soporte teórico para la orientación didáctica y pedagógica de la mediación es sin duda de una elevada riqueza y en otras condiciones nos acercaría a un verdadero horizonte de transformación. No parece que dichas medidas, en cambio, hayan alcanzado a poner los vínculos en primer término, por lo que al presente de la mediación concierne, quedándose su posición en el predominio de la verticalidad. Desde la experiencia personal y la práctica *al otro lado* quisiera finalizar exponiendo algunas derivas hacia una mediación cultural feminista extraídas de las realidades precarias que constituyen el campo de acción profesional de tantas compañeras.

¿Quién habla? ¿Quién actúa? ¿Queremos educar o queremos otras cosas? Se trata, creemos, de activar la escucha frente a las posiciones discursivas hegemónicas y agujerear los muros divisorios que erigen las disciplinas autorizadas/autoritarias. La mediación es interactiva porque pone en circulación los conocimientos y afectos (sin una búsqueda explícita de generarlos, consignarlos o acumularlos a través de estructuras totalizantes) trabajando con la realidad concreta de las vidas y los lugares presentes; una práctica que es tanto política, ideológica, como por extensión cultural, en función de sus condiciones no solo de acoger, sino de producir espacios seguros, micro-comunidades y formas evanescentes de subjetivación desde lo sensible (materialidad de las intensidades contenidas en los cuerpos) que nos permitan reconocernos y habitar en un más amplio tejido, en su irreductible multiplicidad.

Los ejes foucaultianos saber-poder-subjetivación que vertebran buena parte del pensamiento feminista contemporáneo nos previenen ante la dimensión disciplinaria que producen y reproducen los agentes cómplices (normalizadores, reguladores) de las doctrinas institucionales, pero también nos hacen partícipes del conflicto sobre el cual se asientan. El abordaje de/desde el «conflicto» que Hito Steyerl⁷⁴ aplica a las investigaciones artísticas permite desplazar el análisis a las prácticas y las experiencias «de resistencia» ante las fuerzas dominantes, esas prácticas y experiencias precarizadas que esta crónica ha querido poner en primer término rescatando lo que ya estaba, lo ya sabíamos y hacíamos pese a una aparente ausencia de cohesión, formalización o profesionalidad (como llegó a

73. PÉREZ, Alba: «Remediar la mediación», en VV. AA.: *Gira*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019, pp. 33-41.

74. STEYERL, Hito: «Aesthetics of resistance», *MaHKUzine. Journal of Artistic Research*, 8 (2010), pp. 31-37.

cuestionársenos). Tal ha sido la intención de tensionar un relato desde lo personal con las resonancias de los acontecimientos y las enunciaciones del contexto en que se enmarca. Una mediación para un hipotético museo feminista solo puede tener cabida en igualdad de condiciones entre las profesionales de la cultura, primero laborales, y, en consecuencia, como parte intrínseca al conjunto de los procesos de producción relacional-institucionales.

«Hacer con lo que hay» es la única forma de afectar las estructuras que nos oprimen y de situar la vulnerabilidad de lo personal en la arena de lo político. Si los programas no atienden a las realidades que nos constituyen, no son elaborados en común, se acentúan las diferencias y desigualdades. Deseamos otros modelos de contratación, deseamos otras condiciones materiales y laborales, pero no siempre estamos en disposición de esperar a que vengan los cambios. No se me ocurre ninguna fuerza mayor que la potencia de los vínculos en resistencia, los frágiles vínculos sobre lo intempestivo, asumiendo que en algún que otro momento, en mayor o menor medida, *todxs* somos cómplices con las estructuras que nos oprimen. En adelante se abrirá un escenario de reconfiguración y de posibles alianzas, de vínculos regeneradores, tal vez, aunque el tiempo no juega en nuestro favor.

A partir del 23 de marzo de este 2020 la plantilla al completo de información y mediación cultural del Museo Reina Sofía, en proceso de subrogación, vio interrumpida por el estado de alarma su actividad. La empresa Magma Cultura de gestión de servicios educativos se encontraba a la espera de firmar el convenio para incorporarse a la gestión de los equipos en el Museo mientras Expertus, declarada en concurso de acreedores, aún mantenía en nómina a la plantilla. Desde el inicio de la cuarentena por el COVID-19 las compañeras están sin poder cobrar el paro ni tampoco un ERTE, a la espera de que alguien se haga cargo del limbo administrativo que conlleva una situación de inestabilidad perpetua, de dudoso e inestable sentido de pertenencia⁷⁵.

Durante el transcurso de esta crónica el Museo acogió múltiples actividades de todo tipo, muchas de ellas con un compromiso feminista manifiesto. Siempre subyace la duda acerca de la capacidad de permeabilizar, de (tras)pasar el tejido orgánico de la rígida estructura institucional de estos acontecimientos. Desde la duda sirvan como cierre estas palabras de Deligny que hicimos nuestras mientras duró el grupo intermitente *Una fuerza posible: hacia una poética del vivir-juntas*⁷⁶, donde los vínculos entre el afuera-adentro del museo, entre contrariedades, politización del malestar y necesidad de encuentros y cuidados transitaban parcialmente del feminismo a los cuerpos en el ensayo de otras formas posibles de estar-hacer:

Una balsa, ya sabéis cómo está hecha: hay unos troncos de madera atados entre ellos de tal forma que quedan bastante sueltos, de modo que cuando les caen encima montañas de agua, el agua pasa a través de los trocos separados. Dicho de otro modo:

75. Esta situación fue reconducida después de la redacción del texto, con el consiguiente retraso en los pagos. Así lo confirmaron *lxs compñerxs* de la plantilla de Información y Mediación Cultural del MNCARS.

76. Todo sobre las sesiones, participantes, lecturas... en: <<https://bit.ly/2Ye5Pzy>> [14/03/2020]

nosotros no retenemos las preguntas. Nuestra libertad relativa procede de esta estructura rudimentaria, y yo creo que quienes la concibieron –me refiero a la balsa– lo hicieron lo mejor que pudieron, cuando de hecho no estaban en condiciones de construir una embarcación. Cuando llueven los interrogantes, nosotros no cerramos filas –no juntamos los troncos– para construir una plataforma bien concertada. Muy al contrario. Del proyecto tan solo retenemos lo que nos vincula a él. Podéis ver así la importancia primordial de los vínculos y el modo de atadura, y de la distancia que los troncos pueden tener entre sí. El vínculo tiene que ser lo bastante suelto y que no se suelte⁷⁷.

77. DELIGNY, Fernand: *Permitir, trazar, ver*. Barcelona, MACBA, 2008, p. 43.

BIBLIOGRAFÍA

- ACASO, María: «El museo no es una escuela», 2019. En: <<https://bit.ly/3aLXpC2>> [14/03/2020].
- ACASO, María: «Girando, hibridando, produciendo, narrando y guardando», en VV.AA.: *Educación la institución. Encuentro de educadorxs en torno a la mediación artística*. Chile, Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos, 2018, pp. 7-14.
- ACASO, María & MANZANERA, Paloma: *Esto no es una clase. Investigando la educación disruptiva en los contextos educativos formales*. Madrid, Ariel, 2015.
- AGUIRRE, Peio: *La línea de producción de la crítica*. Bilbao, Consonni, 2014.
- AMECUM, AVALER & Pedagogías Invisibles: *Código de buenas prácticas en la mediación cultural*, 2016. En: <<https://bit.ly/2W5jEOB>> [14/03/2020].
- ARRUZZA, Cinzia, BHATTACHARYA, Tithi & FRASER, Nancy: *Feminism for the 99%: A Manifesto*. Londres, Verso, 2019.
- BERNÁLDEZ, Asunción: «Sobre públicos, museos y feminismo», en LÓPEZ, Marián, VALENCIA, Antonia & BERNÁLDEZ, Asunción (eds.): *El protagonismo de las mujeres en los museos*. Madrid, Fundamentos, 2012, pp. 53-63.
- BORJA-VILLEL, Manuel: «¿Pueden los museos ser críticos?», *Carta*, 1 (2010), pp. 1-2.
- BORJA-VILLEL, Manuel, PEIRÓ, Rosario & CARRILLO, Jesús: «Introducción», *La Colección: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Claves de lectura. (Parte I)*. Madrid, La Central, 2010, pp. 7-8.
- CARRILLO, Jesús: «Entrevista a Beatriz Preciado», en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol.2. Barcelona, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2005, pp. 243-261.
- CARRILLO, Jesús: «Conspiratorial Institutions?», en BADOVINA, Zdenka, PISKUR, Bojana & CARRILLO, Jesús (eds.): *Glossary of Common Knowledge*. Lubiana, MG-MSUM, 2018, p. 280.
- CARRILLO, Jesús: «Museums of the South», en VV. AA. (eds.): *What's the Use? Constellations of Art, History and Knowledge*. Eindhoven, Valiz, 2016, pp. 346-358.
- CHIOVATTO, Mila: «La educación en museos debe ser líquida», 2016. En: <<https://bit.ly/2W5nhUj>> [14/03/2020].
- DELIGNY, Fernand: *Permitir, trazar, ver*. Barcelona, MACBA, 2008.
- DIMITRAKAKI, Angela: «Feminism, Art, Contradictions», 2018. En: <<https://bit.ly/2W3yuEV>> [14/03/2020].
- EXPÓSITO, Marcelo: «Diferencias y antagonismos. Protocolos para una historia política del arte en el Estado español», en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol. 1. Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2004, pp. 113-129.
- EXPÓSITO, Marcelo: «La imaginación radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas», en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol.2. Barcelona, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2005, pp. 147-157.
- EXPÓSITO, Marcelo: «El museo tendrá que cuidar como un hospital sin dejar de ser crítico», entrevista a Manuel Borja-Villel en Ctxt. En: <<https://n9.cl/makhw>> [02/08/2020].
- FRASER, Andrea: «From the Critique of Institutions to an Institution of Critique», *Artforum*, 44-1 (2005), pp. 278-283.

- FONTDEVILA, Oriol: «Mediación. Ocho puntos para una comprensión performativa de la mediación», en GARCÉS, Marina (dir.): *Humanidades en acción*. Barcelona, Rayo Verde, 2018, pp. 67-77.
- GRAHAM, Janna: «Negotiating Institutions», en VV. AA (eds.): *The constituent museum. Constellations of knowledge, politics and mediation. A generator of social change*. Amsterdam, Valiz, 2018, pp. 44-49.
- JONES, Amelia: «Feminist Subjects versus Feminist Effects: The Curating of Feminist Art (or is it the Feminist Curating of Art?)», *Curating in Feminist Thought*, 29 (2016), pp. 5-21.
- LÓPEZ, Marián & FERNÁNDEZ, Antonia: «Museos en femenino: un proyecto sobre igualdad, empoderamiento femenino y educación», *Storia delle Donne*, 14 (2018), pp. 103-124.
- MAYAYO, Patricia: «Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes», *Investigaciones feministas*, 4 (2013), pp. 25-37.
- NOCHLIN, Linda: «Why Have There Been No Great Women Artists?», *ARTnews*, 69 (1971), pp. 22-39.
- NUALART, Cristina: *Análisis de las exposiciones temporales del Museo Reina Sofía, 2000-2016, desde una perspectiva feminista*, (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, 2019. En: <<https://bit.ly/3f1KCz4>> [14/03/2020].
- PÉREZ, Alba: «Remediar la mediación», en VV. AA.: *Gira*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019, pp. 33-41.
- POLLOCK, Griselda: *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid, Cátedra, 2010.
- RIBALTA, Jorge (ed.): *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*. Salamanca, Universidad de Salamanca y Unión de asociaciones de artistas visuales, 1998.
- ROBINSON, Hilary: «Feminism Meets the Big Exhibition: Museum Survey Shows since 2005», *Curating in Feminist Thought*, 29 (2016), pp. 29-41.
- ROSLER, Martha: «Lookers, buyers, dealers, makers: thoughts on audience», en WALLIS, Brian (ed.): *Art after modernism: rethinking representation*. Nueva York, Museum of Contemporary Art, 1984, pp. 311-339.
- RUIDO, María: «Agendas diversas y colaboraciones complejas: feminismos, representaciones y prácticas políticas durante los 90 (y unos años mas) en el Estado español. (Algunas reflexiones después de Desacuerdos)». En: <<https://bit.ly/2KHGiXu>> [14/03/2020].
- SÁNCHEZ, Raúl (2008): «Prototipos mentales e instituciones monstruo. Algunas notas a modo de introducción», en *Transform, Instituciones Monstruo*. En: <<https://bit.ly/3aEGIZm>> [14/03/2020].
- SEGATO, Rita: *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires, Prometeo, 2018.
- STEYERL, Hito: «Aesthetics of resistance», *MaHKUzine. Journal of Artistic Research*, 8 (2010), pp. 31-37.
- VV. AA.: «Close the folding screen before Lenin escapes», en VV. AA. (eds.): *The constituent museum. Constellations of knowledge, politics and mediation. A generator of social change*. Amsterdam, Valiz, 2018, pp. 206-211.
- VV. AA.: *Gira*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019.
- VAL, Jaime del (2011): «Comisarios *Queer*. Sobre los límites en la asimilación institucional del activismo». En: <<https://bit.ly/2Klj3wt>> [14/03/2020].
- VASALLO, Brigitte (2019): «El (maldito) sujeto del feminismo». En: [14/03/2020].
- VILA, Fefa, NAVARRETE, Carmen & RUIDO, María: «Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y *queer* en el Estado español», en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol.2. Barcelona, Arteleku-Diputación Foral de

Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2005, pp. 158-187.

VILLAESPESA, Mar (ed.): *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol.7. Barcelona, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA arteypensamiento, 2012.