

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=ca>

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=es>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

UNIVERSITAT AUTÓNOMA DE BARCELONA
TESIS DOCTORAL

2023

LA GENERACIÓN DE CONOCIMIENTO EN LOS MUSEOS DE ARTE

EPISTEMOLOGÍAS ALTER-SITUADAS PARA LA
EMERGENCIA DE OTRAS PRÁCTICAS Y DISCURSOS
A PARTIR DE PICASSO

BÁRBARA BAYARRI VIÑAS



Directores

Jèssica Jaques Pi

Androula Michael

Emmanuel Guigon



2023

**La generación de conocimiento en los museos de arte.
Epistemologías alter-situadas para la emergencia de
otras prácticas y discursos a partir de Picasso**

Bárbara Bayarri Viñas

Directores

Jèssica Jaques Pi

Androula Michael

Emmanuel Guigon

CARTA A MIS REDES

Miro atrás para escribir las últimas palabras de esta investigación y me doy cuenta de lo unidos que han estado mis procesos vitales a mi trabajo. Como le ocurre al museo, me encuentro entre lo que estoy dejando de ser y lo que estoy en proceso de devenir. Ese umbral es el lugar que he habitado en esta etapa, en la que me he sumergido en la revisión genealógica del museo en paralelo a la revisión de mi propio árbol y del lugar que ocupó en él. Me pregunto: cómo seguir cuando las estructuras operativas están colapsando; cómo tomar lugar cuando ningún relato vale para todos y ante la ausencia de una única verdad, la mejor opción es responsabilizarte del fragmento que creas tú; cómo crearlo desde las propias fuerzas vitales y deseantes, en lugar de anclarse en la oposición y crítica de aquello que no queremos ser. Toca asumir las herencias de nuestra historia, buscar en sus borraduras y tramas ocultas el pulso que las mueve, del que sólo somos una parte, y utilizarlo para imaginar y ensayar otras posibilidades. En ese hacer vivo, sin protocolos, hay que permitirse caer, rendirse, dar la bienvenida al error, sostener la incomodidad de no saber, sentir el vacío, seguir el propio ritmo. En este momento de mi investigación/vida, crear tiene más que ver para mí con esos gestos que con la claridad, la linealidad y la solidez.

Para poder sostener he necesitado ser sostenida y ahí es donde entran mis redes. Saberte amada cuando todo se queda a oscuras es contar con el hilo de Ariadna que sacó al Minotauro del laberinto. Solo que no es un hilo, es una red. Una red sin arriba ni abajo, sin comienzo ni fin, sin este y sin oeste, sin lados ni costados y sin centro, sin centro. Esta carta se la escribo a quienes forman parte de ese fragmento de mundo compartido. Quisiera hacer algunas menciones especiales a aquellas personas con las que hemos sintonizado nuestros ritmos (el ritmo del

corazón y de la piel, de la palabra de los amigos, de los amantes, de los compañeros) y hemos respirado junt_s.

Mi primer agradecimiento es para Jèssica Jaques, a quien conozco desde hace literalmente media vida. El último día de la carrera, en la defensa de mi TFG de la que ella era parte del tribunal, se acercó a mí y me dijo que yo valía para esto. No puedo explicar lo que esa conversación significó para mí. Solemos pensar que un buen maestro es aquel del que aprendes mucho y nos cuesta darnos cuenta de que lo más poderoso que un maestro puede darte es la confianza para que te atrevas a conocer por ti mismo. Gracias a Androula Michael y a Emmanuel Guigon por co-dirigir esta investigación. Vosotros me habéis abierto las puertas del París picassiano y del museo barcelonés. Mis compañeras también han sido clave en estos años. Hemos trabajado codo a codo, con la alegría y la gracia de estar entre iguales. Vosotras habéis hecho posible investigar-haciendo de forma colaborativa. Os veo en cada una de las propuestas que hemos co-creado. Áger me puso en eje cuando entré en el Departamento de Filosofía y con ella entendí la potencia que guarda reconocer al otro. Con Elena Ramírez disfruté mezclando imaginarios y asaltando el museo a través de la práctica *drag*. Aprendí que el humor y la experimentación placentera son la vía más fructífera para expandir el conocimiento. Poco después hice equipo con Daniela Callejas, Claudia Díez y Axel Casas. No puedo contar la cantidad de horas que hemos pasado con Axel entre su casa y la mía editando la serie documental *ReDesComponiendo Las Meninas*. Claudia es una voz emergente de la que oiréis hablar en un tiempo. Y mi querida Daniela, contigo he puesto del revés nuestra idea de museo y lo he hecho incorporando palabras como *lindo* en mi día a día. Con ella y Beatriz Martínez hemos creado propuestas que nos han hecho soñar, hemos saltado de emoción al saber que iríamos juntas al Reina Sofía y hemos gestado

nuevas propuestas en el Museo Picasso. Quiero agradecer también al Departamento de Filosofía de la UAB por acogerme y, sobre todo, a Gerard Vilar por sus valiosos consejos. Gracias a todos los estudiantes de filosofía de la autónoma, a los de CursO (EINA) y a los colaboradores y amigos que habéis participado en las performances reunidas en esta tesis, especialmente a Pau Minguet, Clara Laguillo, Maria Alcaide y Pamela Calero. También a los becarios de estética por compartir ilusiones (Lulú, Violeta, Jaume, Angel, Ian, Rico) y al grupo de doctorandos GEARAD, donde he podido compartir mis propuestas en un espacio seguro. La universidad no hubiera sido igual sin tod_s ell_s. La UAB es también el lugar donde conocí a Eva Jiménez, nuestra querida Sabar-tés, a la que quiero agradecer su comprensión y cuidado cuando más lo necesité. Gracias a tod_s por vuestra fuerza de trabajo, vuestro afecto y vuestra mirada.

Mi primer contacto con el Museo Picasso fue hace casi una década, haciendo las prácticas del máster. Mi lugar de trabajo fue la biblioteca. Tardé muy poco en darme cuenta de la suerte que tuve de entrar al museo por la puerta de atrás. Allí es donde está Margarida Cortadella, a la que agradezco su sensibilidad, afecto y rigurosidad. Eres un ejemplo de buen hacer y una bellísima persona. También ocupa un lugar especial Claustre Rafart, gracias a quien regresé un tiempo después para documentar los grabados de Picasso. Fue entonces cuando entendí cómo funciona el museo en su día a día, lo que ha sido crucial para desarrollar esta investigación. Aquel año compartí jornadas con los equipos que lo hacen posible y, sobre todo, con el área de actividades (Anna Guarro y Mercedes Garcia) y de restauración (Reyes Jiménez y Anna Vélez). ¡Gracias por enseñarme tanto!

Gracias a mi familia. Sois la pista de baile en la que he aprendido a moverme a mi propio ritmo. Cuando estaba dudando sobre qué estudiar, mi madre me dijo que escogiera con el corazón y que después las cosas ya se irían dando. Desde entonces, escoger lo que le hace sentido a uno es una referencia interna que siempre me guía. A mi familia escogida quiero agradecerles el río de amor que brota de ell_s. Gracias a Adriana por su hambre de saber y su capacidad para escuchar y apoyar mi camino. A Nyne porque gracias a ella me conozco mejor a mi misma. A Ana del Reino de Aragón y a Anna de Manresa, gracias por vuestra lealtad y por ser siempre refugio. Vosotras sois mis hermanas de otra madre. A Aldo por leerse cada apartado de la tesis con paciencia y audacia. Eres lo mejor que me podía dar Granada. A Martina por corregir cada palabra de esta tesis con la minuciosidad que sólo una filóloga de vocación puede tener. Vuestro mimo por las letras es contagioso. Sin vuestros comentarios esto no sería lo que es. Gracias a mi familia manresana, vuestra calidez ha cuidado mis procesos y ha sido impulso para seguir mis anhelos. También a mi tríada mágica -Teresa, Nuria y Mireia- por vuestra comprensión, sabiduría y potencia sanadora.

A mi amor, porque desde el primer día me has hecho sentir que ser como soy no sólo está bien, sino que es lo mejor que puedo hacer y eso es lo más bonito y poderoso que alguien te puede regalar. Gracias por sostener y crear conmigo. Contigo me voy a la China. El Rufus, la Pepi y tú sois mi hogar.

Por último, gracias a mis ancestras. Estos años he recuperado algunos pedacitos de vuestra historia y he entendido mejor la mía. Os encuentro en mis tejidos y en mi pulso. Sé que algunas soñasteis con estudiar y el mundo no os dejó hacerlo. Vuestra valentía me ha traído hasta aquí. Esta tesis es nuestra.

El rumiante curiosear.
Conocer es comer y masticar.
Rumiamos **colectivamente**.

Lucrecia Masson

sin arriba ni abajo sin comienzo ni fin sin este y sin oeste sin
tro sin arriba ni abajo sin comienzo ni fin sin este y sin oeste sin lados ni costad
este y sin oeste sin lados ni costados y sin centro sin cen
lados ni costados y sin centro sin centro sin arriba ni abajo sin comienzo ni fin sin

RESUMEN

El museo es una institución que genera conocimiento desde sus orígenes y las formas en las que lo hace no son ni universales, ni objetivas, ni neutrales. El denominador común a lo largo de su historia es que sus dispositivos y operativas se han regido por lógicas euro/andro/antropocéntricas. Actualmente este paradigma epistémico está colapsando. Los museos se encuentran, para decirlo con Rosi Braidotti, entre lo que están dejando de ser y lo que están en proceso de devenir. La institución se enfrenta al desafío de una actualización compleja en la que convergen, por un lado, el examen constante de su función en la sociedad a fin de asegurar su mantenimiento dando respuesta a los imperativos sociales del momento; y, por el otro, el reconocimiento de otras formas de pensamiento –no necesariamente humanas– con capacidad para producir conocimiento. Es en este nudo sobre las funciones y potencialidades del museo en el que la figura de Picasso –como uno de los representantes del relato artístico canónico– deviene una pieza clave para proponer una revisión crítica y creativa de la institución. La investigación acude a la genealogía museal para detectar los sistemas de conocimiento que han operado en la institución. A partir de ahí, comparte distintas propuestas prácticas. Para ello se acude a los enfoques críticos de las epistemologías radicales y los discursos posdisciplinarios, que ponen en cuestión el universalismo humanístico eurocéntrico característico del museo moderno y el antropocentrismo implícito en sus dispositivos. Este trabajo de revisión crítica compone el material base de las propuestas-fuga zoe/geo/tecno-orientadas, creadas específicamente para esta investigación. Se trata de una serie de propuestas situadas, colaborativas y no binarias, que parten de Picasso para ensayar otras prácticas y discursos que, asumiendo la carga de las herencias culturales del museo moderno, proponen otros modos de conocer.

ABSTRACT

The museum is an institution that generates knowledge from its origins and the ways in which it does so are neither universal, nor objective, nor neutral. The common denominator throughout its history is that its devices and operations have been governed by euro/andro/anthropocentric logics. Currently this epistemic paradigm is collapsing. Museums are, to say it with Rosi Braidotti, between what they are ceasing to be and what they are in the process of becoming. The institution faces the challenge of a complex update in which, on one side, the constant examination of its function in society converges in order to ensure its position by responding to the social imperatives of the moment; and, on the other, the recognition of other forms of thought – not necessarily human – with the capacity to produce knowledge. It is in this knot about the functions and potential of the museum in which the figure of Picasso – as one of the representatives of the canonical artistic story – becomes a key piece to propose a critical and creative review of the institution. The research uses museum genealogy to detect the knowledge systems that have operated in the institution. From there, share different practical proposals. To achieve this, critical approaches of radical epistemologies and postdisciplinary discourses are used, which question the Eurocentric humanistic universalism characteristic of the modern museum and the anthropocentrism implicit in its devices. This critical review work composes the base material of the zoe/geo/techno-oriented escape-proposals, created specifically for this research. It is a series of situated, collaborative and non-binary proposals, which start from Picasso to test other practices and discourses that, assuming the burden of the cultural heritage of the modern museum, propose other ways of knowing.

He optado por reunir el conjunto de materiales –índice, introducción, conclusiones, glosario y bibliografía– porque conforman la caja de herramientas aplicadas en la fase de trabajo y se disponen juntos aquí para facilitar volver a ellos durante la lectura. Por otro lado, he escrito este apartado también en catalán para aportar esas herramientas en la segunda lengua de esta investigación y contribuir, aunque sea de forma modesta, a la generación de conocimiento en tesis doctorales en catalán.

A ÍNDICE [P. 14]— INTRODUCCIÓN [P. 18] —
INTRODUCCIÓ — CONCLUSIONES [P. 42] —
CONCLUSIONS — MATERIALES —
GLOSARIO [P. 62]— GLOSSARI — MATERIALES
PRODUCIDOS [P. 86] — BIBLIOGRAFÍA [P. 87] —

ÍNDICE

Pág.

Apartado

MATERIALES

- 14 Índice
18 Introducción (español)
30 Introducción (catalán)
42 Conclusiones (español)
52 Conclusiones (catalán)
62 Glosario (español)
74 Glossari (catalán)
86 Materiales producidos
87 Bibliografía

ARTE, MUSEOS Y CONOCIMIENTO

- 112 **El museo moderno como espacio de apropiación epistémica y estética**
116 Del Gabinete de Curiosidades al museo moderno: secularización de saberes y expolio colonial
127 Del sujeto aristocrático al sujeto burgués: la apertura de las colecciones privadas a los públicos
134 La oposición entre el sujeto hegemónico y el otro como constructora del relato de la civilización occidental
137 La colonialidad del poder: hacia unas estéticas *otras*
141 Del *Village Nègre* en la Exposición Universal de París a Beyoncé en el Louvre

A

B

1

160	Los principios de racionalidad, verdad y sentido aplicados al museo moderno	2
166	El museo como espacio de representación didáctico, científico y racional	
175	<i>Reclaiming Nefertiti</i> : restituir los objetos y los cuerpos	
180	«Casa de conocimiento»: taxonomías y catalogación	
186	La eliminación de la diferencia: la ausencia y lo irrastreable en las colecciones	
193	Desobediencia epistémica a través de las prácticas colectivas	
200	Espacios y acciones de enunciación disidentes: Womanhouse y Neue Galerie	
208	Otras ecologías de saberes: propuestas-fuga zoe/geo/tecno-orientadas	3
209	<i>Boîte à outils</i> : conceptos para imaginar otro museo posible	
213	Rajar(se) del marco binario de oposición	
221	«Esto/y lo otro»: entre las oposiciones dialécticas y la relacionalidad	
228	Hacia una generación de conocimiento no-binaria: la posibilidad de un museo-serpiente	
233	Torsión e inclinación como gestos indispensables	
237	<i>Fugarse</i> del canon museal: propuestas-fuga zoe/geo/tecno-orientadas aplicadas al museo	

- 240 Agencias y autonomías múltiples: Museo Victoria
244 «Estamos-(todos)-metidos-en-esto-juntos-pero-no-so-
mos-uno-y-lo-mismo»: Fundación Bodemzicht
253 La producción de un dispositivo expositivo
zoe/geo/tecno-orientado: Palais de Tokyo

**EPISTEMOLOGÍAS ALTER-SITUADAS PARA LA
EMERGENCIA DE OTRAS PRÁCTICAS Y DISCURSOS
A PARTIR DE PICASSO**

C

- 262 Introducción a las epistemologías alter-situadas
270 **ReDesComponiendo *Las Meninas***
274 *Las Meninas* en el Museo Picasso
278 Activación I
281 Activación II
283 Activación III
290 Activación IV
294 Superposiciones, recorridos fragmentarios y
deslocalizaciones de las condiciones
298 **La práctica teatral y la práctica museal desde la escena:
experienciar *Las Meninas* desde *El entierro del conde de
Orgaz***
315 **Prácticas fasciales o cómo mirar con la espalda**

325	<i>Hacer como si y habitar el tránsito: la potencialidad de lo cíclico</i>
328	<i>Hacer como si: estrategias drag para un nuevo reparto de lo sensible en el museo</i>
334	El museo como espacio para <i>Habitar el tránsito</i>
340	Repetición y circularidad
350	Del pasillo a los pilares del museo
353	<i>Acción e imaginación radical: un Fandango de lechuzas y otros escritos picassianos</i>
356	Performar la poesía picassiana: ritmo, gesto, poesía-enredadera y poesía visual
359	Ritmo
360	Gesto
361	Poesía-enredadera
362	Poesía visual
363	<i>Collage</i> , indisciplina y polifonías
365	<i>Entre pro/spectivas picassianas</i>
367	Tres estrategias para una curaduría expandida
369	Respirar
372	Circular
379	Lo cíclico como fuente epistémica legítima
385	Espacios para leer y escribir dentro, fuera y entre pro/spectivas picassianas
388	Prácticas educativo-artísticas UAB-EINA
399	Lecturas poéticas otras: proyecciones, volúmenes y tactilidad

INTRODUCCIÓN

La premisa de partida de esta investigación es que el museo cuenta historias que cuentan historias y las formas en las que lo hace no son ni universales, ni objetivas, ni neutrales. El conjunto de prácticas y discursos museales que configuran lo que Rancière entiende como «reparto de lo sensible», esto es, una economía de espacios, tiempos y formas de actividad, se ha regido en función del sujeto dominante de la modernidad, que ha ejercido una enunciación hegemónica y ha determinado los sistemas de conocimiento operativos en la institución. Desde su origen, el museo se ha concebido como un espacio para el estudio y para el saber, un espacio, por tanto, dedicado al conocimiento. Esta percepción ha sido crucial en la construcción de la identidad de la civilización occidental tal y como la conocemos hoy. Los museos han operado como «casas de conocimiento» en las que se ha implantado, organizado y mostrado el archivo occidental (Mignolo, 2014: 7). Unas casas de conocimiento fundamentadas en la colección y en los sistemas de clasificación y especialización de los objetos (Murray, 1904). Como resultado, se han dado ciertos regímenes de representación fundados en clasificaciones que actúan sobre los objetos de las colecciones pero también sobre los sujetos y culturas a los que pertenecen, estableciendo la supremacía de quienes clasifican sobre quienes han sido y son clasificados (Achinte, 2006). El pensamiento occidental de la modernidad ha funcionado desde una enunciación universal en la que todo aquello que no ha respondido al sujeto canónico ha sido entendido como un otro –cuerpos no blancos, no normativos, mujeres, niños o clases trabajadoras– y es justamente así como ha sido incluido en el

museo (Preciado, 2019: 21). En el orden de la modernidad, basado en un modelo único y hegemónico, no ha habido cabida para que las subjetividades se hayan podido manifestar de diferentes modos, siendo reconocidas y respetadas. Todas las subjetividades que no se han correspondido con la del sujeto dominante se han vinculado con el museo como objetos del saber y de la representación. El museo ha incluido y representado a la alteridad a partir de sus discursos y prácticas, pero lo ha hecho –en palabras de Walter Mignolo y Silvia Rivera– como un espacio de apropiación y opresión epistémica y estética. Esta lógica alterizante, ha generado dispositivos museales que se han postulado desde una supuesta universalidad y neutralidad. La retórica de la modernidad ha operado como base fundacional del museo moderno y esto le ha permitido presentarse a sí mismo ocultando la reproducción de estas lógicas de inclusión-excluyente.

Si, como hemos dicho, las formas que han atravesado los discursos y prácticas museales no han sido ni universales, ni objetivas, ni neutrales, tampoco han sido lineales, a pesar de que el trabajo de moldeado histórico haya propiciado una lectura sucesiva y coherente en el tiempo. Los museos son instituciones que generan conocimiento desde sus orígenes. No obstante, la función del museo ha fluctuado a lo largo del tiempo según el contexto y el lugar de cada época, como también lo han hecho los modos de catalogar y exponer los objetos. La ausencia de grandes cambios museales durante el s.XX ha dado la sensación de una aparente identidad fija; sin embargo, la genealogía museal muestra que no hay un único funcionamiento posible. Las realidades de los museos han cambiado modificando la forma que tenían de trabajar de acuerdo con los juegos de poder y

los imperativos sociales, económicos y políticos del momento (Hooper-Greenhill, 1992: 2004). El denominador común a lo largo de su historia es que sus operativas se han regido por el sujeto dominante de la modernidad. De esta manera, las propuestas museales que han predominado –especialmente en los museos patrimoniales– se han regido por criterios considerados racionales y objetivos, enmarcados en esquemas conceptuales concebidos a base de binomios u oposiciones, que han dado como resultado dispositivos que privilegian la discursividad, la frontalidad y la verticalidad. Esta forma de generar conocimiento parte de la presunción de que el museo sabe algo que el público ignora. Como guardiana del conocimiento, la institución pone a disposición de la población la posibilidad de cultivarse y salir de su ignorancia. Se trata de una perspectiva jerárquica en la que el museo no puede fallar, porque si lo hiciera pondría en jaque su legitimidad para imponer lo que considera verdad o correcto en los relatos que construye. Sustenta así la imposibilidad de dar lugar al error, la duda o lo indeterminado y, con ello, muestra una de las caras fundamentales de la dominación epistemológica y estética que ejerce con su funcionamiento. El museo nos enseña cómo se deben entender las cosas, parametrizando y ordenando el conocimiento, con un modelo racional aparentemente objetivo, único y estable. Este modo de hacer –característico del museo Occidental– ha afectado a la forma en la que transcurre la visita al museo, estableciendo una clara regulación de los espacios y pautando la experiencia a través de los códigos de comportamiento de la institución. A su vez, existen otros modos de hacer que, en lugar de reproducir estos mecanismos de jerarquía y oposición, potencian la experiencia sensible y exploran las relaciones que se crean a partir de ella. Estos

últimos son los que se denominan aquí propuestas-fuga. Con este término se hace referencia a propuestas no binarias con capacidad para generar un conocimiento en el que comprender se acerca más a dejar ir dando lugar a lo indeterminado que a imponer dinámicas de dominación y apropiación.

Los cambios que está atravesando el museo en sus múltiples dimensiones, desde la financiera a la educativa, se están dando de forma simultánea a la emergencia socio-cultural de nuevas prácticas y discursos –entre los cuales destacan las epistemologías radicales del feminismo y el poscolonialismo, que defienden un conocimiento encarnado con perspectiva y apuntan a las estructuras de poder del sujeto contemporáneo– y al desarrollo de los discursos posdisciplinarios –que sitúan al sujeto cognoscente como un ensamblaje de factores zoe/geo/tecno-relacionados y vinculados de forma colaborativa en una red material de agentes–. Los diferentes enfoques críticos coinciden en acusar de esta problemática a la visión hegemónica estructurada por una concepción humanista –que sustenta el privilegio eurocéntrico– y antropocéntrica –que perpetúa el privilegio de especie–. La centralidad del «Hombre» está siendo históricamente desplazada, lo que está afectando de diversas maneras y a múltiples niveles y escalas a las grandes figuras que representan este paradigma –entre las cuales se encuentra Picasso– y a las instituciones que dan cabida a sus obras. Como se verá más adelante, el funcionamiento del museo de arte –especialmente en el caso de los museos patrimoniales– posibilita e impulsa los cruces institucionales con los discursos críticos al mismo tiempo que se resiste a una convergencia efectivamente transformadora con ellos. Este es

uno de los puntos clave para comprender las tensiones que provoca la actualización de las prácticas y discursos en la institución. Los museos se encuentran, para decirlo con Rosi Braidotti, entre lo que están dejando de ser y lo que están en proceso de devenir. Por ese motivo, los retos a los que se enfrenta pasan por crear las condiciones necesarias para la revisión y la práctica crítica de la institución, creando a su vez estrategias que activen el deseo colectivo para encontrar alternativas afirmativas que combinen la crítica y la creación. La institución museo se encuentra así ante el desafío de una actualización compleja en la que convergen, por un lado, el examen constante de su función en la sociedad a fin de asegurar su mantenimiento dando respuesta a los imperativos sociales del momento; y, por el otro, el reconocimiento de otras formas de pensamiento –no necesariamente humanas– con capacidad para producir conocimiento. Es en este nudo sobre las funciones y potencialidades del museo en el que la figura de Picasso –como uno de los representantes del relato artístico canónico– deviene una pieza clave para proponer una revisión crítica y creativa de la institución.

Este es el contexto de partida que sirve aquí para estudiar cómo se ha generado el conocimiento en el museo y cómo se está planteando su actualización institucional en el presente. La tesis se compone de tres apartados: el primero reúne la introducción, las conclusiones y los materiales producidos y bibliográficos; en el segundo, reviso los diversos paradigmas museales occidentales que han constituido la institución para estudiar las estructuras de producción de conocimiento que se han dado; y, en el tercero, expongo un conjunto de propuestas afirmativas que, partiendo de una revisión crítica,

busca otras formas de conocer posibles en el marco del museo. La parte de revisión de la genealogía museal la realizo a la luz de los enfoques críticos de las epistemologías radicales y los discursos posdisciplinarios, que ponen en cuestión el universalismo humanístico eurocéntrico característico del museo moderno y el antropocentrismo implícito en sus discursos y prácticas museales. La parte de las propuestas afirmativas se compone de una serie de activaciones –entendidas aquí como una acción o conjunto de acciones que permiten experimentar de forma práctica con un concepto o tema– y *performances*, situadas y encarnadas. Estas propuestas se gestan en el transcurso de la revisión de la genealogía museal y tratan de ensayar otras prácticas y discursos que, asumiendo las herencias culturales del museo moderno, propongan otros modos de hacer. Esta es la parte que responde a las epistemologías alter-situadas y se compone de diversas propuestas que aquí se han dado a llamar propuestas-fuga zoe/geo/tecno-orientadas. Esto es, propuestas no binarias con capacidad para generar conocimiento desde la convergencia posthumana. Las epistemologías alter-situadas cumplen con la necesidad de investigar *in situ* y también con una función metodológica. Se trata, tal y como lo describe Isabelle Ginot, de una investigación «situada de otro modo» que, además de darse en otros espacios más allá de la universidad, también suponen una alternativa al modelo que se presenta como única norma posible (2014, 8). De este modo, la investigación acude a la genealogía museal para comprender el estado actual de la institución museo y los retos a los que se enfrenta en relación a la generación de conocimiento y, desde ahí, comparte distintas propuestas prácticas que trabajan desde la escena y el cuerpo, utilizando recursos del conocimiento científico

y, a su vez, dando cabida a otros saberes disponibles. Las propuestas-fuga compartidas en el apartado de las epistemologías alter-situadas, parten de Picasso sin llegar a exponer su obra directamente en ningún caso. Por ello, la tesis no es un caso de estudio sobre el artista ni tampoco sobre el museo que le dedica la ciudad condal. La relación con Picasso se basa en el uso de referencias que han construido su figura en el relato de la historia del arte, también acudo a la colección del Museo Picasso de Barcelona, más concretamente, a la serie de *Las Meninas* y, finalmente, sitúo parte de las propuestas-fuga que llevo a escena en el museo o en estrecha vinculación con él.

Para realizar este trabajo los autores de referencia han sido, por un lado, investigadores cuyo campo de estudio se centra principalmente en la trayectoria de los museos desde un enfoque contemporáneo, como Hans Ulrich Obrist, Irit Rogoff, Lucy Lippard o Michael Warner; y, por otro, autores que conocen la genealogía museal y han contribuido a articularla, como Eilean Hooper-Greenhill y Tony Bennett. A esas lecturas se suman algunas investigaciones que han tenido un fuerte impacto en la investigación, como la del grupo *modernidad/colonialidad*, entre los cuales destaca Walter D. Mignolo. Sus planteamientos, que siguen el pensamiento de las Epistemologías del sur, aportan una reflexión viva y otro mapa posible sobre la relación entre museo, identidad y colonialidad. Desde un contexto más próximo, al menos geográficamente, han sido significativas las aportaciones críticas del colectivo Ayllu sobre el museo y los modos de ocultar, oprimir e invisibilizar a los *otros*. En esta misma línea, también ha sido una referencia imprescindible Paul B. Preciado, sobre todo para la reflexión sobre la construcción de subjetividades

en el museo y cómo este ha incluido históricamente a las minorías a partir de procesos y dinámicas de alterización. Fuera del marco de pensamiento de los museos, han sido fundamentales los trabajos de Rosi Braidotti, Silvia Rivera Cusicanqui y Marie Bardet; siendo especialmente relevantes en el planteamiento de otras formas de conocimiento críticas y afirmativas.

La tesis se ha cursado de forma *simpoiética* (Haraway, 2019), esto es, en *generación con* el trazado de prácticas, dispositivos y epistemologías concebidas, creadas y trabajadas de forma colaborativa como parte de esta misma investigación. L_s investigador_s que han participado en estas investigaciones colaborativas han sido: Áger P. Casanovas, Daniela Callejas, Axel Casas, Cláudia Díez, Beatriz Martínez y Ken Pollet. También he podido colaborar con otros artistas, trabajador_s culturales e investigador_s: Maria Alcaide, Pamela Calero, Clara Laguillo y Pau Minguet. Las investigaciones colaborativas se recogen en el apartado de las epistemologías alter-situadas, que cuenta con seis propuestas. La primera de éstas prácticas conjuntas, la realicé con el filósofo y artista *drag king* Ken Pollet. Utilizo esta fórmula al referirme a él para respetar su posición enunciativa, que es desde una identidad no binaria. Juntas buscamos estrategias que pudieran llevarse a la práctica para experimentar otras formas posibles de relacionarse *en y con* el museo. Para ello creamos dos propuestas performativas. La primera traslada estrategias de la práctica *drag* al museo para lograr un nuevo reparto de lo sensible. La segunda recoge el trabajo de la primera y lo continúa a partir de las preguntas surgidas en el proceso de creación y realización de la misma. El interrogante que atraviesa la propuesta en este caso es:

¿Qué modos de conocer posibilita habitar el tránsito en el museo? Estas propuestas se conectan con el trabajo colaborativo realizado junto a Áger P. Casanovas, del que nació la sesión «*Esto no tiene nada que ver con Las Meninas*», creada como parte del programa del Doctorado Picasso en el curso 2020-2021. En la propuesta abordamos la pieza teatral-poética picassiana *El entierro del conde de Orgaz* para pensar la interacción en las salas del museo desde las estrategias espacio-temporales que ofrece la propia escritura picassiana; estrategias que permiten reconfigurar la posición y la relación que establecemos con la serie de *Las Meninas*. Este ejercicio fue clave para iniciar una relación con la serie picassiana que no estuviera sujeta tan solo a sus condiciones expositivas. Las inquietudes que detonó suscitaron un gran interés por experimentar con otras formas de generación de conocimiento a través de discursos y prácticas que no adoptan el formato expositivo. Este fue el punto en el que iniciamos un proyecto de investigación con la artista Daniela Callejas, al que se sumaron el fotógrafo Axel Casas y la filósofa Cláudia Díez. Fruto del trabajo conjunto surge *ReDesComponiendo Las Meninas*, un proyecto que se ha materializado en cuatro activaciones: tres de ellas en formato audiovisual y la cuarta en formato digital y en papel. En cada una de ellas hay un interés común por crear escenarios –no solo expositivos– de encuentro y relación, deslocalizados y en movimiento, con el objetivo de ensayar otros modos de hacer y, con ello, otros modos de conocer en el museo. La vinculación con el dispositivo expositivo de *Las Meninas* continúa en otra práctica: las sesiones que realizó la bailarina y docente Laura Vilar en el Museo Picasso de Barcelona. La posibilidad de conocer su pensamiento, así como asistir a una de las sesiones performativas,

me permitió mirar de otro modo la serie picassiana. Su propuesta da lugar en la tesis a la noción de *prácticas fasciales* como uno de los modos de corporeizar las propuestas museales y crear dispositivos en los que las prácticas y discursos activen un conocimiento sensible, encarnado y relacional. Por último, estas prácticas dieron paso a la investigación con otras expresiones formales y dispositivos picassianos a partir de dos proyectos: *Documentos 25. Picasso poeta. Un fandango de lechuzas* (MNCARS) y *Entre pro/spectivas picassianas* (Sala Exposiciones UAB y MPB). La primera fue una actividad que consistió en aproximar, investigar y compartir con los públicos la poesía picassiana. El equipo se formó por Jèssica Jaques y Androula Michael –expertas en la obra teatral y literaria del artista y directoras de esta tesis– y las integrantes del Doctorado Picasso: Daniela Callejas, Beatriz Martínez, Laura Vilar y Bárbara Bayarri. Resuenan en esta propuesta más que en cualquier otra, una pluralidad de voces, pero también una variedad de tonos, estilos y lenguajes, que ofrecen una multiplicidad de modos de leer/performar los escritos del artista. En relación al segundo proyecto, *Entre pro/spectivas picassianas*, se trata de una propuesta pensada para dos espacios que, a pesar de ser fundamentalmente expositivos, se van a activar como espacios de trabajo, creación y generación de conocimiento en curso; entre las dinámicas y procesos del taller de artista, el aula y el museo. En la producción de ambas ha sido fundamental el Doctorado Picasso. Este programa de doctorado –creado entre el Museo Picasso de Barcelona y la Universidad Autónoma de Barcelona– nos ha dado la oportunidad de trabajar en vinculación con el museo y la academia como parte de una red de jóvenes investigadoras.

Finalmente, considero relevante situar mi propia voz. Mi formación académica en filosofía y, posteriormente, en gestión cultural e investigación en arte y diseño, me ha permitido contar con las herramientas necesarias para desarrollar esta investigación. Sin embargo, mis propias experiencias profesionales son las que han guiado cada uno de los procesos que la han hecho posible. En los últimos años he trabajado en diferentes instituciones artísticas y educativas –CCCB, Centre d’Arts Santa Mónica, Fundació Josep Guinovart, Centre de les Arts Lliures-Fundació Joan Brossa, Museo Picasso Barcelona, Museo Centro de Arte Reina Sofía, EINA, Universidad Autónoma de Barcelona– y he ocupado varios roles –mediación cultural, curaduría, docente, coordinación de exposiciones, documentación e investigación– lo que me ha permitido experimentar desde distintas perspectivas el museo. De estas experiencias, han tenido un impacto especialmente relevante para esta investigación la etapa en el Centre de les Arts Lliures-Fundació Joan Brossa y en el Museo Picasso Barcelona. En el primero, me ocupé del servicio educativo junto a la coordinadora de este área, Judith Barnés y, posteriormente, fui coordinadora de exposiciones en la temporada de 2019. En el segundo trabajé junto a Claustre Rafart (curadora y ex-conservadora de la colección de la Fundación Museo Picasso Barcelona) documentando los grabados de Picasso y, de forma complementaria, dando soporte en procesos de investigación y curaduría. Ambas instituciones son clave en mi comprensión de los dispositivos museales y de los retos y desafíos a los que se enfrenta el museo en el presente. Esta investigación se ha trazado desde las epistemologías alter-situadas, dando prioridad a lo relacional y lo procesual, precisamente porque estas experiencias han permeado y transformado profun-

damente mi forma de habitar el museo. Todos los conceptos que atraviesan la tesis, así como el empeño por llevarlos a la práctica desde las activaciones y *performances*, surgen en primer término de estas experiencias y regresan a ellas continuamente. Los primeros pasos de esta investigación compartían energías y tiempos con otros proyectos profesionales. No obstante, los últimos tres años he trabajado en la universidad con un contrato FI-SDUR, gracias al cual he podido ocuparme plenamente de la tesis y de algunos satélites próximos que la han enriquecido, como la docencia en la facultad de Filosofía de la UAB y en EINA. Los procesos emprendidos en la tesis se nutren de este bagaje personal y están vinculados a diferentes redes y saberes que han sido clave para su evolución y que se han planteado desde un inicio a partir de una perspectiva situada y, por lo tanto, sabidamente parcial y fragmentaria. No obstante, pretenden ser de utilidad a la comunidad científica y artística como *boîte à outils* para pensar y producir lo que aquí se denominan propuestas-fuga zoe/geo/tecno-orientadas. Asimismo, puede servir como muestra, desde su especificidad, del impacto de este tipo de propuestas en la emergencia de prácticas y discursos *otros* en el contexto museal.

INTRODUCCIÓ

La premisa de partida d'aquesta recerca és que el museu explica històries que expliquen històries i les formes en què ho fa no són ni universals, ni objectives, ni neutrals. El conjunt de pràctiques i discursos museals que configuren el que Rancière entén com a «repartiment d'allò sensible», és a dir, una economia d'espais, temps i formes de activitat, s'ha regit en funció del subjecte dominant de la modernitat, que ha exercit una enunciació hegemònica i ha determinat els sistemes de coneixement operatius a la institució. Des del seu origen, el museu s'ha concebut com un espai per a l'estudi i pel saber, un espai, per tant, dedicat al coneixement. Aquesta percepció ha estat crucial en la construcció de la identitat de la civilització occidental tal com la coneixem avui. Els museus han operat com a «cases de coneixement» en què s'ha implantat, organitzat i mostrat l'arxiu occidental (Mignolo, 2014: 7). Unes cases de coneixement fonamentades en la col·lecció i en els sistemes de classificació i especialització dels objectes (Murray, 1904). Com a resultat, s'han donat certs règims de representació fundats en classificacions que actuen sobre els objectes de les col·leccions però també sobre els subjectes i cultures a les quals pertanyen, establint la supremacia dels qui classifiquen sobre els qui han estat i són classificats (Achinte, 2006). El pensament occidental de la modernitat ha funcionat des d'una enunciació universal on tot allò que no s'ha correspost amb el subjecte canònic ha estat entès com un altre –cossos no blancs, no normatius, dones, nens o classes treballadores– i és justament així com ha estat inclòs al museu (Preciado, 2019: 21). A l'ordre de la modernitat, basat en un model únic i hegemònic, no hi ha hagut

lloc perquè les subjectivitats s'hagin pogut manifestar de diferents maneres, sent reconegudes i respectades. Totes les subjectivitats que s'han correspost amb la del subjecte dominant s'han vinculat amb el museu com objectes del saber i de la representació. El museu ha inclòs i representat l'alteritat a partir dels seus discursos i pràctiques, però ho ha fet –en paraules de Walter Mignolo i Silvia Rivera– com un espai d'apropiació i opressió epistèmica i estètica. Aquesta lògica alteritzant ha generat dispositius museals que s'han postulat des d'una suposada universalitat i neutralitat. La retòrica de la modernitat ha operat com a base fundacional del museu modern i això li ha permès presentar-se a si mateix ocultant la reproducció d'aquestes lògiques d'inclusió-excloent. Si, com hem dit, les formes que han travessat els discursos i les pràctiques museals no han estat ni universals, ni objectives, ni neutrals, tampoc han estat lineals, malgrat que l'exercici de modelat històric hagi propiciat una lectura successiva i coherent en el temps. Els museus són institucions que generen coneixement des dels seus orígens. No obstant això, la funció del museu ha fluctuat al llarg del temps segons el context de cada època, com també ho han fet les maneres de catalogar i exposar els objectes. L'absència de grans canvis museals durant el s.XX ha donat la sensació d'una identitat aparentment fixe; no obstant això, la genealogia museal mostra que no hi ha un únic funcionament possible. Les realitats dels museus han canviat modificant la forma que tenien de funcionar d'acord amb els jocs de poder i els imperatius socials, econòmics i polítics del moment (Hooper-Greenhill, 1992: 2004). El denominador comú al llarg de la seva història és que les seves operatives s'han regit pel subjecte dominant de la modernitat. D'aquesta manera, les propostes museals que han

predominat –especialment als museus patrimonials– s’han vertebrat a partir de criteris considerats racionals i objectius, emmarcats en esquemes conceptuals concebuts a base de binomis o oposicions, que han donat com a resultat dispositius que privilegien la discursivitat, la frontalitat i la verticalitat. Aquesta forma de generar coneixement part de la presumpció que el museu sap quelcom que el públic ignora. Com a guardiana del coneixement, la institució posa a disposició de la població la possibilitat de cultivar-se i sortir de la seva ignorància. Es tracta d’una perspectiva jeràrquica segons la qual el museu no pot fallar, perquè si ho fes posaria en perill la seva legitimitat per imposar allò que considera veritat o correcte en els relats que construeix. Sustenta així la impossibilitat de donar lloc a l’error, el dubte o allò indeterminat i, amb això, mostra una de les cares fonamentals de la dominació epistemològica i estètica que exerceix. El museu ens ensenya com s’han d’entendre les coses, parametritzant i ordenant el coneixement, amb un model racional aparentment objectiu, únic i estable. Aquesta manera de fer –característica del museu Occidental– ha afectat a la manera com transcorre la visita al museu, establint una clara regulació dels espais i pantant l’experiència a través dels codis de comportament de la institució. Alhora, hi ha altres formes de conèixer que, en lloc de reproduir aquests mecanismes de jerarquia i oposició, potencien l’experiència sensible i exploren les relacions que se’n creen. Aquestes últimes són les que s’anomenen aquí propostes-fuga. Amb aquest terme es fa referència a propostes no binàries amb capacitat per generar un coneixement en què comprendre s’acosta més a deixar anar donant lloc a allò indeterminat que a imposar dinàmiques de dominació i apropiació.

Els canvis que travessa el museu en múltiples dimensions, des de la financera a l'educativa, s'estan donant simultàniament a l'emergència sociocultural de noves pràctiques i discursos –entre els quals destaquen les epistemologies radicals del feminisme i el postcolonialisme, que defensen un coneixement encarnat amb perspectiva i apunten a les estructures de poder del subjecte contemporani– i al desenvolupament dels discursos postdisciplinaris –que situen el subjecte cognoscent com un assemblatge de factors zoe/geo/tecno-relacionats i vinculats col·laborativament en una xarxa material d'agents–. Els diferents enfocaments crítics coincideixen a acusar d'aquesta problemàtica a la visió hegemònica estructurada per una concepció humanista –que sustenta el privilegi eurocèntric– i antropocèntrica –que perpetua el privilegi d'espècie–. La centralitat de l'Home està sent històricament desplaçada, cosa que està afectant de diverses maneres i a múltiples nivells i escales a les grans figures que representen aquest paradigma –entre les quals es troba Picasso– i a les institucions que exposen les seves obres. Com es veurà més endavant, el funcionament del museu d'art –especialment en el cas dels museus patrimonials– possibilita i impulsa les cruïlles institucionals amb els discursos crítics alhora que es resisteix a una convergència efectivament transformadora amb ells. Aquest és un dels punts clau per comprendre les tensions que provoca l'actualització de les pràctiques i discursos a la institució. Els museus es troben, per dir-ho amb Rosi Braidotti, entre el que estan deixant de ser i allò que estan en procés d'esdevenir. Per aquest motiu, els reptes a què s'enfronta passen per crear les condicions necessàries per a la revisió i la pràctica crítica de la institució, creant alhora estratègies que activin el desig col·lectiu per trobar alternatives afirmatives que combinin la

crítica i la creació. La institució museu es troba així davant del repte d'una actualització complexa en què convergeixen, per un costat, l'examen constant de la seva funció a la societat per assegurar-ne el seu manteniment donant resposta als imperatius socials del moment; i, de l'altra, el reconeixement d'altres formes de pensament –no necessàriament humanes– amb capacitat per produir coneixement. És en aquest nus sobre les funcions i potencialitats del museu on la figura de Picasso –com un dels representants del relat artístic canònic– esdevé una peça clau per proposar-ne una revisió crítica i creativa de la institució.

Aquest és el context de partida que serveix aquí per estudiar com s'ha generat el coneixement al museu i com s'està plantejant la seva actualització institucional al present. La tesi es compon de tres apartats: el primer reuneix la introducció, les conclusions i els materials produïts i bibliogràfics; en el segon, reviso els diversos paradigmes museals occidentals que han constituït la institució per estudiar les estructures de producció de coneixement que s'han donat i proposo nous conceptes per aplicar a la reflexió museal; i, al tercer, exposo un conjunt de propostes afirmatives que, partint d'una revisió crítica, busquen altres formes de conèixer possibles en el marc del museu. La part de revisió de la genealogia museal la realitzo a la llum dels enfocaments crítics de les epistemologies radicals i els discursos postdisciplinaris, que posen en qüestió l'universalisme humanístic eurocèntric característic del museu modern i l'antropocentrisme implícit en els seus discursos i pràctiques museals. La part de les propostes afirmatives es compon d'una sèrie d'activacions –enteses aquí com una acció o conjunt d'accions que permeten experimentar

de forma pràctica amb un concepte o tema– i *performances*, situades i encarnades. Aquestes propostes es gesten en el transcurs de la revisió de la genealogia museal i intenten assajar altres pràctiques i discursos que, assumint la càrrega de les herències culturals del museu modern, en proposin altres formes de conèixer. Aquesta és la part que respon a les epistemologies alter-situades i es compona de diverses propostes que aquí s’han anomenat propostes-fuga zoe/geo/tecno-orientades. És a dir, propostes no binàries amb capacitat per generar coneixement des de la convergència posthumana. Les epistemologies alter-situades compleixen la necessitat d’investigar *in situ* i també amb una funció metodològica. Es tracta, tal com descriu Isabelle Ginot, d’una investigació «situada d’una altra manera» que, a més de donar-se en altres espais més enllà de la universitat, també suposen una alternativa al model que es presenta com a única norma possible (2014, 8). D’aquesta manera, la investigació es dirigeix cap a la genealogia museal per comprendre l’estat actual de la institució museu i els reptes als quals s’enfronta en relació a la generació de coneixement i, des d’aquí, comparteix diferents propostes pràctiques que treballen des de l’escena i el cos, utilitzant recursos del coneixement científic i, alhora, donant lloc a altres sabers disponibles. Les propostes-fuga compartides a l’apartat de les epistemologies alter-situades, parteixen de Picasso sense arribar a exposar la seva obra directament en cap cas. Per això, la tesi no és un cas d’estudi sobre l’artista ni tampoc sobre el museu que li dedica la ciutat comtal. La relació amb Picasso es basa en l’ús de referències que han construït la seva figura al relat de la història de l’art, també acudeixo a la col·lecció del Museu Picasso de Barcelona, més concretament, a la sèrie de *Las Meninas* i, finalment, situo part de les propostes-fu-

ga que porto a escena al museu en estreta vinculació amb ell.

Per dur a terme la recerca els autors de referència han estat, d'una banda, investigadors el camp d'estudi del qual es centra principalment en la trajectòria dels museus des d'un enfocament contemporani, com Hans Ulrich Obrist, Irit Rogoff, Lucy Lippard o Michael Warner; i, de l'altra, autors que coneixen la genealogia museal i han contribuït a articular-la, com Eilean Hooper-Greenhill i Tony Bennett. A aquestes lectures es sumen algunes investigacions que han tingut un fort impacte en la recerca, com la del grup *modernidad/ colonialidad*, entre els quals destaca Walter D. Mignolo. Els seus plantejaments, que segueixen el pensament de les epistemologies del sud, aporten una reflexió viva i un altre mapa possible sobre la relació entre museu, identitat i colonialitat. Des d'un context més proper, almenys geogràficament, han estat significatives les aportacions crítiques del col·lectiu Ayllu sobre el museu i les maneres d'ocultar, oprimir i invisibilitzar als altres. En aquesta mateixa línia, també ha estat una referència imprescindible Paul B. Preciado, sobretot per a la reflexió sobre la construcció de subjectivitats al museu i com aquest ha inclòs històricament a les minories a partir de processos i dinàmiques d'alterització. Fora del marc de pensament dels museus, han estat fonamentals les investigacions de Rosi Braidotti, Silvia Rivera Cusicanqui i Marie Perle; sent especialment rellevants en el plantejament d'altres formes de coneixement crítiques i afirmatives.

La tesi s'ha cursat de forma *simpoiètica* (Haraway, 2019), és a dir, en generació amb el traçat de pràctiques, dispositius i epistemologies concebudes, creades i treballades de forma col·laborativa com

a part d'aquesta investigació. Han participat en aquestes investigacions col·laboratives Àger P. Casanovas, Daniela Callejas, Axel Casas, Clàudia Díez, Beatriz Martínez i Ken Pollet. També he pogut col·laborar amb altres artistes, treballadors culturals i investigadors: Maria Alcaide, Pamela Calero, Clara Laguillo i Pau Minguet. Les investigacions col·laboratives es recullen a l'apartat de les epistemologies alter-situades, que compta amb sis propostes. La primera d'aquestes pràctiques conjuntes, la vaig fer amb l'artista i filòsof *drag king* Ken Pollet. Utilitzo aquesta fórmula en referir-me a elli per respectar la seva posició enunciativa, que és des d'una identitat no binària. Juntis vam buscar estratègies que poguessin portar-se a la pràctica per experimentar 'altres formes possibles de relacionar-se a i amb el museu. Per fer-ho vam crear dues propostes performatives. La primera trasllada estratègies de la pràctica *drag* al museu per aconseguir un nou repartiment d'allò sensible. La segona recull el treball de la primera i el continua a partir de les preguntes sorgides en el procés de creació i realització de la mateixa. L'interrogant que travessa la proposta en aquest cas és: Quines maneres de conèixer possibilita habitar el trànsit al museu? Aquestes propostes es connecten amb el treball col·laboratiu realitzat juntament amb Àger P. Casanovas, del qual va néixer la sessió *Esto no tiene nada que ver con Las Meninas*, creada com a part del programa del Doctorat Picasso al curs 2020-2021. A la proposta abordem la peça teatral-poètica picassiana *El entierro del conde de Orgaz* per pensar la interacció en les sales del museu des de les estratègies espai-temporals que ofereix la pròpia escriptura picassiana; estratègies que permeten reconfigurar la posició i la relació que establím amb la sèrie de *Las Meninas*. Aquest exercici va ser clau per iniciar una

relació amb la sèrie picassiana que no estigués subjecta tan sols a les condicions expositives. Les inquietuds que va detonar van suscitar un gran interès per experimentar amb altres formes de generació de coneixement a través de discursos i pràctiques que no adoptin el format expositiu. Aquest va ser el punt en què vam iniciar un projecte d'investigació amb l'artista Daniela Callejas, al que es van sumar el fotògraf Axel Casas i la filòsofa Clàudia Díez. Com a resultat del treball conjunt sorgeix *ReDesComponiendo Las Meninas*, un projecte que s'ha materialitzat en quatre activacions: tres en format audiovisual i la quarta en format digital i en paper. A cadascuna d'elles hi ha un interès comú per crear escenaris –no només expositius– de trobada i relació, deslocalitzats i en moviment, amb l'objectiu d'assajar altres formes de conèixer i, amb això, altres maneres de conèixer al museu. La vinculació amb el dispositiu expositiu de *Las Meninas* continua en una altra pràctica: les sessions que va realitzar la ballarina i docent Laura Vilar al Museu Picasso de Barcelona. La possibilitat de conèixer el seu pensament-pràctica, així com assistir a una de les sessions performatives, em va permetre mirar d'un altra manera la sèrie picassiana. La seva proposta dóna lloc a la tesi a la noció de pràctiques fascials com una de les maneres de corporeïtzar les propostes museals i crear dispositius en què les pràctiques i discursos activin un coneixement sensible, encarnat i relacional. Aquestes pràctiques van donar pas a la recerca a altres expressions formals i dispositius picassians a partir de dos projectes: *Documentos 25. Picasso poeta. Un fandango de lechuzas* (MNCARS) i *Entre pro/spectivas picassianes* (Sala Exposiciones UAB i MPB). La primera va ser una activitat que va consistir a aproximar, investigar i compartir amb els públics la poesia picassiana. L'equip es va formar per Jès-

sica Jaques i Androula Michael –expertes en l’obra teatral i literària de l’artista i directores d’aquesta tesi– i les integrants del Doctorat Picasso: Daniela Callejas, Beatriz Martínez, Laura Vilar i Bàrbara Bayarri. Ressonen en aquesta proposta més que en qualsevol altra, una pluralitat de veus, però també una varietat de tons, estils i llenguatges, que ofereixen una multiplicitat de maneres de llegir/performar els escrits de l’artista. En relació al segon projecte, *Entre perspectives picassianes*, es tracta d’una proposta pensada per a dos espais que, malgrat ser fonamentalment expositius, s’activaran com a espais de treball, creació i generació de coneixement en curs; entre les dinàmiques i processos del taller d’artista, l’aula i el museu. En la producció d’ambdues ha estat fonamental el Doctorat Picasso. Aquest programa de doctorat –creat entre el Museu Picasso de Barcelona, la Universitat Autònoma de Barcelona i la Université Picardie Jules Verne– ens ha donat l’oportunitat de treballar en vinculació amb el museu i l’acadèmia com a part d’una xarxa de joves investigadores.

Finalment, considero rellevant situar la meua pròpia veu. La meua formació acadèmica en filosofia i, posteriorment, en gestió cultural i recerca en art i disseny, m’ha permès comptar amb les eines necessàries per a desenvolupar aquesta recerca. No obstant això, les meves pròpies experiències professionals són les que han guiat cadascun dels processos que l’han fet possible. En els últims anys he treballat en diferents institucions museals o artístiques –CCCB, Centre d’Arts Santa Mònica, Fundació Josep Guinovart, Centre de les Arts Lliures-Fundació Joan Brossa, Museu Picasso Barcelona, Museo Centro de Arte Reina Sofia, EINA, Universitat Autònoma de

Barcelona– a les quals he ocupat diversos rols –mediació cultural, curaduría, educació, coordinació d'exposicions, documentació i recerca– el que m'ha permès experimentar des de diferents perspectives el museu. D'aquestes experiències, han tingut un impacte especialment rellevant per a aquesta recerca l'etapa en el Centre de les Arts Lliures-Fundació Joan Brossa i en el Museu Picasso Barcelona. En el primer, em vaig ocupar del servei educatiu al costat de la coordinadora d'aquest àrea, Judith Barnés i, posteriorment, vaig ser coordinadora d'exposicions en la temporada de 2019. En el segon vaig treballar al costat de Claustre Rafart (Curadora i ex-conservadora de la col·lecció de la Fundació Museu Picasso Barcelona) documentant els gravats de Picasso i, de manera complementaria, donant suport en els processos de recerca i curaduría. Totes dues institucions són clau en la meua comprensió dels dispositius museals i dels reptes i desafiaments als quals s'enfronta el museu en el present.

Aquesta recerca s'ha traçat des de les epistemologies alter-situades, donant prioritat a allò relacional i procesual, precisament perquè aquestes experiències han permeat i transformat profundament la meua manera d'habitar el museu. Tots els conceptes que travessen la tesi, així com la voluntat per portar-los a la pràctica des de les activacions i *performances*, sorgeixen en primer terme d'aquestes experiències i tornen a elles contínuament. Els primers passos d'aquesta recerca compartien energies i temps amb altres projectes professionals. No obstant, els últims tres anys he treballat a la universitat amb un contracte FI-SDUR, gràcies al qual he pogut ocupar-me plenament de la tesi i de satèl·lits propers que l'han enriquida, com la docència a la facultat de Filosofia de la UAB i al CursO de EINA.

Els processos compresos a la tesi es nodreixen d'aquest bagatge personal i estan vinculats a diferents xarxes i sabers que han estat clau per a la seva evolució i que s'han plantejat des d'un inici a partir d'una perspectiva situada i, per tant, conscientment parcial i fragmentària. No obstant això, pretenen ser d'utilitat a la comunitat científica i artística com *boîte à outils* per a pensar i produir el que d'ara endavant es denominen aquí propostes-fuga zoe/geo/tecno-orientades. Així mateix, pot servir com a mostra, des de la seva especificitat, de l'impacte d'aquesta mena de propostes en l'emergència de pràctiques i discursos altres al context museal.

CONCLUSIONES

Esta investigación no se ha ocupado de generar una definición cerrada de museo ni de delimitar cómo debe ser la institución, tampoco de circunscribir un campo de pensamiento acabado, ni de canonizar las estrategias y prácticas que propone. La revisión sobre las condiciones bajo las que ha operado la generación de conocimiento en los museos de arte ha conducido una y otra vez al relato universal y hegemónico que han movilizado, no sólo en la historia pasada sino en el presente y en su extensión hacia el futuro. Los museos forman parte de la estructura de poder que, desde el siglo XVI ha legitimado la narrativa euro-andro-antropocéntrica y lo continúa haciendo reactualizándola día a día. A lo largo del apartado *Arte, museos y conocimiento* se han identificado los múltiples mecanismos de dominio heredados del museo moderno y cómo continúan vigentes en las prácticas y discursos que impone el conocimiento científico occidental. Esta revisión crítica ha requerido, entre otras, explorar las posibilidades de enunciación –ya dadas o por imaginar–, y pensar las fugas del régimen operativo en el museo desde las jerarquías a las posiciones alterizadas. Se trata de un trabajo que muestra el peligro de las prácticas y discursos que reproducen una historia única, a la que apuntaba Ngozi Adichie, y que, tal y como se ha expuesto, trae consigo un ejercicio de modelado histórico repleto de borraduras y silenciamientos. Situar las prácticas y discursos en el museo posibilita abrir espacios de enunciación plurales, que propicien el encuentro, la escucha y el diálogo.

Las activaciones conceptuales-sensibles presentadas no son propuestas cerradas para comprender el museo en su conjunto ni tampoco alguno de sus dispositivos en particular. Más bien, el hilo de Ariadna que atraviesa la tesis es un compromiso imaginativo con los discursos y prácticas museales, pero sobre todo, con nuestro presente. Un compromiso con la re-lectura y la re-construcción de saberes subversivos, de conocimientos sensibles, encarnados y situados, de experiencias y memorias que desbordan el conocimiento institucionalizado y que se pone al servicio de quienes desean crear desde los intersticios. Esta tesis pretende contribuir a revisar una parte de nuestra historia a través de la genealogía museal, dando lugar a reescribir una parte de nuestro presente en comunidad. En su conjunto, pretende servir a la transmisión y generación de conocimientos que el museo posibilita. Cartografiar la emergencia de una serie de discursos y prácticas *otras* que, desde las epistemologías alter-situadas, llevan a cabo una revisión crítica y creativa de la institución. Las propuestas expuestas han buscado tejer las conexiones de un itinerario posible a partir de Picasso, con el deseo de que el eco de estas pequeñas aportaciones resuene más allá de sí mismas. Pueden entenderse como sugerencias o indicaciones de un modo de hacer posible, que se inscriben en unos procesos que, *de facto*, experimentan y problematizan los distintos dispositivos museales que conviven en la institución. Sin embargo este itinerario no constituye una propuesta acabada ni presenta una forma de continuidad. El objetivo, en este sentido, ha sido generar espacios para trabajar una serie de tensiones o problemas y posibilitar que emerjan como acontecimiento. Para ello, ha sido necesario sumar a la posición vertical, jerárquica y frontal propia del museo moderno, posicio-

nes en torsión, no productivistas ni extractivistas, que suponen un riesgo, una búsqueda, una tentativa de respuesta que abre nuevos interrogantes. No se puede, por tanto, atribuir a esta investigación un espíritu de sistema o una voluntad por fijar prácticas y discursos opuestos al dominante. Se trata de fragmentos creativos que ponen de manifiesto otras formas de trabajar y habitar el museo. Las propuestas generadas en el apartado *Epistemologías alter-situadas* se enuncian desde esa condición fragmentaria y encarnada, pensando con la palabra, pero también con el gesto, con el error, lo indeterminado y con el cuerpo que vibra. Se han conformado entre diferentes temporalidades y espacios, entre ellos: aulas, bibliotecas, congresos, pisos y salas de exposición. He optado por investigar y proponer a partir de Picasso para enfrentarme a los interrogantes y desafíos que supone pensar y concretar propuestas que, aunque fragmentarias, tratan de dar una respuesta creativa al aparato crítico planteado en la revisión de la institución museo. Asimismo, mi posición crítica y creativa ha sido situada y ha estado directamente vinculada al Museo Picasso de Barcelona, por lo que no he trabajado con una visión ideal de lo que podría ser, sino a partir de las condiciones materiales existentes. Esto ha dado lugar a propuestas que sobre todo han reflexionado sobre el funcionamiento de la institución y han experimentado en torno a los marcos de decisión del museo.

Las etapas de la investigación se han concebido como un acto performativo que se ha ido articulando en el propio camino. Esto sitúa el hacer metodológico de la tesis alejado de la definición y la linealidad. Un ejercicio de investigar haciendo, construido colaborativamente a partir de una serie de encuentros que han tomado distintas formas,

desde conversaciones a *performances*, y que se han compartido desde distintos formatos, desde el audiovisual a la instalación. Esto ha implicado sostener períodos de incertidumbre y de interrogación –no siempre resueltos– sobre cómo operan los dispositivos museales y, especialmente, sobre cómo podrían operar. Es decir, para dar lugar a la pregunta sobre cómo conocemos en el museo, cómo lo habitamos y desde dónde partimos para imaginar y crear otras prácticas y discursos. Esta dinámica de trabajo es la que ha guiado la investigación en relación con la creación de nuevos conceptos como el de práctica fascial y el de propuesta-fuga zoe/geo/tecno-orientada, que han servido para movilizar otros espacios de pensamiento-práctica. Las epistemologías alter-situadas pretenden repensar el museo de arte para diluir las fronteras y binomios heredados del museo moderno, hacer sus muros permeables, porosos e interconectados. Para dar lugar a otros modos de conocer que planteen alternativas para transitar el estado actual de la institución, que se encuentra entre lo que está dejando de ser y lo que está en proceso de devenir. Se trabaja así desde las especificidades del presente y de la cotidianidad, al tiempo que se dibuja otros futuros posibles desde una perspectiva feminista, antirracista y decolonial.

Situar las prácticas y discursos del museo en su formación –desde su constitución en manos de representantes eclesiásticos, aristócratas y colonizadores– así como su operativa, dirigida por un ejercicio de moldeado histórico e institucional, ofrece una perspectiva de su trayectoria que pone de relieve la herencia cultural con la que carga. A pesar de los continuos cambios que ha vivido, la revisión genealógica muestra una serie de lógicas que lo han vertebrado desde su

fundación y que continúan operativas. Ya desde su precedente, el gabinete de curiosidades, hay un modo de proceder que pasa por la reapropiación de la historia del otro y que basa en gran medida sus operaciones en el gesto de *huaquear* cuanto encuentra a su paso. Este gesto apropiacionista forma parte de los procedimientos actuales del museo, permeando en el conjunto de sus dispositivos. A día de hoy, la institución continúa absorbiendo con frecuencia el trabajo de innovación y regeneración de los discursos y prácticas artísticas, sin que se haya dado por ello una asimilación real de los mismos a nivel estructural. Los museos han adoptado estrategias que responden a un deseo por ampliar la asistencia de los públicos a sus actividades, pero la propuesta que se hace desde estas no ha implicado una redefinición del *status quo*. Los cambios y transformaciones que plantean los discursos y prácticas otras tienen un espacio y presupuesto escasos en la mayoría de museos. Las nuevas formas han servido para mejorar el rendimiento de sus públicos.

El nudo de tensiones radical del museo no reside en un espacio determinado que podamos señalar. La concepción de que se puede resolver todo conflicto que surja a base de intercambiar, añadir o sustituir las piezas que componen el museo como si se tratara de un puzle, desgasta los recursos de los que dispone centrándose en retrasar un posible derrumbamiento institucional y agotando así sus posibilidades, dejando poco o ningún espacio a otros modos de hacer, a otras disposiciones cuya materialización no pasa necesariamente por cambiar los dispositivos museales, sino por el cuidado de las condiciones que acogen y sostienen las relaciones entre los diferentes agentes imbricados. Es aquí donde reside una de las prin-

principales potencias de las propuestas-fuga zoe/geo/tecno-orientadas y es la capacidad que tienen de reconocer y transitar las posiciones integradas y encarnadas, relacionales y afectivas. Este reconocimiento es una forma de conocimiento alter-situado que posibilita dar con vías alternativas de producción de conocimiento, como lo son las prácticas fasciales. Entre los diversos modos de generar este tipo de propuestas, que no responden al marco binario de oposición, se encuentran prácticas descolonizadoras como la producción de pensamiento desde lo cotidiano y los saberes contrahegemónicos, y en relación con figuras o entidades indeterminadas y no polarizantes. Desde estos contextos otros, se articula un modo de hacer y de relación entre agentes y elementos que opera más allá de las prácticas y discursos dominantes. Se genera una disposición material donde se juega la posibilidad de imaginar *otras* propuestas posibles.

En el museo se están dando este tipo de propuestas que no responden a los discursos y prácticas dominantes, al mismo tiempo que se sigue reproduciendo los modos de hacer que le son propios. En otras palabras, el museo está incorporando propuestas críticas o alternativas a sus dispositivos, pero todavía falta una transformación profunda del funcionamiento de la institución en conjunto, más allá de la programación. Esta situación genera tensiones como por ejemplo que se realice una *performance queer*, en el sentido de que se sale de la línea recta y de lo binario, en una sala de exposición en la que todo está dispuesto como el canon establece. Romper con la idea de un relato único que explica el arte de forma lineal es sin duda consecuencia de la revisión crítica que las instituciones viven y que, con mayor o menor acierto, ellas mismas se aplican. Sin embar-

go, hay otros aspectos de fondo menos amables con los discursos y prácticas *otras* que tratan de cambiar o mover los fundamentos sobre los que opera el museo. La pluralidad de voces es una de las exigencias del presente a la que el museo busca dar cobertura con propuestas y enfoques distintos a los canónicos. Ahora bien, no está en sus manos asegurar la pluralidad, porque eso supondría que el museo dirige o lidera el encuentro de lo colectivo y si esto fuera así cumpliría más con la función de un delegado que con ser un espacio de generación de conocimiento plural. El tipo de pluralidad que se deriva de una experiencia del museo encarnada, situada y relacional no admite tutela ni puede ser garantizada bajo ninguna de sus formas. Esto sería continuar con la posición en la que el museo sabe algo que los visitantes ignoran y que su visita a la institución se rige por la posibilidad de aprender aquello que desconoce y que necesita que le expliquen. Cabe poner en duda que el museo pueda ofrecer los medios para superar la hegemonía de los discursos dominantes. Si bien cuenta con el espacio y con los recursos para ofrecer un lugar de encuentro y producción, superar la hegemonía de los discursos dominantes es un deseo que se le escapa y que va cargado de cierto paternalismo. A su vez, plantear desde el museo cómo este puede ofrecer los medios para que sean los públicos quienes superen los discursos hegemónicos implica cierta distorsión de las responsabilidades de cada agente; sobre todo teniendo en cuenta que es el propio museo quien ha conformado estos discursos y quien continúa reproduciéndolos. ¿Cómo va el museo a ofrecer las herramientas para superar la hegemonía que él mismo ha contribuido a crear a partir de su posición de poder como institución totalizante? ¿Qué regulación de los movimientos producidos por las

prácticas y discursos implica? ¿En qué lugar pone al museo y cómo lo separa o vincula de los públicos y sus posibilidades para hacer? ¿Se entiende como una emancipación colectiva realizable a condición de que el museo lo acepte previamente?

Con frecuencia, los cambios museales que se están planteando se enfocan en la oposición o confrontación, devolviendo así el movimiento que emprenden a la binariedad. Si hay algo que superar o que negar, hay algo contra lo que ir o con lo que compararse. Desde esta perspectiva, la rectitud, la verticalidad y la frontalidad a la que está sujeta el museo y sus dispositivos, no puede convivir con lo torcido, lo inútil o lo desviado, que proponen los discursos y prácticas *otras*. Sin embargo, lo que está pasando en los museos demuestra lo contrario. Una exposición cuyo dispositivo responde al modo convencional puede convivir -y efectivamente lo hace- con propuestas-fuga que la activan de otros modos posibles y desde otros dispositivos museales. Por lo tanto, no se trata de una superación que se pueda lograr para entrar en otro estado de las cosas, sino del cuestionamiento sobre las maneras en las que se pueden sostener las tensiones que una pluralidad de voces -y de agentes que no tienen voz pero que, de hecho, están en el museo y conforman también sus relaciones- genera o puede generar. La aplicabilidad de las propuestas-fuga zoe/geo/tecno-orientadas pasa entonces por asumir el malestar de la incertidumbre y de lo indeterminado. Se aleja así de continuar con el afán de acumular conocimiento y del trabajo insistente y continuo guiado por la idea de progreso lineal. Este tipo de propuestas comparten la pregunta sobre cómo hacer un desplazamiento de las prácticas y discursos del museo de manera

que se puedan trazar otras experiencias sensibles y cómo, desde esas experiencias, posibilitar la emergencia de otras formas de pensamiento, de un pensar sintiente/sintiendo y, por tanto, relacional. Generar una redistribución del reparto de lo sensible, para decirlo con Rancière, pasa por una reconfiguración de nuestras maneras de conocer y de reconocer la legitimidad de un pensamiento desde el cuerpo, mutable y en movimiento.

De lo que el museo puede responsabilizarse en este marco es de las prácticas y discursos que crea y cómo lo hace, es decir, de los modos de hacer –incluyendo aquí el funcionamiento del museo en su conjunto– y de la generación de conocimiento que activa y posibilita con ellos. Crear propuestas-fuga en un museo-serpiente, esto es, en una institución capaz de acoger y encarnar polos opuestos, plantea una formulación que echa por tierra las oposiciones definitivas del museo moderno euro-andro-anropocéntrico y de la relación que han establecido con éste las prácticas y discursos críticos que se han posicionado como contrarios. Las propuestas compartidas en el apartado sobre epistemologías alter-situadas han resultado en prácticas y discursos museales que se rigen, como el pensamiento posthumano, por las relaciones inmanentes de «esto/y lo otro» en lugar de basarse en oposiciones dialécticas del tipo «esto/o lo otro». Las *performances*, escenas y activaciones compartidas en esta investigación muestran algunas de las formas posibles de sostener el malestar generado por la supuesta ambivalencia entre lo canónico y lo otro. Se dice aquí *supuesta* porque a menudo parece inviable la coexistencia de ambos modos de hacer y conocer y, en su lugar, se plantea una dicotomía que requiere algo así como escoger bando;

como si las tensiones del museo no fueran las mismas tensiones que encontramos a diferentes escalas e intensidades en otras instituciones, espacios no reglados o en cada uno de nosotros. La posibilidad de un museo-serpiente que dé lugar a lo cíclico no es un ideal que alcanzar, es un modo de hacer y de conocer. Lo cíclico no logra ni tampoco pretende descubrir los modos para dejar de sentir el malestar, sino que pone el cuerpo en la disposición de poder sostenerlo y desde ahí dar una respuesta afirmativa. Se trata de nuestra disposición colectiva para sostener el malestar que provoca generar un conocimiento que no se curse necesariamente desde un protocolo, es decir, que no dictamine de antemano las condiciones bajo las cuales deben darse nuestras relaciones en el museo. No hay algo así como una serie de condiciones que deban conseguirse para que su materialización pueda devenir. De esta manera, podemos concluir que la emergencia de otras prácticas y discursos que contengan una perspectiva crítica al tiempo que tienen capacidad para proponer de forma afirmativa –como es el caso de las propuestas-fuga zoe/geo/tecno-orientadas– no es una visión ideal de futuro hacia la que movernos, es una respons(h)abilidad compartida ya disponible.

CONCLUSIONS

Aquesta recerca no s'ha ocupat de generar una definició tancada de museu ni de delimitar com ha de ser la institució, tampoc de circumscriure un camp de pensament acabat, ni de canonitzar les estratègies i pràctiques que proposa. La revisió sobre les condicions baix les que ha operat la generació de coneixement en els museus d'art ha conduït una vegada i una altra al relat universal i hegemònic que han mobilitzat, no sols en la història passada sinó en el present i en la seva extensió cap al futur. Els museus formen part de l'estructura de poder que, des del segle XVI ha legitimat la narrativa euro-andro-antropocèntrica i ho continua fent reactualitzant-la dia a dia. A l'apartat *Art, museus i coneixement* s'han identificat els múltiples mecanismes de domini heretats del museu modern i com continuen vigents en les pràctiques i discursos que imposa el coneixement científic occidental. Aquesta revisió crítica ha requerit, entre altres, explorar les possibilitats d'enunciació –ja donades o per imaginar–, i pensar les fugides del règim operatiu en el museu des de les jerarquies a les posicions alteritzades. Es tracta d'un treball que mostra el perill de les pràctiques i discursos que reproduïen una història única, a la qual apuntava Ngozi Adichie, i que, tal com s'ha exposat, porta amb si un exercici de modelatge històric replet de borradures i silenciaments. Situar les pràctiques i discursos en el museu possibilita obrir espais d'enunciació plurals, que propiciïn la trobada, l'escolta i el diàleg.

Les activacions conceptuals-sensibles presentades no són propostes tancades per a comprendre el museu en el seu conjunt ni

tampoc algun dels seus dispositius en particular. Més aviat, el fil d'Ariadna que travessa la tesi és un compromís imaginatiu amb els discursos i pràctiques museals, però sobretot, amb el nostre present. Un compromís amb la re-lectura i la re-construcció de sabers subversius, de coneixements sensibles, encarnats i situats, d'experiències i memòries que desborden el coneixement institucionalitzat i que es posa al servei dels qui desitgen crear des dels intersticis. Aquesta tesi pretén contribuir a revisar una part de la nostra història a través de la genealogia museal, donant lloc a reescriure una part del nostre present en comunitat. En el seu conjunt, pretén servir a la transmissió i generació de coneixements que el museu possibilita. Cartografiar l'emergència d'una sèrie de discursos i pràctiques altres que, des de les epistemologies alter-situades, duen a terme una revisió crítica i creativa de la institució. Les propostes exposades han buscat teixir les connexions d'un itinerari possible a partir de Picasso, amb el desig que el ressò d'aquestes petites aportacions arribi més enllà de si mateixes. Poden entendre's com a suggeriments o indicacions d'un mode de fer possible, que s'inscriuen en uns processos que, *de facto*, experimenten i problematitzen els diferents dispositius museals que conviuen a la institució. No obstant això aquest itinerari no constitueix una proposta acabada ni presenta una forma de continuïtat. L'objectiu, en aquest sentit, ha estat generar espais per a treballar una sèrie de tensions o problemes i possibilitar que emergeixin com a esdeveniment. Per a això, ha estat necessari sumar a la posició vertical, jeràrquica i frontal pròpia del museu modern, posicions en torsió, no productivistes ni extractivistes, que suposen un risc, una cerca, una temptativa de resposta que obre nous interrogants. No es pot, per tant, atribuir a aquesta recerca un

esperit de sistema o una voluntat per fixar pràctiques i discursos oposats al dominant. Es tracta de fragments creatius que posen de manifest altres maneres de treballar i habitar el museu. Les propostes generades en l'apartat *Epistemologies alter-situades* s'enuncien des d'aquesta condició fragmentària i encarnada, pensant amb la paraula, però també amb el gest, amb l'error, amb allò indeterminat i amb el cos que vibra. S'han conformat entre diferents temporalitats i espais, entre ells: aules, biblioteques, congressos, pisos i sales d'exposició. He optat per investigar i proposar a partir de Picasso per tal d'enfrontar-me als interrogants i desafiaments que suposa pensar i concretar propostes que, encara que fragmentàries, tracten de donar una resposta creativa a l'aparell crític plantejat en la revisió de la institució museu. Així mateix, la meva posició crítica i creativa ha estat situada i ha estat directament vinculada al Museu Picasso de Barcelona, per la qual cosa no he treballat amb una visió ideal del que podria ser, sinó a partir de les condicions materials existents. Això ha donat lloc a propostes que sobretot han reflexionat sobre el funcionament de la institució i han experimentat entorn dels marcs de decisió del museu.

Les etapes de la recerca s'han concebut com un acte performatiu que s'ha anat articulant en el propi camí. Això situa el mode de fer metodològic de la tesi allunyat de la definició i la linealitat. Un exercici de investigar fent, construït col·laborativament a partir d'una sèrie de trobades que han pres diferents formes, des de converses a *performances*, i que s'han compartit des de diferents formats, des de l'audiovisual a la instal·lació. Això ha implicat sostenir períodes d'incertesa i d'interrogació –no sempre resolts– sobre com operen

els dispositius museals i, especialment, sobre com podrien operar. És a dir, per a donar lloc a la pregunta sobre com coneixem en el museu, com l'habitem i des d'on partim per a imaginar i crear altres pràctiques i discursos. Aquesta dinàmica de treball és la que ha portat la recerca a la creació de nous conceptes com el de pràctica fascial i el de proposta-fuga zoe/geo/tecno-orientada, que han servit per a mobilitzar altres espais de pensament-pràctica. Les *epistemologies alter-situades* pretenen repensar el museu d'art per a diluir les fronteres i binomis heretats del museu modern, fer els seus murs permeables, porosos i interconnectats. Per a donar lloc a altres modes de fer que plantegin alternatives per a transitar l'estat actual de la institució, que es troba entre el que està deixant de ser i el que està en procés d'esdevenir. Es treballa així des de les especificitats del present i de la quotidianitat, al mateix temps que es dibuixa altres futurs possibles des d'una perspectiva feminista, antiracista i decolonial.

Situar les pràctiques i discursos del museu en la seva formació –des de la seva constitució en mans de representants eclesiàstics, aristòcrates i colonitzadors– així com la seva operativa, dirigida per un exercici de modelat històric i institucional, ofereix una perspectiva de la seva trajectòria que posa de manifest l'herència cultural amb la qual càrrega. Malgrat els continus canvis que ha viscut, la revisió genealògica mostra una sèrie de lògiques que ho han vertebrat des de la seva fundació i que continuen operatives. Ja des del seu precedent, el gabinet de curiositats, hi ha un mode de conducta que passa per la reapropiació de la història de l'altre i que basa en gran manera les seves operacions en el gest de *huaquear* el que troba al

seu pas. Aquest gest apropiacionista forma part dels procediments actuals del museu, calant el conjunt dels seus dispositius. Avui dia, la institució continua absorbint amb freqüència el treball d'innovació i regeneració dels discursos i pràctiques artístiques, sense que s'hagi donat per això una assimilació real dels mateixos a nivell estructural. Els museus han adoptat estratègies que responen a un desig per ampliar l'assistència dels públics a les seves activitats, però la proposta que es fa des d'aquestes no ha implicat una redefinició del *statu quo*. Els canvis i transformacions que plantegen els discursos i pràctiques altres tenen un espai i pressupost escassos en la majoria de museus. Les noves formes han servit per a millorar el rendiment dels seus públics.

El nus de tensions radical del museu no resideix en un espai determinat que puguem assenyalar. La concepció que es pot resoldre tot conflicte que sorgeixi a força d'intercanviar, afegir o substituir les peces que componen el museu com si es tractés d'un puzzle, desgasta els recursos dels quals disposa centrant-se en retardar un possible esfondrament institucional i esgotant així les seves possibilitats, deixant poc o cap espai a altres formes de conèixer, a altres disposicions la materialització de les quals no passa necessàriament per canviar els dispositius museals, sinó per la cura de les condicions que acullen i sostenen les relacions entre els diferents agents imbricats. És aquí on resideix una de les principals potències de les propostes-fuga zoe/geo/tecno-orientades i és la capacitat que tenen de reconèixer i transitar les posicions integrades i encarnades, relacionals i afectives. Aquest reconeixement és una forma de coneixement alter-situat que possibilita donar amb vies alternatives

de producció de coneixement, com ho són les pràctiques fascials. Entre els diversos modes de generar aquest tipus de propostes, que no responen al marc binari d'oposició, es troben pràctiques descolonitzadores com la producció de pensament des d'allò quotidià i els sabers contrahegemònics, i en relació amb figures o entitats indeterminades i no polaritzants. Des d'aquests contextos altres, s'articula una manera de fer i de relació entre agents i elements que opera més enllà de les pràctiques i discursos dominants. Es genera una disposició material on es juga la possibilitat d'imaginar altres propostes possibles.

En el museu s'estan donant aquest tipus de propostes que no responen als discursos i pràctiques dominants, al mateix temps que es continua reproduint les maneres de fer que li són pròpies. En altres paraules, el museu està incorporant propostes crítiques o alternatives als seus dispositius, però encara falta una transformació profunda del funcionament de la institució en conjunt, més enllà de la programació. Aquesta situació genera tensions com per exemple que es realitzi una *performance queer*, en el sentit que se surt de la línia recta i del binari, en una sala d'exposició en la qual tot està disposat com el cànon estableix. Trencar amb la idea d'un relat únic que explica l'art de manera lineal és sens dubte conseqüència de la revisió crítica que les institucions viuen i que, amb major o menor encert, elles mateixes s'apliquen. No obstant això, hi ha altres aspectes de fons menys amables amb els discursos i pràctiques altres que tracten de canviar o moure els fonaments sobre els quals opera el museu. La pluralitat de veus és una de les exigències actuals a les que el museu busca donar cobertura amb propostes i

enfocaments diferents als canònics. Ara bé, no és a les seves mans assegurar la pluralitat, perquè això suposaria que el museu dirigeix o lidera la reunió col·lectiva i si això fos així compliria més amb la funció d'un delegat que amb esdevenir un espai de generació de coneixement plural. El tipus de pluralitat que es deriva d'una experiència del museu encarnada, situada i relacional no admet tutela ni pot ser garantida sota cap de les seves formes. Això seria continuar amb la posició en la qual el museu sap alguna cosa que els visitants ignoren i que la seva visita a la institució es regeix per la possibilitat d'aprendre allò que desconeix i que necessita que li expliquin. Cal posar en dubte que el museu pugui oferir els mitjans per a superar l'hegemonia dels discursos dominants. Si bé compta amb l'espai i amb els recursos per a oferir un lloc de trobada i producció, superar l'hegemonia dels discursos dominants és un desig que se li escapa i que va carregat d'un cert paternalisme. Al seu torn, plantejar des del museu com aquest pot oferir els mitjans perquè siguin els públics els que superin els discursos hegemònics implica una certa distorsió de les responsabilitats de cada agent; sobretot tenint en compte que és el propi museu qui ha conformat aquests discursos i qui continua reproduint-los. Com pot el museu oferir les eines per superar l'hegemonia que ell mateix ha contribuït a crear a partir de la seva posició de poder com a institució totalitzant? Quina regulació dels moviments produïts per les pràctiques i discursos implica? En quin lloc posa al museu i com el separa o vincula dels públics i les seves possibilitats generatives? S'entén com una emancipació col·lectiva realitzable a condició que el museu l'accepti prèviament? Amb freqüència, els canvis museals que s'estan plantejant s'enfocuen en l'oposició o confrontació, retornant així el moviment que

emprenen a la binarietat. Si hi ha alguna cosa a superar o quelcom a negar, hi ha una cosa contra la qual anar o amb el que comparar-se. Des d'aquesta perspectiva, la rectitud, la verticalitat i la frontalitat a la qual està subjecta el museu i els seus dispositius, no pot conviure amb allò tort, inútil o desviat, proposats pels discursos i pràctiques altres. No obstant això, el que està passant en els museus demostra el contrari. Una exposició el dispositiu de la qual respon al mode convencional pot conviure –i efectivament ho fa– amb propostes-fuga que l'activen d'altres modes possibles i des d'altres dispositius museals. Per tant, no es tracta d'una superació que es pugui aconseguir per entrar en un altre estat de les coses, sinó del qüestionament sobre les maneres en les quals es poden sostenir les tensions que una pluralitat de veus –i d'agents que no tenen veu però que, de fet, estan en el museu i conformen també les seves relacions– genera o pot generar. L'aplicabilitat de les propostes-fuga zoe/geo/tecno-orientades passa llavors per assumir el malestar de la incertesa i la indeterminació. S'allunya així de continuar amb l'afany d'acumular coneixement i del treball insistent i continu guiat per la idea de progrés lineal. Aquest tipus de propostes comparteixen la pregunta sobre com fer un desplaçament de les pràctiques i discursos del museu de manera que es puguin traçar altres experiències sensibles i com, des d'aquestes experiències, possibilitar l'emergència d'altres formes de pensament, d'un pensar sintiente/sentint i, per tant, relacional. Generar una redistribució del repartiment del sensible, per a dir-ho amb Rancière, passa per una reconfiguració de les nostres maneres de conèixer i de reconèixer la legitimitat d'un pensament des del cos, mutable i en moviment.

Del que el museu pot responsabilitzar-se en aquest marc és de les pràctiques i discursos que crea i com ho fa, és a dir, de les maneres de fer –incloent aquí el funcionament del museu en el seu conjunt– i de la generació de coneixement que activa i possibilita amb ells. Crear propostes-fuga en un museu-serp, això és, en una institució capaç d'acollir i encarnar pols oposats, planteja una formulació que desestima les oposicions definitòries del museu modern euro-andro-antropocèntric i de la relació que han establert amb aquest les pràctiques i discursos crítics que s'han posicionat com a contraris. Les propostes compartides en l'apartat sobre epistemologies alter-situades han resultat en pràctiques i discursos museals que es regeixen, com el pensament posthumà, per les relacions immanents de «això/i allò altre» en lloc de basar-se en oposicions dialèctiques del tipus «això/o allò altre». Les *performances*, escenes i activacions compartides en aquesta recerca mostren algunes de les formes possibles de sostenir el malestar generat per la suposada ambivalència entre el canònic i allò altre. Es diu aquí *suposada* perquè sovint sembla inviable la coexistència de totes dues maneres de fer i conèixer i, en el seu lloc, es planteja una dicotomia que requereix alguna cosa així com triar bàndol; com si les tensions del museu no fossin les mateixes tensions que trobem a diferents escales i intensitats en altres institucions, espais no reglats o en cadascun de nosaltres. La possibilitat d'un museu-serp que doni lloc a allò cíclic no és un ideal que aconseguir, és un mode de fer i de conèixer. Allò cíclic no aconsegueix ni tampoc pretén descobrir les maneres per deixar de sentir el malestar, sinó que posa el cos en la disposició de poder sostenir-lo i des d'aquí donar una resposta afirmativa. Es tracta de la nostra disposició col·lectiva per a sostenir el malestar que provoca generar un

coneixement que no es cursi necessàriament des d'un protocol, és a dir, que no dictamini per endavant les condicions sota les quals han de donar-se les nostres relacions en el museu. No hi ha una cosa així com una sèrie de condicions que s'hagin d'aconseguir perquè la seva materialització pugui esdevenir. D'aquesta manera, podem concloure que l'emergència de discursos i pràctiques altres, que continuïn una perspectiva crítica alhora que tenen capacitat de proposar de manera afirmativa –com és el cas de les propostes-fuga zoe/geo/tecno-orientades– no és una visió ideal de futur cap a la qual moure'ns, és una respons(h)abilitat compartida ja disponible.

GLOSARIO

Activación: es una acción o conjunto de acciones que permiten experimentar de forma práctica con un concepto o tema. En el contexto de esta investigación, las activaciones se han dado como parte de prácticas performativas. Esto ha provocado que puedan parecer sinónimos durante la lectura, ya que ambos participan en la puesta en escena y ofrecen la oportunidad de transformar sus condiciones de partida a nivel conceptual y situado. No obstante, la activación presenta un carácter más propio del esbozo o la prueba, forma parte del proceso de investigar como una metodología posible.

Campo relacional: red de relaciones que se establece entre los agentes humanos y no humanos en las prácticas y discursos museales. Frente al estatismo y la frontalidad del museo moderno, el campo relacional muestra una continúa mutación y encuentro entre los diferentes agentes y elementos que participan.

Colonialidad: concepto con el que el grupo de investigación modernidad/colonialidad se refiere a los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Para Aníbal Quijano, la colonialidad se origina en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población mundial como parte fundamental del patrón de poder, que opera en el conjunto de planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, tanto de la existencia cotidiana como a nivel social. Por su parte, Mignolo utiliza el concepto para referirse a la reconstrucción y restitución de historias silenciadas e invisibilizadas, de aquellas subjetividades reprimidas y de los lenguajes y conoci-

mientos que han sido subalternizados a través de la idea de totalidad definida por la modernidad y bajo los parámetros de la racionalidad. En esta investigación se utilizan ambos planteamientos, dado que posibilitan tratar la cuestión de la colonialidad desde la racionalidad y las formas de hacer que se han impuesto de forma totalitaria.

Colonialidad (poder, conocimiento y ser): el grupo de investigación *modernidad/colonialidad* extiende el concepto de colonialidad a la «colonialidad del poder (económico y político), a la colonialidad del conocimiento y a la colonialidad del ser (de género, sexualidad, subjetividad y conocimiento)» (Mignolo, 2010: 7). Este concepto, junto al de *herida colonial*, del cual las subjetividades emergentes, sus saberes y producciones son efecto, son claves en el pensamiento crítico contemporáneo que trabaja con la herencia colonial todavía operativa en el museo hoy en día. La generación de la matriz colonial de poder se da como parte inseparable de la agenda de la modernidad, y en ésta la fundación del museo aparece no como una parte del tejido, sino como el tejido mismo que la constituye. El museo ha sido y es una institución decisiva en la formación y auto-definición de la identidad occidental, y actúa también en la constitución, reproducción y diseminación de la colonialidad del saber, que es también una *colonialidad del sentir* (Mignolo, 2014).

Conocimiento posthumano: se trata de un conocimiento zoe/geo/tecno-relacionado que trae aparejado una subjetividad comunitaria y distribuída. Se centra, a través de cartografías críticas y creativas, en los márgenes de las posibilidades virtuales de nuestro devenir juntos, para superar el humanismo y el antropocentrismo.

Convergencia posthumana: con este término Rosi Braidotti hace referencia a los ensamblajes zoe/geo/tecnológicos que conforman el mundo en el que vivimos. Este enfoque no es un nuevo paradigma, es un fenómeno que contempla al sujeto como transversal, transindividual, transespecie, transexo.

Desobediencia epistémica: Walter D. Mignolo es el primero en utilizar el término «desobediencia epistémica» en el texto *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Una de las tesis expuestas por el autor es el concepto de *vuelco descolonial*, que consiste en un proyecto de *desprendimiento epistémico* dado en la esfera de lo social. El desprendimiento, propuesto por Aníbal Quijano, tiene su punto de partida en la descolonización del conocimiento. Propone así continuar con la crítica al paradigma europeo, sin embargo, defiende también la necesidad de llevar a cabo un desprendimiento de las vinculaciones de la racionalidad-modernidad con la colonialidad y con todo poder que no haya sido constituido desde la decisión libre de individuos libres. Achaca así a la instrumentalización de la razón puesta al servicio del poder colonial, la producción de «paradigmas distorsionados de conocimiento» que frustraron los ideales de liberación de la modernidad (Quijano, 1992: 447) (Mignolo, 2010: 15). Unos años después de la publicación de este texto, el museo de arte contemporáneo de Barcelona (MACBA) realiza un seminario coordinado por Paul B. Preciado con el título *El descontento y la promesa. Colonialidad, modernidad y epistemologías decoloniales*. En el marco del seminario invitan a Mignolo para continuar pensando esta propuesta desde el ámbito del museo. Un lustro más tarde, Preciado

escribe el texto *Cuando los subalternos entran en el museo: desobediencia epistémica y crítica institucional*, como parte del libro *Exponer o exponerse: La educación en museos como producción cultural crítica*, publicado por el museo de arte contemporáneo de León (MUSAC). Estos textos sirven aquí como punto de partida para tratar los procesos de politización con los que las minorías buscan convertirse en agentes de enunciación en el marco del museo, en lugar de continuar incluídas en él únicamente como objetos alterizados.

Discursos museales: dimensión lingüística de un dispositivo. Actos lingüísticos que performa el propio dispositivo, así como discursos, descripciones, críticas que surgen de él y nos permiten relatarlo.

Dispositivos museales: conjunto de técnicas, prácticas y discursos que conforman la institución museo. En el museo los dispositivos son el de colección, exposición, programas públicos y educativos.

Epistemologías del Sur: esta noción proviene de Boaventura de Sousa Santos, quien las describe de la siguiente manera: «Las Epistemologías del Sur son el reclamo de nuevos procesos de producción, de valorización de conocimientos válidos, científicos y no científicos, y de nuevas relaciones entre diferentes tipos de conocimiento, a partir de las prácticas de las clases y grupos sociales que han sufrido, de manera sistemática, destrucción, opresión y discriminación causadas por el capitalismo, el colonialismo y todas las naturalizaciones de la desigualdad en las que se han desdoblado» (De Sousa, 2011: 29).

Epistemologías alter-situadas: la investigación universitaria también está situada, presupone un espacio de trabajo y unos destinatarios –los pares–. Cuando se oculta esta situación, se enmascaran también los parámetros y estándares que la academia asume como los únicos legítimos. Partiendo de esta base, la investigadora y docente Isabelle Ginot, propone el término *investigación alter-situada* para referirse a aquellas investigaciones que, además de darse en otros espacios, también suponen una alternativa al modelo que se presenta como único estándar posible. Se dirige a pares, al mismo tiempo que piensa en otros horizontes como el del entorno y los actores involucrados. Las epistemologías alter-situadas desde las cuales se ha trabajado en las activaciones y *performances* de esta tesis, ponen de manifiesto su situación y proponen discursos y prácticas que utilizan estándares propios de la universidad conjugados con otras prácticas de investigación no científicas.

Fascia: por definición es el tejido conectivo compuesto principalmente de elastina, colágeno y agua. Este tejido cubre todas las partes del cuerpo y ofrece una red tridimensional que va desde las células a los músculos, pasando por los órganos. La fascia opera como una piel interna, de modo que se pliega y repliega encerrando, protegiendo y conectando todas las partes de nuestro sistema corporal. Una de las funciones fundamentales de la fascia es que se ocupa de separar cada elemento para permitirle ejercer su función y, al mismo tiempo, unifica, sostiene y comunica. En esta investigación la fascia se trabaja en sentido literal, en tanto tejido que nos permite otros gestos posibles, como la torsión. A su vez, esta dimensión física se vincula con la respiración y es la que posibilita habitar el museo

tomando conciencia del mínimo gesto y del tejido relacional involucrado en los procesos del propio cuerpo y de éste con los demás agentes y elementos involucrados.

Giro decolonial: El filósofo puertorriqueño Nelson Maldonado-Torres introdujo el concepto de *decolonialidad* en el sentido de *giro decolonial* hacia 2005. Así lo expresa en el siguiente fragmento: «El pensamiento decolonial ha existido desde el inicio mismo de las formas modernas de la colonización [...] pero el cambio más masivo y posiblemente más profundo que se aleja de la modernización hacia la decolonialidad como proyecto inacabado tuvo lugar en el siglo XX y todavía se está desarrollando ahora» (Maldonado-Torres, 2011: 2).

Giro educativo: Paul O'Neill propone el concepto de giro educativo para referirse a la función del museo como institución con un objetivo educativo. Este giro ha afectado a la curaduría y su principal impacto se ha dado en el área de servicios educativos de los museos, dado que son los principales encargados de generar programas de actividades alrededor de las exposiciones.

Herida colonial: La noción de *herida colonial* proviene de Gloria Anzaldúa. La autora remite a este concepto en el texto *The U.S.-Mexican border es una herida abierta where the Third World grates against the first and bleeds*. La expresión hace referencia a todas aquellas situaciones en las que Europa y Estados Unidos han infligido, y continúan haciéndolo, la fricción que se deriva de la misión civilizadora, desarrollista y modernizadora.

Historia efectiva: Foucault define la genealogía como un sentido histórico o historia efectiva y la propone como una forma de hacer historia cuyo objetivo es hacer presente la conformación de los saberes y de los discursos. La genealogía no es una búsqueda de los orígenes, ni se articula de forma consecutiva. Su pretensión es mostrar el pasado dando lugar a la pluralidad, aunque en ocasiones contenga contradicciones, puesto que son justamente estas las que revelan la influencia del poder sobre la verdad. Para el filósofo, la historia efectiva consiste en una genealogía de la historia que no sigue una linealidad con la que se muestre un progreso. Esta forma de contar la historia abre un espacio para ocuparse de las rupturas y discontinuidades, por lo que dejan parcialmente al descubierto el trabajo de moldeado llevado a cabo por la narrativa lineal. La retórica de la modernidad se fundamenta precisamente en la linealidad con la que presenta la idea de desarrollo y progreso, y el museo moderno no solo no escapa a esa retórica triunfal e imperial, sino que es parte del engranaje que la sustenta.

Instituciones totales o totalizantes: es el término que utiliza Foucault para referirse a aquellas instituciones que funcionan a través de una lógica de inclusión-excluyente. El museo es una de las instituciones occidentales que conforman el archipiélago de «instituciones totales o totalizantes» que, entre otras funciones, se ha encargado de producir discursos y subjetividades que han sido funcionales tanto para su actividad como para asegurar su permanencia en el tiempo. La institución se presenta así como total o totalizante desde esa retórica con la que impone su lógica con una apariencia universal, objetiva y neutral.

Lógica de inclusión-excluyente: es la noción foucaultiana que se usa aquí para referir a la lógica alterizante que impera en el funcionamiento del museo, en el que todas las subjetividades que no encajan con el sujeto dominante han formado parte como objetos del saber y de la representación. Para el filósofo el museo forma parte de la red de instituciones totales que emergen en el siglo XV con la expansión de la economía colonial. Esta red forma la arquitectura escondida de la modernidad europea, o dicho con su terminología, las instituciones «totales o totalizantes», que son aquellas que funcionan a través de la lógica de inclusión-excluyente.

Matriz colonial de poder: Walter D. Mignolo concibe la matriz como una estructura compleja de niveles entrelazados que nos conforma y nos clasifica en categorías como la raza, el sexo o la nacionalidad, al mismo tiempo que nos permite comprender su estructura, su funcionamiento y sus transformaciones, es decir, «quién la maneja, cómo la maneja y cómo nos maneja» (Mignolo, W. y Giuliano, F., 2017: 134).

Perder la cara: es la noción que utiliza Marie Perle para referirse a modos de hacer (rajar, trazar, sopesar en los bordes, caer irguiéndose y escribiendo desde el culo) que no se basan en el modelo hegemónico de la mirada.

Prácticas museales: eventos o actividades que le dan sus condiciones de posibilidad y marco temporales. Establecen la temporalidad, ritmo y duración del dispositivo y le otorgan su carácter dinámico.

Práctica fascial: son aquellas propuestas que de una manera sutil y prácticamente invisible restablecen la unidad de las partes, no como un bloque sino como una red, aportando un sentido interconectado entre los diferentes agentes y elementos imbricados en la experiencia.

Propuesta-fuga zoe/geo/tecno-orientada: Esta noción se formula a partir de las investigaciones de Marie Bardet y Rosi Braidotti, principalmente. Ambas filósofas se posicionan de forma situada, encarnada y perspectivista. Bardet trabaja desde las prácticas somáticas y los pensamientos-prácticas feministas y *queer/cuir*. Braidotti, en cambio, pone énfasis en conectar el cuerpo con la vida que va más allá de lo humano. Se trata de propuestas no binarias con capacidad para generar conocimiento desde la convergencia posthumana, que incluye la relación con otros animales no solo humanos y «con la tierra –el suelo, el agua, las plantas, los animales, las bacterias– y los agentes tecnológicos –plástico, cables, células, códigos, algoritmos–» (Braidotti, 2019: 67).

Queer: significa literalmente «torcido», «inútil», «desviado». Se ha utilizado como una forma peyorativa de referirse a las personas homosexuales. El colectivo LGTBI+ se reapropió de este insulto y desde entonces el término designa discursos y prácticas políticas emancipadoras que tratan de resistirse a la normalización de la disidencia sexo afectiva. Es ampliamente usado y ha sido difundido en multitud de propuestas y proyectos vinculados a los estudios de género. Para más información sobre la noción *queer* en lengua española, se recomienda a P. Preciado, J. Sáez, R. Mérida o D. Falconí.

Rajarse: el verbo *rajar* refiere aquí al mismo tiempo al doble gesto de cortar y de fugar o salir corriendo. Es un modo de hacer con el que fugarse del marco binario de oposición que se ha utilizado como modelo hegemónico desde la modernidad. Trae asociado el gesto de torcer, por ejemplo, en relación a torcer la trama del dualismo cartesiano del que parte Marie Bardet para tratar el marco de oposición con el que se ha explicado el mundo. *Rajar* se vincula así con torcer, con escapar, abrir, hender, rayar, fugar, como modo de no entrar en los marcos y de poder deformarlos. *Rajarse* de un marco categorial y del imperativo binario vigente. Bardet describe el concepto desde la parcialidad, sin pretender dar una definición completa de este doble gesto que posibilita un modo de traducir la noción de fuga, desplazándola.

Retórica de la modernidad: noción utilizada por el grupo de investigación modernidad/colonialidad para referirse a la composición del relato hegemónico europeo creado a partir del Renacimiento que pone a Europa en el *centro* del mundo y en el *presente*. Para Castro-Gómez, la *modernidad* consiste en una serie de prácticas motivadas por el control racional de la vida humana. Entre ellas se encuentran la institucionalización de las ciencias sociales, la expansión colonial europea, la organización económica a partir de un sistema capitalista y la configuración jurídico-territorial de los Estado-nación.

Subalterno: se utiliza en esta investigación para hacer referencia a las minorías políticas que han sido objeto de las lógicas museales alterizantes. Procede de las notas que escribe Antonio Gramsci desde la prisión para referirse a las clases subalternas, principalmente

al proletariado rural. Más tarde el grupo de estudios subalternos de Ranajit Guha (*Subaltern Studies Group*) utiliza el término a partir de los años ochenta para designar las clases rurales en la India. El objetivo epistemológico del grupo es recuperar la voz de los sujetos subalternos, aquella voz que ha quedado silenciada por la historiografía hegemónica, y conseguir forzar en esta última una crisis. En este marco, el subalterno se constituye como el sujeto colonial y, a su vez, como un agente de cambio y de insurgencia.

Técnicas museales: aspectos de un dispositivo que le dan sus condiciones de posibilidad materiales y que establecen su marco espacial, con especial atención a los elementos estáticos y físicos que le otorgan un escenario, un lugar.

Transmodernidad: Como expone el sociólogo Ramón Grosfoguel, la transmodernidad es el proyecto utópico que Enrique Dussel opone al de Jürgen Habermas. El proyecto propone abogar por una pluralidad de respuestas críticas decoloniales frente al discurso de una modernidad centrada en Europa y con un diseño global. Es decir, se plantea la transmodernidad como una diversidad de respuestas a los problemas de la modernidad. Esta diversidad, acuñada por Edouard Glissant, sería aportada por las epistemologías sub-alternas. Dussel introduce el concepto de «transmodernidad», al que llega a partir del artículo *Colonialidad, modernidad y racionalidad* escrito por Aníbal Quijano en 1990. Con este concepto desarrolla la idea de que Europa no hubiera sido Europa sin ser transmoderna: «Así el concepto estricto de trans-moderno quiere indicar esa radical novedad que significa la irrupción, como desde la nada,

desde la exterioridad alterativa de lo siempre distinto, de culturas universales en proceso de desarrollo, que asumen los desafíos de la modernidad, y aún de la post-modernidad europeo-norteamericana, pero que responden desde otro lugar, other location. Desde el lugar de sus propias experiencias culturales, distinta a la europeo norteamericana, y por ello con capacidad de responder con soluciones absolutamente imposibles para una cultura moderna. Una futura cultura transmoderna, que asume los momentos positivos de la modernidad (pero evaluados con criterios distintos desde otras culturas milenarias), tendrá una pluriversidad rica y será fruto de un auténtico diálogo intercultural» (Dussel, 2005: 152).

GLOSSARI

Activació: és una acció o conjunt d'accions que permeten experimentar de manera pràctica amb un concepte o tema. En el context d'aquesta recerca, les activacions s'han donat com a part de pràctiques performatives. Això ha provocat que puguin semblar sinònims durant la lectura, ja que totes dues participen en la posada en escena i ofereixen l'oportunitat de transformar les seves condicions de partida a nivell conceptual i situat. No obstant això, l'activació presenta un caràcter més propi de l'esbós o la prova, forma part del procés d'investigar com una metodologia possible.

Camp relacional: xarxa de relacions que s'estableix entre els agents humans i no humans en les pràctiques i discursos museals. Davant de l'estatisme i la frontalitat del museu modern, el camp relacional mostra una continua mutació i trobada entre els diferents agents i elements que participen.

Colonialitat: concepte amb el qual el grup de recerca *modernidad/colonialidad* es refereix als elements constitutius i específics del patró mundial de poder capitalista. Per a Aníbal Quijano, la colonialitat s'origina en la imposició d'una classificació racial/ètnica de la població mundial com a part fonamental del patró de poder, que opera en el conjunt de plans, àmbits i dimensions, materials i subjectives, tant de l'existència quotidiana com a nivell social. Mignolo, per la seva part, utilitza el concepte per a referir-se a la reconstrucció i restitució d'històries silenciades i invisibilitzades, d'aquelles subjectivitats reprimides i dels llenguatges i coneixements que han estat subalternitzats

a través de la idea de totalitat definida per la modernitat i sota els paràmetres de la racionalitat. En aquesta recerca s'utilitzen tots dos plantejaments, atès que possibiliten tractar la qüestió de la colonialitat des de la racionalitat i les maneres de fer que s'han imposat de manera totalitària.

Colonialitat (poder, coneixement i ser): el grup de recerca *modernidad/colonialidad* fa extensiu el concepte de colonialitat a la «colonialitat del poder (econòmic i polític), a la colonialitat del coneixement i a la colonialitat del ser (de gènere, sexualitat, subjectivitat i coneixement)» [Traducció pròpia] (Mignolo, 2010: 7). Aquest concepte, al costat del de *ferida colonial*, del qual les subjectivitats emergents, els seus sabers i produccions són efecte, són claus en el pensament crític contemporani que treballa amb l'herència colonial encara operativa en el museu avui dia. La generació de la *matriu colonial de poder* es dona com a part inseparable de l'agenda de la modernitat, i en aquesta la fundació del museu apareix no com una part del teixit, sinó com el teixit mateix que la constitueix. El museu ha estat i és una institució decisiva en la formació i autodefinició de la identitat occidental, i actua també en la constitució, reproducció i disseminació de la colonialitat del saber, que és també una *colonialitat del sentir* (Mignolo, 2014).

Coneixement posthumà: es tracta d'un coneixement zoe/geo/tecnorelacionat que porta aparellat una subjectivitat comunitària i distribuïda. Se centra, a través de cartografies crítiques i creatives, en els marges de les possibilitats virtuals del nostre esdevenir junts, per a superar l'humanisme i l'antropocentrisme.

Convergència posthumana: amb aquest terme Rosi Braidotti fa referència als assemblatges zoe/geo/tecnològics que conformen el món en el qual vivim. Aquest enfocament no és un nou paradigma, és un fenomen que contempla al subjecte com a transversal, transindividual, transespecie, transexe.

Desobediència epistèmica: Walter D. Mignolo és el primer que utilitza el terme «desobediència epistèmica» en el text *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Una de les tesis exposades per l'autor és el concepte de *despreniment descolonial*, que consisteix en un projecte de despreniment epistèmic donat en l'esfera social. El despreniment, proposat per Aníbal Quijano, té el seu punt de partida en la descolonització del coneixement. Proposa així continuar amb la crítica al paradigma europeu, no obstant això, defensa també la necessitat de dur a terme un despreniment de les vinculacions de la racionalitat-modernitat amb la colonialitat i amb tot poder que no hagi estat constituït des de la decisió lliure d'individus lliures. Atribueix així a la instrumentalització de la raó posada al servei del poder colonial, la producció de «paradigmes distorsionats de coneixement» que van frustrar els ideals d'alliberament de la modernitat (Quijano, 1992: 447) (Mignolo, 2010: 15). Uns anys després de la publicació d'aquest text, el Museu d'art contemporani de Barcelona (MACBA) realitza un seminari coordinat per Paul B. Preciado amb el títol *El descontento y la promesa. Colonialidad, modernidad y epistemologías decoloniales*. En el marc del seminari conviden a Mignolo per a continuar pensant aquesta proposta des de l'àmbit del museu. Un lustre més tard, Preciado escriu el text *Cuando los subalternos*

entran en el museo: desobediencia epistémica y crítica institucional, com a part del llibre *Exponer o exponerse: La educación en museos como producción cultural crítica*, publicat pel Museu d'art contemporani de Lleó (MUSAC). Aquests textos serveixen aquí com a punt de partida per a tractar els processos de politització amb els quals les minories busquen convertir-se en agents d'enunciació en el marc del museu, en lloc de continuar incloses en ell únicament com a objectes alteritzats.

Discursos museals: dimensió lingüística d'un dispositiu. Actes lingüístics que performa el propi dispositiu, així com discursos, descripcions, crítiques que sorgeixen d'ell i ens permeten relatar-lo.

Dispositius museals: conjunt de tècniques, pràctiques i discursos que conformen la institució museu. En el museu els dispositius són el de col·lecció, exposició, programes públics i educatius.

Epistemologies del Sud: aquesta noció prové de Boaventura de Sousa Santos, qui les descriu de la següent manera: «Les Epistemologies del Sud són el reclam de nous processos de producció, de valorització de coneixements vàlids, científics i no científics, i de noves relacions entre diferents tipus de coneixement, a partir de les pràctiques de les classes i grups socials que han patit, de manera sistemàtica, destrucció, opressió i discriminació causades pel capitalisme, el colonialisme i totes les naturalitzacions de la desigualtat en les quals s'han desdoblejat» [Traducció pròpia] (De Sousa, 2011: 29).

Epistemologies alter-situades: la recerca universitària també està situada, pressuposa un espai de treball i uns destinataris –els parells–. Quan s’oculta aquesta situació, s’emmaskaren també els paràmetres i estàndards que l’acadèmia assumeix com els únics legítims. Partint d’aquesta base, la investigadora i docent Isabelle Ginot, proposa el terme *recerca alter-situada*, per a referir-se a aquelles recerques que, a més de donar-se en altres espais, també suposen una alternativa al model que es presenta com a únic estàndard possible. Es dirigeix a parells, al mateix temps que pensa en altres horitzons com el de l’entorn i els actors involucrats. Les epistemologies alter-situades des de les quals s’ha treballat en les activacions i *performances* d’aquesta tesi, posen de manifest la seva situació i proposen discursos i pràctiques que utilitzen estàndards propis de la universitat conjugats amb altres pràctiques de recerca no científiques.

Fàscia: per definició és el teixit connectiu compost principalment d’elastina, col·lagen i aigua. Aquest teixit cobreix totes les parts del cos i ofereix una xarxa tridimensional que va des de les cèl·lules als músculs, passant pels òrgans. La fàscia opera com una pell interna, de manera que es plega i replega tancant, protegint i connectant totes les parts del nostre sistema corporal. Una de les funcions fonamentals de la fàscia és que s’ocupa de separar cada element per a permetre-li exercir la seva funció i, al mateix temps, unifica, sosté i comunica. En aquesta recerca la fàscia es treballa en sentit literal, en tant teixit que ens permet altres gestos possibles, com la torsió. Al seu torn, aquesta dimensió física es vincula amb la respiració i és la que possibilita habitar el museu prenent consciència del mínim gest i del teixit relacional involucrat en els processos del propi cos i

d'aquest amb els altres agents i elements involucrats.

Gir decolonial: El filòsof Nelson Maldonado-Torres va introduir el concepte de *decolonialitat* en el sentit de *gir decolonial* cap a 2005. Així l'expressa en el següent fragment: «El pensament decolonial ha existit des de l'inici mateix de les formes modernes de la colonització [...] però el canvi més massiu i possiblement més profund que s'allunya de la modernització cap a la decolonialitat com a projecte inacabat va tenir lloc en el segle XX i encara s'està desenvolupant ara» [Traducció pròpia] (Maldonado-Torres, 2011, 2).

Gir educatiu: Paul O'Neill proposa el concepte de gir educatiu per a referir-se a la funció del museu com a institució amb un objectiu educatiu. Aquest gir ha afectat la curadoria i el seu principal impacte s'ha donat en l'àrea de serveis educatius dels museus, atès que són els principals encarregats de generar programes d'activitats al voltant de les exposicions.

Ferida colonial: La noció de ferida colonial prové de Gloria Anzaldúa. L'autora remet a aquest concepte en el text *The U.S.-Mexican border es una herida abierta where the Third World grates against the first and bleeds*. L'expressió fa referència a totes aquelles situacions en les quals Europa i els Estats Units han infligit, i continuen fent-ho, la fricció que es deriva de la missió civilitzadora, desenvolupista i modernitzadora.

Història efectiva: Foucault defineix la genealogia com un sentit històric o història efectiva i la proposa com una manera de fer història

l'objectiu de la qual és fer present la conformació dels sabers i dels discursos. La genealogia no és una recerca dels orígens, ni s'articula de manera consecutiva. La seva pretensió és mostrar el passat donant lloc a la pluralitat, encara que a vegades aquesta contingui contradiccions, ja que són justament les que revelen la influència que ha tingut el poder sobre la veritat. Per al filòsof, la història efectiva consisteix en una genealogia de la història que no segueix una linealitat amb la qual es mostri un progrés. Aquesta manera de contar la història obre un espai per a ocupar-se de les ruptures i discontinuïtats, per la qual cosa deixen parcialment al descobert el treball de modelat dut a terme per la narrativa lineal. La retòrica de la modernitat es fonamenta precisament en la linealitat amb la qual presenta la idea de desenvolupament i progrés, i el museu modern no només no escapa a aquesta retòrica triomfal i imperial, sinó que és part de l'engranatge que la sustenta.

Institucions totals o totalitzants: és el terme que utilitza Foucault per a referir-se a aquelles institucions que funcionen a través d'una lògica de inclusió-excloent. El museu és una de les institucions occidentals que conformen l'arxipèlag de «institucions totals o totalitzants» que, entre altres funcions, s'ha encarregat de produir discursos i subjectivitats que han estat funcionals tant per a la seva activitat com per a assegurar la seva permanència en el temps. La institució es presenta així com total o totalitzant des d'aquesta retòrica amb la qual imposa la seva lògica amb una aparença universal, objectiva i neutral.

Lògica d'inclusió-excloent: és la noció foucaultiana que s'utilitza aquí per referir a la lògica alteritzant que impera en el funcionament del museu, en el qual totes les subjectivitats que no encaixen amb el subjecte dominant han format part com a objectes del saber i de la representació. Per al filòsof el museu forma part de la xarxa d'institucions totals que emergeixen en el segle XV amb l'expansió de l'economia colonial. Aquesta xarxa forma l'arquitectura oculta de la modernitat europea, o dit amb la seva terminologia, les institucions «totals o totalitzants», que són aquelles que funcionen a través de la lògica de inclusió-excloent.

Matriu colonial de poder: Walter D. Mignolo concep la matriu com una estructura complexa de nivells entrelaçats que ens conforma i ens classifica en categories com la raça, el sexe o la nacionalitat, al mateix temps que ens permet comprendre la seva estructura, el seu funcionament i les seves transformacions, és a dir, “qui la dirigeix, com la dirigeix i com ens dirigeix” [Traducció pròpia] (Mignolo, W. i Giuliano, F., 2017: 134).

Perdre la cara: és la noció que utilitza Marie Perle per a referir-se a modes de fer (fugir, traçar, sospesar en les vores, caure alçant-se i escrivint des del cul) que no es basen en el model hegemònic de la mirada.

Pràctiques museals: esdeveniments o activitats que li donen les seves condicions de possibilitat i marc temporals. Estableixen la temporalitat, ritme i durada del dispositiu i li atorguen el seu caràcter dinàmic.

Pràctica fascial: són aquelles propostes que d'una manera subtil i pràcticament invisible restableixen la unitat de les parts, no com un bloc sinó com una xarxa, aportant un sentit interconnectat entre els diferents agents i elements imbricats en l'experiència.

Proposta-fuga zoe/geo/tecno-orientada: Aquesta noció es formula a partir de les recerques de Marie Bardet i Rosi Braidotti, principalment. Totes dues filòsofes es posicionen de forma situada, encarnada i perspectivista. Bardet treballa des de les pràctiques somàtiques i els pensaments-pràctiques feministes i *queer*. Braidotti, en canvi, posa èmfasi a connectar el cos amb la vida que va més enllà d'allò humà. Es tracta de propostes no binàries amb capacitat per a generar coneixement des de la convergència posthumana, que inclou la relació amb altres animals humans i no humans, «amb la terra –el sòl, l'aigua, les plantes, els animals, els bacteris– i els agents tecnològics –plàstic, cables, cèl·lules, codis, algorismes–» (Braidotti, 2019: 67).

Queer: significa literalment «tort», «inútil», «desviat». S'ha utilitzat com una forma pejorativa de referir-se a les persones homosexuals. El col·lectiu LGTBI+ es va reapropriar d'aquest insult i des de llavors el terme designa discursos i pràctiques polítiques emancipadores que tracten de resistir-se a la normalització de la dissidència sexe afectiva. És àmpliament utilitzat i ha estat difós en multitud de propostes i projectes vinculats als estudis de gènere. Per a més informació sobre la noció *queer* es recomana a P. Preciado, J. Sáez, R. Mèrida o D. Falconí.

Esberlar: el verb esberlar refereix aquí al mateix temps al doble gest de tallar i de fugir o sortir corrent. És un mode de fer amb el que fugir del marc binari d'oposició que s'ha utilitzat com a model hegemònic des de la modernitat. Porta associat el gest de torçar, per exemple, en relació a torçar la trama del dualisme cartesià del qual parteix Marie Bardet per a tractar el marc d'oposició amb el qual s'ha explicat el món. Esberlar es vincula així amb torçar, amb escapar, obrir,, ratllar, fugir, com a mode de no entrar en els marcs i de poder deformar-los. Fugir d'un marc categorial i de l'imperatiu binari vigent. Bardet descriu el concepte des de la parcialitat, sense pretendre donar una definició completa d'aquest doble gest que possibilita un mode de traduir la noció de fugida, desplaçant-la.

Retòrica de la modernitat: noció utilitzada pel grup de recerca *modernidad/colonialidad* per a referir-se a la composició del relat hegemònic europeu creat a partir del Renaixement que posa a Europa en el centre del món i en el present. Per a Santiago Castro-Gómez, la modernitat consisteix en una sèrie de pràctiques motivades pel control racional de la vida humana. Entre elles es troben la institucionalització de les ciències socials, l'expansió colonial europea, l'organització econòmica a partir d'un sistema capitalista i la configuració jurídic-territorial dels Estat-nació.

Subaltern: s'utilitza en aquesta recerca per a fer referència a les minories polítiques que han estat objecte de les lògiques museals alteritzants. Procedeix de les notes que escriu Antonio Gramsci des de la presó per a referir-se a les classes subalternes, principalment al proletariat rural. Més tard el grup d'estudis subalterns de Ranajit

Guha (Subaltern Studies Group) utilitza el terme a partir dels anys vuitanta per a designar les classes rurals a l'Índia. L'objectiu epistemològic del grup és recuperar la veu dels subjectes subalterns, aquella veu que ha quedat silenciada per la historiografia hegemònica, i aconseguir forçar en aquesta última una crisi. En aquest marc, el subaltern es constitueix com el subjecte colonial i, al seu torn, com un agent de canvi i d'insurrecció.

Tècniques museals: aspectes d'un dispositiu que li donen les seves condicions de possibilitat materials i que estableixen el seu marc espacial, amb especial atenció als elements estàtics i físics que li atorguen un escenari, un lloc.

Transmodernitat: Com exposa el sociòleg Ramón Grosfoguel, la transmodernitat és el projecte utòpic que Enrique Dussel oposa al de Jürgen Habermas. El projecte defensa una pluralitat de respostes crítiques decoloniales enfront del discurs d'una modernitat centrada en Europa i amb un disseny global. És a dir, es planteja la transmodernitat com una «diversalitat» de respostes als problemes de la modernitat. Aquesta diversalitat, terme proposat per Edouard Glissant, seria aportada per les epistemologies sub-alternes. Dussel introdueix el concepte de «transmodernitat», al qual arriba a partir de l'article *Decolonialidad, modernidad y racionalidad* escrit per Aníbal Quijano l'any 1990. Amb aquest concepte desenvolupa la idea que Europa no hagués estat Europa sense ser transmoderna: «Així el concepte estricte de trans-modern vol indicar aquesta radical novetat que significa la irrupció, com des del no-res, des de l'exterioritat alterativa del que sempre és diferent, de cultures universals en procés de des-

envolupament, que assumeixen els desafiaments de la modernitat, i encara de la post-modernitat europeu-nord-americana, però que responen des d'un altre lloc, other location. Des del lloc de les seves pròpies experiències culturals, diferent a l'europeu nord-americana, i per això amb capacitat de respondre amb solucions absolutament impossibles per a una cultura moderna. Una futura cultura transmoderna, que assumeix els moments positius de la modernitat (però avaluats amb criteris diferents des d'altres cultures mil·lenàries), tindrà una pluriversitat rica i serà fruit d'un autèntic diàleg intercultural» [Traducció pròpia] (Dussel, 2005: 152).

MATERIALES PRODUCIDOS

Producciones audiovisuales

ReDesComponiendo *Las Meninas* (serie documental + poster)

Escena I <https://youtu.be/qL7MjRBmnZA>

Escena II <https://youtu.be/WTkAZ8SXqbM>

Escena III <https://youtu.be/B6Wj00YyWUA>

Escena IV [poster] [https://drive.google.com/file/d/1wkEawvggEmhyD-HS0a5v_rwIVvvrFNoqs/view?usp=drive link](https://drive.google.com/file/d/1wkEawvggEmhyD-HS0a5v_rwIVvvrFNoqs/view?usp=drive_link)

Esto no tiene nada que ver con *Las Meninas* (sesión en línea)

https://www.youtube.com/watch?v=Q3OjLrZiYRw&t=2145s&ab_channel=MuseuPicassodeBarcelona

Hacer como si: estrategias drag para un nuevo reparto de lo sensible en el museo (performance)

<https://youtu.be/ORUnrLMqE0I>

Documentos 25. Picasso poeta.

Un fandango de lechuzas (video-ensayos)

Video-ensayo Ritmo https://youtu.be/vM_saJOFsVo

Video-ensayo Gesto <https://youtu.be/Ph6TWOZqn7I>

Video-ensayo Poesía-enredadera <https://youtu.be/3dfL8k4Y5pk>

Video-ensayo Poesía visual <https://youtu.be/YxXQLuEYAdI>

BIBLIOGRAFÍA

A

ACHINTE, A. (2006). Conocimiento y lugar: más allá de la razón hay un mundo de colores. *Tejiendo textos y saberes. Cinco hilos para pensar los estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad.*

_(2013). Pedagogías de la re-existencia. Artistas indígenas y afro colombianos. *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir.* (Tomo II). <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/385.pdf>

AHMED, S. (2016). Queer fragility. *Feminist Killjoys* <https://feministkilljoys.com/2016/04/21/queer-fragility/>

AINAUD DE LASARTE, J. (1968). *Las Meninas: catálogo, mayo 1968.* Ajuntament de Barcelona. Museu Picasso, N° 1.

[Autor desconocido]. (1, Nov. 2021). How George Floyd Died, and What Happened Next. *The New York Times.* <https://www.nytimes.com/article/george-floyd.html>

ALTSHULER, B. (1994) *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century.* Harry N. Abrams, Nueva York.

_(2013). *Biennials and Beyond Exhibitions That Made Art History: 1962-2002.* Phaidon, London.

ANZALDÚA, G. (1987). *Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza.* Aunt Lute Books.

ARNOLD, K. (2006). *Cabinets for the Curious: Looking Back at Early English Museums.* Ashgate.

AAVV. (2010). *Curating and the educational turn.* En O'Neill, P. & Wilson, M. (Eds.). Open Editions.

AAVV. (2016). *The Curatorial Conundrum. What to Study? What to Research? What to Practice?* En O'Neill, P, Wilson, M. & Steeds, L. (Eds.), The MIT Press.

AAVV. (2019). *Abrazo caracol, una forma de repensar la formación en el abordaje a las violencias*. Módulo Extra de Diplomatura en promoción de políticas de género y abordaje a las violencias, Cohorte 1, Facultad de Ciencias Sociales, UBA y ATE Capital.

AAVV. (6 de junio de 2023). *Documentos 25. Picasso poeta. Un fandango de lechuzas*. Museo Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España. <https://www.museoreinasofia.es/actividades/documentos-25-picasso-poeta>

B

BAL, M. (1992). Museums and the New Museology. Seminario en *Critical Theory*.

BANN, S. (2003). The Return to Curiosity: Shifting Paradigms in Contemporary Museum Display. *Art and its Publics: Museum Studies at the Millennium*, 117-130.

BARAD, K. (2018). On Touching the Stranger Within: The Alterity that Therefore I Am. *Hold Me Now. Feel and Touch in an Unread World Symposium*.

BARDET, M. (2012). *Pensar con mover*. Editorial Cactus.

_ (2018). Saberes gestuales. Epistemologías, estéticas y políticas de un «cuerpo danzante». *Enharonar*, (número 60).

_(2019). Hacer mundos con gestos. En André Haudricourt, *El cultivo de los gestos: entre plantas, animales y humanos*. Editorial Cactus.

_(2021) Bailar, perder la cara, pensar con el culo. Diálogo con Marie Bardet. *Almagro Revista*. <https://www.almagrorevista.com.ar/bailar-perder-la-cara-pensar-con-el-culo-dialogo-con-marie-bardet>

_(2021). *Perder la cara*. Editorial Cactus.

BARR, A. H. Jr. & KAHNWEILER, D. (pr.) (1964). *Pablo Picasso, exhibition Japan*. National Museum of Modern Art, N° 72, p. 81.

BARTHES, R. (1977). *Image-Music-Text*. London.

BATAILLE, G. (1969). Diccionario crítico, *Documentos Ensayos*.

BAYARRI, B. & POLLET, K. (21, 22 y 23 de abril de 2021). *VII Encuentro Ibérico de Estética. El arte y lo humano* [Comunicación en línea]. Hacer como si: estrategias *drag* para un nuevo reparto de lo sensible en el museo.

BAYARRI, B. & CASANOVAS, A. (22 de junio de 2021). *Doctorado Picasso* [Comunicación en línea]. Esto no tiene nada que ver con *Las Meninas*. Escenografías picassianas más allá del teatro. Barcelona, España. https://www.youtube.com/watch?v=Q3OjLrZiYRw&t=2145s&ab_channel=MuseuPicassodeBarcelona

BAZIN, G. (1967). *The museum age*. Universe Books.
_(1969). *El tiempo de los museos*. Daimon.

BENNETT, T. (1988). The exhibitionary complex. *New Formations* (numero 4), 73-102.

_ (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Routledge.

_ (1998). *Culture: A Reformer's Science*. Sage.

_ (2011). Civic Seeing: Museums and the Organization of Vision, *A Companion to Museum Studies*, 263-281.

BENJAMIN, W. (2009). E. T. A. Hoffman y Oskar Panizza. *Obras II*, (numero 2), 253.

BERARDI, F. (2020). *Respirare. Caos y poesía*. Prometeo Libros.

BISHOP, C. (Primavera, 2005). But is it installation art?. *Tate Etc.*, (numero 3). <http://tate.org.uk/context-comment/articles/it-installation-art>

BOLAÑOS, M. (Ed.) (2002). *La memoria del mundo: cien años de museología, 1900-2000*. Ediciones Trea.

BOTTIGLIERI, C. (2014). Médialités: quelques hypothèses sur les

milieux de Feldenkrais. *Penser les somatiques avec Feldenkrais. Politiques et esthétiques d'une pratique corporelle*. L'Entretemps, 77-114.

BOURDIEU, P. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Polity Press.

_(1994). Distinction and the aristocracy of culture. *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 444–54.

BOURDIEU, P. & DARBEL, A. (1991). *The Love of Art: European Art Museums and their Public*. Polity Press.

BOWRY, S. (Junio, 2014). Before Museums: The Curiosity Cabinet as Metamorphe. *Museological Review*, (numero 18). <http://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/research-degrees/museological-review-1/museological-review>

BRAIDOTTI, R. (2019). *El conocimiento posthumano*. Gedisa.

_BRAIDOTTI, R. & HLAVAJOVA, M. (2018). *Posthuman Glossary*. Bloomsbury Academic.

BROWN, J. (ed.) (1999). *Picasso y la tradición española*. Hondarribia, Nerea, N° 100, p. 146.

BUJ, M. (2014). Partituras gráficas circulares: Entre tiempo y espacio. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 2 (numero 3), 277-300. <https://doi.org/10.4471/brac.2014.14>

BUTLER, J. (2007). *El género en disputa. Feminismo y subversión de la identidad*. Paidós.

C

CABANNE, P. (1982). *El siglo de Picasso I-IV. El Nacimiento del Cubismo*. Editorial Ministerio de Cultura y Deporte.

CALVO, F. & GIMÉNEZ, C. (coms) (2006). *Picasso, tradición y van-*

guardia. Museo Nacional del Prado, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, N° 38, pp. 300-317, 302, 306.

CAMERON, F. (2018). Posthuman museum practices en Braiddotti, R. y Hlavajova, M. (Eds.), *Posthuman Glossary*. (pp. 349-352). Bloomsbury Academic,

CANNON-BROKES, P. (1984). The nature of museum collections en Thompson, J. (Ed.) *Manual of Curatorship*. Butterworth.

CARRERA, E. & COLECTIVO AYLLU (2020). Afectividades marrones y negras: conversación con el Colectivo Ayllu-Migrantes transgresors del Reino de España. En *post(s)*, volumen 6 (pp. 182-195). USFQ PRESS.

CASANOVAS, A. & CORTADELLA, M. (2019). *Au rendez-vous des poètes a Catalunya* [Comunicación simposio]. Alberti – Picasso: una amistad poética. Museo Picasso, Barcelona, España.

CASTRO-GÓMEZ, S. (2005). Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la «invención del otro» en Eduardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Editorial de Ciencias Sociales de la Habana.

CASTRO-GÓMEZ, S. & GROSGOUEL, R. (Eds.) (2007). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del Hombre Editores.

CAVALCANTE, M. (2019). *Figurações Primitivistas: Trânsitos do Exótico entre Museus, Cinema e Zoológicos Humanos*. [Tesis doctoral] Universidade do Estado do Rio de Janeiro. https://www.academia.edu/41864930/Figura%C3%A7%C3%B5es_Primitivistas_Tr%C3%A2nsitos_d

CAVARERO, A. (2019) Inclinationes desequilibradas. *International Journal on Collective Identity Research*, (numero 2), 17-38.

CÉSAIRE, A. (1981). *Toussaint Louverture*. Présence Africaine.

CHAPLIN, S. (2009). *John Hunter and the 'museum oeconomy', 1750-1800*. [Tesis doctoral] University of London. Department of History, King's College London. <https://juliaherdman.com/wp-content/uploads/2017/07/John-Hunter-and-the-Museum-oecomy-1750-1800.pdf>

CHINCHILLA, I. (2020). *La ciudad de los cuidados*. Los libros de la catarata.

CHUKWUDI, E. & HENRY, P. & CASTRO-GÓMEZ, S. (2008). *El color de la razón: racismo epistemológico y razón imperial*. Del signo.

CLIFFORD, J. (2001). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Editorial Gedisa.

COLECTIVO AYLLU. (2018). *Devuélvannos el oro. Cosmovisiones perversas y acciones anticoloniales*. Matadero.

COWLING, E. (1955). *Visiting Picasso. The notebooks and letters of Roland Penrose*. Thames Hudson.

D

DAVENNE, C. & FLEURENT, C. (2011). *Cabinets de curiosités. La passion de la collection*. Éditions de La Martinière.

DIDI-HUBERMAN, G. (2007). *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Traducción de Tania Arias y Rafael Jackson. Cátedra.

_(2011). *Lo que vemos lo que nos mira*. Traducción de Horacio Pons. Manantial.

DUSSEL, E. (2001). Eurocentrismo y modernidad (Introducción a las lecturas de Frankfurt), en Walter Dignolo (comp.), *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Ediciones del Signo y Duke University.

_(2005). Transmodernidad e interculturalidad en *Filosofía de la*

D. OLANO, A. (1987). *Las mujeres de Picasso. Una visión distinta del genial pintor a través de sus relaciones íntimas*. Editorial Planeta.

E

EDWARDS, E. (1870). *Lives of the Founders of the British Museum*. Trübner & Co.

ELO, M. (2020). Stuff Framed: Moving Boxes, Vitrines and a Lot of Words. En Arteaga, A. (Ed.), *Architectures of embodiment. Disclosing news intelligibilities* (pp. 310-329). Think Art Diaphanes.

EL-TAYEB, F. (2015). La vida queer de la diáspora. Conferencia en las jornadas *Descolonizar el Museo*, realizadas en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba).

ESPINOSA, Y. (2018). Las negras siempre estamos desnudas!, en *Devuélvannos el oro. Cosmovisiones perversas y acciones anticoloniales*. Matadero.

_(2021). Ese ojo que (nos) mira. Ese relato que (nos) atrapa: colonialidad y color de la razón. Clase 5. Módulo 3. En Curso de posgrado *Entre cuerpos y miradas: artes, poéticas y políticas de la mirada en educación*. FLACSO Argentina, disponible en flacso.org.ar/flacso-virtual

F

FANON, F. (1967). *Black Skin, White Masks*. Grove Press.

FELD, L. (2021). Museum Hegemony, Postcolonial Collections and the Scars of the Colonial Process. *Academia Letters*, Article 867. <https://doi.org/10.20935/AL867>

FIALA, J. (2014). Other Spaces/Other Selves: Museum Encounters &

Foucault's Heterotopia. *The Ruined Archive*. https://www.academia.edu/42781533/Other_Spaces_Other_Selves_Museum_Encounters_and_Foucault_s_Heterotopia

FINDLEN, P. (2004) [1989]. The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy. Preziosi, D., and Farago, C., (Eds.). *Grasping the World: The Idea of the Museum*. Ashgate, pp. 159-191.

FISCHER, H. & JANSARI, S. (2020). The Museum Podcast Special: Sir Hans Sloane. *The British Museum Podcast*. <https://www.british-museum.org/the-british-museum-podcast>

FOUCAULT, M. (1966). *Les mots et les choses*. Gallimard.

_ (1969). *L'archéologie du savoir*. Gallimard.

_ (1967). "Des espaces autres". Conferencia Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº5, octubre de 1984.

_ (1971a). *L'ordre du discours*. Gallimard.

_ (1971b). *Nietzsche, la Genealogie, l'Histoire*. PUF.

_ (1980). Power and Strategies. En *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977*, Michel Foucault y Colin Gordon (Eds.). Pantheon Books.

_ (1984). *Histoire de la sexualité II: l'usage des plaisirs*. Gallimard.

_ (2001). Prefacio escrito para la edición inglesa. En *Dits et écrits I*. Gallimard.

_ (2007). *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978-1979)*. Gallimard. Trad. esp.: *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*, Fondo de cultura económica.

_ (2009). *Le corps utopique, les hétérotopies*. Lignes.

FRASER, N. (1992). Rethinking the Public Sphere: A contribution to the Critique of Actually Existing Democracy en Calhoun, C. (comp.), *Habermas and the Public Sphere*. MIT Press.

FUENTES, L. (2019). *Futuridades maternas*. Centro hacedor de futuridades maternas. <https://futuridadesmaternas.net/2019/09/18/>

[la-maternidad-la-crianza-convocan-una-suerte-de-economia-de-la-perdida-que-de-algun-modo-podria-amenazar-las-logicas-propias-del-neoliberalismo-esto-no-solo-se-debe-a-que-aunque-a-veces/](#)

FUENTES, L., IRUSTA, E. & MOGOLLÓN, I. (2023). *Revelar lo inasumible: lo reproductivo como devaluación. Primer debate: Psicotramas que lo posibilitan* [Debate]. Museo Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España. <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/psicotramas-que-lo-posibilitan>

FUNDACIÓ PALAU (2007). *Picasso insòlit. Homenatge de Palau i Fabre*. Editorial Fundació Palau.

FYFE, G. (2006). Sociology and the Social Aspects of Museums. Macdonald, S. (Ed.). *A Companion to Museum Studies*. Blackwell Publishing, pp 33-49.

G

GALASSI, S. (1996). *Picasso's variations on the Masters: confrontations with the past*. Harry N. Abrams, fig. 6-4, p. 155.

GÁLLEGO, J. (2002). *De Velázquez a Picasso: Crónicas de París, 1954-1973*. IberCaja, pp.147-156.

GINOT, I. (2014). Inventer le métier en *Recherches en danse*, 1. <https://journals.openedition.org/danse/531>

GINOT, I., & CLAVEL, J., & BARDET, M. (2019). *Écosomatiques. Penser l'écologie depuis le geste*. Deuxième époque.

GIULIANO, F. (2017). *Rebeliones éticas, palabras comunes. Conversaciones (filosóficas, políticas, educativas) con Judith Butler, Raúl Fornet-Betancourt, Walter Mignolo, Jacques Rancière, Slavoj Žižek*. Miño y Dávila.

GOODMAN, D. "Fear of circuses: founding the National Museum of Victoria". *Continuum*, 1990, Vol. 3, N°1.

GÓMEZ, S. (2019). *Cartografía I Jornadas de Coreografía Política*. Quiasmo.

_(2020). *Relaciones entre el suceso coreográfico y el escenario de la política. Una investigación artística*. [Tesis doctoral] Departamento de Filosofía, Universidad Autónoma de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/671966>

H

HARAWAY, D. (2019). *Seguir con el problema: generar parentescos en el Chthuluceno*. Consonni.

HIGGINS, C. (5, Febrero, 2022). The Parthenon marbles belong in Greece –so why is restitution so hard to swallow? *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2022/feb/05/parthenon-marbles-greece-restitution>

HOET, J. (1992). An Introduction. *Documenta IX*, (volumen 1), 18.

HOOPER-GREENHILL, E. (1989). The museum in the disciplinary society. Pearce, S. (Ed.). En *Museum studies in material culture* (pp. 61-72), Leicester University.

_(1992). *Museums and the Shaping of Knowledge*. Routledge. *Museum Studies in Material Culture*. Leicester University.

_(1995). *Museum: Media: Message*. Routledge.

_(1999). *The Educational Role of the Museum*. Routledge.

_(2000). *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. Taylor & Francis.

_& Moussouri, T. (2001). *Making Meaning in Art Museums 1:Visitors' Interpretive Strategies at Wolverhampton Art Gallery*. https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/52845/1/Making_meaning_1.pdf

_(2020). Culture and meaning in the museum en *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. (pp.1-22). Routledge

HUELIN, R. y RUIZ-BLASCO (1976). *Pablo Ruiz Picasso*. Ediciones Revista de Occidente.

J

JALÓN, M. (2009). La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière de Georges DIDI-HUBERMAN. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, XXIX (numero 103), 271-274.

JAQUES, J. (2008). El sentido estético en *Disturbis*.

_(2014). *Las Meninas» de Picasso, 1957: caligrafías de la indisciplina* en MARÍ, A. (ed.) *La modernidad cauta*. Angle Editorial.

_(2023). *Documentos 25. Picasso poeta. Un fandango de lechuzas*. [Actividad pública] 6 de junio de 2023, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

K

KAWASHIMA, N. (1997). *Museum Management in a Time of Change*. Centro para el estudio de las políticas culturales, Escuela de Estudios Teatrales, Universidad de Warwick, (Documento de trabajo nº3).

L

LATOUR, B. (1993). *We have never been modern*. Harvard University Press.

L. TSING. A. (2021). *La seta del fin del mundo: sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*. Capitán Swing.

LIPPARD, L. (2009). *Conceptualismo. Ideas recibidas: un vocabulario para la cultura artística contemporánea*. Barcelona: MACBA.

_(2009) *Curating by Numbers. Landmark Exhibitions Issue Tate Papers*. (numero 12) <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/curating-by-numbers>

_(2018). *¿Qué queremos decir? ¿Cómo queremos decirlo? ¿Adónde nos lleva esto?* [Conferencia magistral] En el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 18 de octubre del 2018. <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/conferencia-magistral-lucy-lippard>

LEBOVICI, E. (2011). This is not my body. *Radical Philosophy*. <https://www.radicalphilosophy.com/article/this-is-not-my-body>

LEIRIS, M. (1959). *Picasso, Les Menines 1957*. Galerie Louise Leiris. _(1996). *Miroir d'Afrique*. Gallimard.

LEMERT, C.C. & GILLAN, G. (1982). *Michel Foucault: Social Theory as Transgression*. Columbia University Press.

LEYMARIE, J. (com.) (1966). *Hommage à Pablo Picasso: peintures, Grand Palais*. Réunion des Musées Nationaux, N° 248, s. p.

LEEUWEN, A. (2019). *Bodemzicht*. [Texto web] <https://www.bodemzicht.nl/>

LLORENS, E. (2022). Aplicabilidad de las lecturas ginocéntricas al canon picassiano: revisión y prospección en los museos en *Simpósio Aplicaciones de las lecturas ginocéntricas de la obra de Picasso*. Museo Picasso de Barcelona, 18-25 de mayo de 2022.

M

MACDONALD, S. y FYFE, G. (Eds). (1996). *Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World*. Blackwell, MACDONALD, S. (2002). *Behind the Scenes at the Science Museum*. Berg.

_(Ed.). (2006). *A Companion to Museum Studies*. Blackwell Publishing.

MACGREGOR, A. (Ed.). (1983). *Tradescants Rarities: Essays on the Foundation of the Ashmolean Museum 1683*. Clarendon Press.

_(2001). *The Ashmolean Museum: a brief history of the institu-*

- tion and its collections*. Ashmolean Museum y Jonathan Horne Publications.
- _(2007). *Curiosity and Enlightenment: Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*. Yale University Press.
- MAC GREGOR-HASTIE, R. (1988). *Picasso's women*. Headline Book Publishing.
- MACLEAN, F. (1998). Museums and the construction of national identity: a review. *International Journal of Heritage Studies* (numero 4), 244–52.
- MAILHE, A. (ed) (2016). *Archivos de psiquiatría y criminología (1902-1913): Concepciones de la alteridad social y del sujeto femenino*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Memoria Académica. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.550/pm.550.pdf>
- MARCUSE, P. (2014). The paradoxes of public space. *Journal of Architecture and Urbanism*, (numero 38), 102-106.
- MASON, R. (2006). Cultural Theory and Museum Studies. Macdonald, S. (Ed.). *A Companion to Museum Studies*. Blackwell Publishing, pp 17-32.
- MASSON, L. (2017). *Epistemología rumiante*. Pensaré Cartoneras.
- _(2019). *Invocaciones para la fiesta y el paseo. Circulación de cuerpos y producción de discapacidad*. Editorial Bartlebooth, pp. 165-175.
- MASSUMI, B. (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Duke University Press.
- MAURIÈS, P. (2011). *Cabinets of Curiosity*. Thames & Hudson.
- MBEMBE, A. (2021). *Cumbre de septiembre*. El devenir-negro del mundo [Conferencia inaugural]. Museo de Quai Branly, París, Francia. https://www.youtube.com/watch?v=81uurqU3j3Q&ab_channel=-

[Mus%C3%A9duquaiBranly-JacquesChirac](#)

McCULLY, M. (1982). *A Picasso anthology: Documents, Criticism, Reminiscences*. Editorial New Publisher.

McCULLY, M. y GUAL, M. (2015). *Picasso y Reventós: una correspondencia entre amigos*. Fundació Museu Picasso de Barcelona.

MICHAEL, A. (2008). *Poemas en prosa*. Plataforma Editorial.

_(2023). *Documentos 25. Picasso poeta. Un fandango de lechuzas*. [Actividad pública] 6 de junio de 2023, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

MIGNOLO, W. (1995). La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales en *Revista chilena de literatura*, (numero 47), 91-114.

_(2002). The geopolitics of knowledge and the colonial difference, *The South Atlantic Quarterly*, 101, (numero 1), 57-96.

_(2010). *Desobediencia epistémica: Retórica de la Modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Signo.

_ & GOMEZ, P. (Eds.) (2012). *Estéticas decoloniales*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

_(2013). Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento. Sobre (de) colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica. En *Revista de filosofía*, Vol. 30, (numero 74), 2, pp. 7-23.

_(2014). *Colonialidad, el lado más oscuro de la modernidad. El descontento y la promesa. Colonialidad, modernidad y epistemologías decoloniales*. [Sesión I]. Seminario PEI Abierto, MACBA, Barcelona. <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/descontento-promesa>

_(2014). *Decolonialidad y desoccidentalización: la distribución racial del dinero y del conocimiento*. [Sesión II]. Seminario PEI Abierto, MACBA, Barcelona. <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/descontento-promesa>

_(2015). *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad (antología, 1999-2004)*. CIDOB y UACI.

MILNER, A. J., & BROWITT, J. (Eds.). (2002). Cultural studies and cultural theory en *Contemporary Cultural Theory*. Allen & Unwin, pp. 1-20.

MOLLOY, S. (2012). *Poses de fin de siglo*. Eterna Cadencia, p. 44.

MURRAY, D. (1904). *Museums, their History and their Use*. Vol.3. J.Maclehose & Sons.

MUSEO PICASSO (Barcelona) (1984). *Museo Picasso, catálogo de pintura y dibujo*. Ajuntament de Barcelona, pp. 23, 696-719.

MUSEUM OF WORLD CULTURE. (2004). *Fred. Wilson-Site Unseen: Dwellings of the Demons*. [Exposición]. Gothenburg, Suècia. <https://www.clevelandart.org/about/press/press-kit/fred-wilson-works-2004%E2%80%932011-open-dec.-22>

N

NiMAC. (2021). *Seeking roots in wilting soil: Struggles for fluid identities in contemporary artistic practices*. [Evento en línea] 5 de mayo de 2021.

O

OLIVIER, F. (1990). *Recuerdos íntimos, escritos para Picasso*. Parsifal.

O'DOHERTY, B. (1986). *Inside The White Cube: The Ideology of The Gallery Space*. The Lapis Press.

O'NEILL, P. (2012). The Emergence of Curatorial Discourse from the late 1960s to the Present en *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. The MIT Press, Massachusetts.

OSTERHAMMEL, J. (2015). *La transformación del mundo. Una historia global del siglo XIX*. Planeta.

P

PALAIS DE TOKYO. (2018). *On Air*. [Exposición] <https://palaisdetokyo.com/en/exposition/carte-blanche-a-tomas-saraceno/>

PALAU i FABRE, (1981). *El secreto de Las Meninas de Picasso*. Polígrafa, fig. 1, pp. 18-21.

_(2019). *Querido Picasso*. Galaxia Gutenberg.

PARMELIN, H. (1981). *El Picasso desconocido. Un hombre de cien mil rasgos*. Editorial Planeta.

PENROSE, R. (1960). *Picasso [at Tate Gallery]: the Arts Council of Great Britain 1960*. Lund Humphries, N° 202, p. 59, fig. 49a

PICASSO, P. (1969). *El entierro del conde de Orgaz*. Editorial Gustavo Gili.

PRECIADO, P. (2008). *Testo yonqui*. Espasa libros.

_(18 de octubre de 2017). *XI Curso de Cultura Contemporánea. Fuera de foco: alternativas al formato expositivo y otras posibilidades del museo hoy*. Sesión 1. Salir de las vitrinas: del museo al parlamento de los cuerpos. MUSAC, León, España.

<https://vimeo.com/239484758>

_**& GALINDO, M.** (2017). *Una conversación de Maria Galindo con Paul B. Preciado en Atenas en el contexto de la documenta 14 y el parlamento de los cuerpos*. [Programa de radio] <https://radiodeseo.com/una-conversacion-de-maria-galindo-con-paul-b-preciado-en-atenas-en-el-contexto-de-la-documenta-14-y-el-parlamento-de-los-cuerpo/>

_(2019). Cuando los subalternos entran en el museo: desobediencia epistémica y crítica institucional en Sola, B. (ed.), *Exponer o exponerse: la educación en museos como producción cultural crítica*, p. 15-26.

_(2022). *Dysphoria mundi*. Anagrama.

POLLET, K. (2021). *La performatividad de género a través del arte Drag King*. Proyecto de investigación y experimentación artística en *La Escocesa*.

PULEO, A. H. (2005). Los dualismos opresivos y la educación ambiental. *Isegoría*, (numero 32), 201–214.

Q

QUIJANO, A. (1991). *Colonialidad y modernidad / racionalidad*. Perú Indígena, 13(29).

_(2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina en Edgardo Lander (Comp.) *Colonialidad del saber, eurocentrismo y Ciencias Sociales*. CLACSO / UNESCO, p. 201.

R

RAFART, C. (2001). *Las Meninas de Picasso*. Meteora, fig. 1, p. 53.

RANCIÈRE, J. (2003). *El maestro ignorante*. Laertes.

_(2009). *El reparto de lo sensible*. LOM.

_(2011). Pensar entre disciplinas: una estética del conocimiento en *Brumaria. Prácticas artísticas, estéticas y políticas*, (numero 268). Asociación Cultural Brumaria.

_(2012). *La méthode de l'égalité. Entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan*. Bayard.

RAY. (1738). *Travels through the Low Countries*, i., Vol. 8. London.

REES-LEAHY, H. (2015). Museum Bodies: The politics and practices of visiting and viewing. *Museum & Society*, (numero 13), 413-414.

REKACEWICZ, P. (2006). La cartografía: entre ciencia, arte y manipulación. *Le Monde diplomatique*, edición chilena, junio.

RIVERA, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.

_(2018). *Un mundo ch'ixi es posible*. Tinta Limón.

RIVERA, S. & GAGO, V. (2015). Contra el colonialismo interno en *Revista Anfibia*, s/n.

RIVIÈRE, H. (1993). *La Museología*. Akal.

ROGOFF, I. (2008). Turning. En *E-flux Journal*, (numero 11). <http://www.e-flux.com/journal/turning/>.

RUBIN, W. (ed.). (1980). *Pablo Picasso: retrospectiva*. Polígrafa.

S

SABARTÉS, J. (1959). *Picasso, Las Meninas y la vida*. Editorial Gustavo Gili.

SÁNCHEZ, J. (2010). La antropología física y los «zoológicos humanos»: exhibiciones de indígenas como práctica de popularización científica en el umbral del siglo XX. *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, Vol. LXII (numero 1), 269-292.

SAR, F. y SAVOY, B. (2018). *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics*. Ministerio de Cultura. http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf

SAUMAREZ, C. (1989). Museums, artefacts, and meanings. en P. Vergo (Ed.), *The New Museology*. pp. 6–21. Reaktion Books,

SCHEURLEEN, Th. H. L. (1985). Early Dutch Cabinets of Curiosities en Impey, O., y MacGregor, A., (eds.), *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*. p. 115-127. Clarendon Press, .

SHERMAN, D. & ROGOFF, I. (1994). *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*. Routledge.

SLOANE, H. (1725). *A voyage to the islands Madera, Barbados, Nieves, S. Christophers and Jamaica*. Autopublicado.

SONTAG, S. (Ed.). (1983). *Barthes: Selected Writings*. Fontana Paperbacks.

SOTO, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Ediciones Metales Pesados.

SPIVAK, G. (2010). *Crítica de la razón poscolonial: hacia una historia del presente evanescente*. Akal.

SPON, J. (1674). *Discours sur une pièce antique et curieuse du cabinet*. Jacques Faeton.

_(1683). *Recherches curieuses d'antiquité*. Thomas Amaulry.

SPON, J., y WHEELER, G. (1724). *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grece, et du Levant: fait aux années 1675 et 1676*. Rutgert Alberts.

SULLIVAN, & SHANNON, & TUANA. (2007). *Race and Epistemologies of Ignorance*. Edición 1. SUNY Press

SUTHERLAND, J. (1992). *Picasso and things*. Cleveland Museum of Art.

T

TRADESCANT, J. (1656). *Musæum Tradescantianum*. John Grismond.

TRIONE, D. (1994). *Las Meninas again in 1957: Picasso's variations on a theme* [tesis doctoral]. Ann Arbor, Umi Research Press.

TRODD, C. (2003). The discipline of pleasure; or, how art history looks at the art museum. *Museum and Society*, (numero 1), 17–29.

TUSELL, G. (2009). *El Picasso más político: el Guernica y su oposición al franquismo*. Circunstancia.

U

ULRICH OBRIST, H. (2009) *A Brief History of Curating*. JRP Ringier.

UNESCO. *Museum International. Gestionar el cambio*. París, UNESCO, nº202, vol.51, nº2, 1999. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000115894_spa

V

VERGO, P. (Ed.) (1989). *The New Museology*. Reaktion Books.

VICENTE, A. (2021). Los museos europeos aspiran a descolonizarse. *El País*. https://elpais.com/cultura/2021-06-13/los-museos-europeos-aspiran-a-descolonizarse.html?event_log=oklogin

VILAR, L. (2017). *La danza y sus cuerpos como indisciplina*. TFM tutorizado por Jèssica Jaques. EINA https://diposit.eina.cat/bitstream/handle/20.500.12082/735/2016_2017_vilar_dolc_laura.pdf?sequence=1&isAllowed=y

_ & PÉREZ, A. (2018). La formación como experiencia en la liminalidad: apropiaciones entre el aula y el museo. *LAMURAD Southern Journal of Research in Art and Design* <http://lamurad.eina.edu/?p=735>

_(2022). *Tentativas de (des)aparición. Ensayos propioceptivos y (entre)ceptivos bailando*. [Tesis doctoral] Departamento de Filosofía. Universidad Autónoma de Barcelona.

VOORHIES, J. (2017). *Beyond Objecthood: The Exhibition as a Critical Form Since 1968*. The MIT Press. <https://mitpress.mit.edu/9780262035521/beyond-objecthood/>

W

WAMBERG, J. y THOMSEN, M.R. (2016). The Posthuman in the Anthropocene: A look through the aesthetic field. *European Review*, 25 (numero 1), 150-165.

WALSH, C. (2002). Las geopolíticas de conocimiento y colonialidad del poder. Entrevista a Walter D. Mignolo, en Catherine Walsh, Freya Schiwy y Santiago Castro-Gómez (eds.), *Indisciplinar las ciencias*

sociales. UASB y Abya Yala.

_(2005). *Pensamiento crítico y (de)colonial. Reflexiones latinoamericanas*. Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya-Yala.

WARNER, M. (2012). *Público, públicos, contrapúblicos*. Fondo de Cultura Económica.

WHITEHEAD, P.J.P. (1970). Museums in the history of zoology (part I). *Museums Journal*, 70 (numero 2), 50-7.

_(1971). Museums in the history of zoology (part II) en *Museums Journal*, 70 (numero 4), 155-60.

_(1981). *The British Museum (Natural History)*. Scala.

WIENER, G. (2021). *Huaco retrato*. Literatura Random House.

WIDMAIER, O. (2003). *Picasso. Retratos de familia*. Algaba Ediciones.

WILSON, F. & HALLE, H. (1993). Mining the museum en *Grand Street*, (numero 44), 151-172. <https://www.jstor.org/stable/25007622>

WITKER, R. (2001). *Los museos*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Y

YOS, I. (2018). La fantasía de asaltar el museo en *Devuélvannos el oro. Cosmovisiones perversas y acciones anticoloniales*. Matadero.

Z

ZANA, B. (2005). History of the museums, the mediators and scientific education. *Journal of Science Communication*. <https://doi.org/10.22323/2.04040302>

ZERVOS, C. (1966). *Pablo Picasso: vol. 17, oeuvres de 1956 à 1957*. Cahiers d'Art, (numero 351), 115.

ZEVALLOS, S. (2018). Serían unxs criadxs magníficxs en *Devuélvannos el oro. Cosmovisiones perversas y acciones anticoloniales*. Matadero.

ARCHIVOS CONSULTADOS

AFB (Arxiu Fotogràfic de Barcelona) <http://arxiufotografic.bcn.cat/>

AHCB (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona) <http://ajuntament.barcelona.cat/arxiunicipal/arxiuhistoric/ca>

ANC (Arxiu Nacional de Catalunya) <http://anc.gencat.cat/es/inici/>

APE (Archives Portal Europe) <https://www.archivesportaleurope.net/search/-/s/n.jsessionid=54808B60F50DE155B7D17867E6A70E57>

ARCA (Arxiu de Revistes Catalanes Antiques) <http://www.bnc.cat/digital/arca/>

BNF Gallica <http://gallica.bnf.fr/accueil/?mode=desktop>

ICA (Consejo Internacional de Archivos) <http://www.ica.org/en/espa%C3%B1ol>

INA (Institut National Audiovisuel) <http://www.ina.fr/>

INHA (Institut national d'histoire de l'art) <https://www.inha.fr/fr/index.html>

RMN (Réunion des Musées Nationaux) <https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=CMS3&VF=Home>

B ARTE, MUSEOS Y CONOCIMIENTO —
EL MUSEO MODERNO COMO ESPACIO DE
APROPIACIÓN EPISTÉMICA Y ESTÉTICA [P. 112] —
LOS PRINCIPIOS DE RACIONALIDAD, VERDAD Y
SENTIDO APLICADOS AL MUSEO [P. 160] —
OTRAS ECOLOGÍAS DE SABERES:
PROPUESTAS-FUGA ZOE/GEO/TECNO-
ORIENTADAS [P. 208]

1 EL MUSEO MODERNO COMO ESPACIO DE APROPIACIÓN EPISTÉMICA Y ESTÉTICA

La idea de Europa que impera en la actualidad no aparece de forma inmediata, sino que es parte de un proceso en el que se construye el conocimiento del continente en relación al resto del mundo. Lo que entendemos actualmente por civilización occidental es una invención que no existirá hasta el Renacimiento, en el s.XVI, tiempo en el que aparecen los Gabinetes de Curiosidades. Esta es la tesis de partida que Walter Mignolo¹ desarrolla en *El lado más oscuro del Renacimiento*. El relato que se construye en esta etapa histórica se remonta, según el investigador, a las civilizaciones antiguas de Grecia y Roma, que pasan a ser fundacionales en la historia de Occidente. En la revisión sobre la formación del relato, destaca la importancia sobre cómo se ha explicado dicho inicio, en este caso, sin comunicar una cuestión característica de la disposición de Grecia y Roma en aquel momento, y es que ninguna de las dos civilizaciones vivía mirando hacia Occidente. Los griegos miraban al sur

1 El Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) realizó en el año 2014, en el marco del Seminario PEI Abierto y bajo la dirección de Paul B. Preciado, un seminario en el que Walter Mignolo presentó parte de su trabajo de investigación y revisión crítica museal. Lo hizo mostrando la vinculación entre la genealogía de la modernidad y la genealogía de los museos. Las jornadas se realizaron en dos sesiones: una primera titulada “Colonialidad, el lado más oscuro de la modernidad. El descontento y la promesa. Colonialidad, modernidad y epistemologías decoloniales” y una segunda sesión titulada «Decolonialidad y desoccidentalización: la distribución racial del dinero y del conocimiento». En estas sesiones Mignolo expone sus tesis principales, además de diversos textos y proyectos desarrollados por investigadores que pertenecen al grupo *modernidad/colonialidad*, del cual forma parte.

–en dirección a los egipcios– y al este –donde se encontraban los persas–. Estaban, de hecho, en una situación subalterna en relación con estas civilizaciones. Asimismo, Roma miraba al oeste –ya que Constantino se encontraba en Estambul cuando unió el cristianismo al imperio romano–. Sin embargo, esta disposición aparece emborronada o directamente invisibilizada en la elaboración del relato occidental –donde los hechos se suceden con aparente lógica y de una forma ordenada, coherente y sin fisuras ni saltos bruscos– como también ocurre en el museo moderno.

Los registros anteriores al s.XVI muestran un mundo policéntrico en el que las diferentes civilizaciones del mundo –chinos, indios, persas, incas, aymaras, mayas, entre otras– conviven y comercian sin que una civilización tenga el control sobre la otra. Cada una tiene su propia conceptualización del territorio. Esto cambia a partir del periodo en que prima la economía del atlántico basada en la triangulación de esclavos africanos llevados a América; las materias llevadas a Europa (algodón, azúcar, plata y oro); y la creación de armas para ser usadas en África. Aparece entonces una estructura conceptual que transforma a las colonias y a Europa y lo hace de tal forma que queda oculta por la retórica de la modernidad y por las interpretaciones que se hacen de la expansión colonial². El término colonial aquí no define únicamente un periodo histórico, sino un régimen de conocimiento (Walter Mignolo), una racionalidad (Gayatri Spivak)

2 La etapa de expansión colonial comienza a principios del s.XVI hasta mediados del s.XX, e incluye a España, Portugal, los Países Bajos, el Reino Unido, Francia y Alemania, principalmente. A diferencia del imperialismo, que opera de una forma transnacional, el colonialismo es principalmente territorial, puesto que opera a través del control geopolítico.

todavía activa en las sociedades poscoloniales. Desde este enfoque, el eurocentrismo no es una cuestión geográfica sino epistémica. Civilizaciones como la inca, la maya o la azteca, se han visto reducidas a una lógica de la alteridad en la que lo no-europeo se ha definido por oposición a lo europeo.

La trayectoria que va desde los Gabinetes de Curiosidades³ a la fundación del museo moderno –con el Louvre y el British Museum como ejemplos paradigmáticos– muestra la construcción de la memoria de la civilización Occidental. Una memoria escrita al tiempo que la del no-europeo y que aparece en los museos modernos bajo la opresión del dominio del viejo imperio, especialmente en el caso de los museos de historia natural, de culturas del mundo y de etnografía, aunque también en los de arte. Una historia que ha sido borrada, invisibilizada y reescrita a través de los sistemas de ordenación y clasificación –principalmente a partir de las taxonomías– y de inscripción –con textos explicativos dispuestos junto a las obras–. Mignolo llega a sostener que la agenda oculta de la modernidad y del renacimiento no es la ilustración sino la colonialidad. A partir de la concepción de la *matriz colonial de poder* el investigador hace referencia no solo a la colonialidad en abstracto, sino a la estructura conceptual que produce la diferencia colonial, donde racismo y patriarcado sirven para asentar los estándares de clasificación que son aplicados a seres humanos y que son empleados en el museo a través de las taxonomías. De este modo, se ejerce a través de la

3 El podcast *Gabinete de curiosidades*, dirigido por Nuria Pérez, explica historias vinculadas a los gabinetes y los conecta con cuestiones actuales. <https://www.gabinetepodcast.com/>

estructura un control del conocimiento y de la subjetividad.

La retórica de la modernidad, constitutiva del museo moderno, ha compuesto un relato hegemónico edificado desde una pretendida continuidad inalterable. Se trata de un relato contado por aquellos que, como Hegel con su filosofía de la historia, pusieron a Europa en el *centro* del mundo y en el *presente*. Esta organización del espacio marca dos pilares fundamentales de la civilización occidental, entendida así desde una perspectiva espacial en lugar de cronológica (Mignolo, 1995). El pensamiento de Hegel, «en continuidad con el racismo epistémico de los filósofos occidentales que le antecedieron, concebía el espíritu universal, la razón, moviéndose de Oriente hacia Occidente» (Grosfoguel, 2006: 5). Las posturas eurocentradas mostraban el auge de la concepción de universales y abogaban por un proyecto de emancipación que no incluía una revisión de las prácticas que los imperios del viejo mundo estaban llevando a cabo en otros lugares. Con el Iluminismo se produce así un viraje hacia la universalidad abstracta de la razón. La razón universal se presenta separada del cuerpo social, núcleo del racionalismo kantiano, y en su lugar se privilegia la abstracción y la ley⁴. Es en este sentido en que Achinte dirá que el pensamiento de los filósofos occidentales «tiene su color» (2006) y ha servido para establecer una geografía planetaria asimétrica donde el norte se presenta en condiciones de

4 La politóloga francesa Françoise Vergès trata este tema con mayor profundidad en el texto *Programme de désordre absolu. Décoloniser le musée*. Partiendo de la idea de que el museo occidental es un campo de batalla sobre cuestiones ideológicas, políticas y económicas, la autora cuestiona los presupuestos del museo universal, que son el resultado de la Ilustración y del colonialismo, en una Europa que se ha presentado a sí misma como guardiana del patrimonio de toda la humanidad.

superioridad. Este es el marco en el que nacerá el museo y en el que actuará como institución guardiana de la colonialidad del saber y del sentir, jugando un importante papel en la formación y autodefinición de la civilización occidental. Por este motivo, en la pregunta contemporánea sobre cómo descolonizar el saber y la subjetividad, resulta determinante dismantelar las lógicas museales coloniales, que son, a su vez, –y como se verá más adelante–, lógicas euro/andro/antropocéntricas.

DEL GABINETE DE CURIOSIDADES AL MUSEO MODERNO: SECULARIZACIÓN DE SABERES Y EXPOLIO COLONIAL

La invención del museo se fundamenta en procesos de secularización de los saberes religiosos, de democratización de los bienes aristocráticos y de expolio colonial. Sus principales impulsores fueron, por tanto, los poderes característicos de la sociedad estamental y religiosa en la que aparecen: representantes eclesiásticos, aristócratas y colonizadores. El espacio del que disponían para el autococimiento y el deleite estético eran precisamente los Gabinetes de Curiosidades, también conocidos como *studiolo* para los italianos y como *wunderkammer* para los alemanes. Basados en un sistema de representación que privilegia la mirada y el goce masculino a través del encuentro en solitario con la obra, los Gabinetes de Curiosidades son espacios de construcción del sujeto aristócrata, reservados al deleite de hombres, blancos, cristianos y occidentales. El primero de estos espacios está datado en el s.XV con la aparición en Italia del *studiolo* o *scrittoio*, que al igual que el gabinete, consiste en cámaras

privadas destinadas al estudio y a la contemplación (Arnold, 2006: 14; MacGregor, 2007: 12). En el relato museológico, estos espacios se caracterizan por el deseo de conocimiento de sus propietarios y por una necesidad pre-enciclopédica que deriva en la comparación constante y en la voluntad explicativa (Rivière, 1993: 69). Estos espacios obran como centro del conocimiento científico en el Renacimiento y se establecen como una especie de santuario privado reservado para el sujeto aristócrata y para su círculo masculino, dado que en la mayoría de los casos las mujeres de la casa sólo podían acceder a él para su cuidado y limpieza. Son hombres poderosos, como soberanos y aristócratas, quienes protagonizan la creación de los gabinetes, así como la selección y colocación de las obras. Las colecciones acumulan objetos extraordinarios que entonces se perciben como raros, extraños o hermosos. Los temas que consideran de interés van desde el arte, a la naturaleza y la etnografía. Durante este tiempo, las piezas se colocan en el espacio con cierto desorden o, como mínimo, carentes de un sistema de ordenamiento lógico. Sin embargo, el conjunto de la colección se une por un pensamiento sintético y humanista de fondo que intenta conectar los objetos entre ellos a pesar de las diferencias temáticas.

Como germen de la institución museal, los Gabinetes de Curiosidades son fundamentales para comprender la genealogía de la historia de los museos, puesto que, a partir de las exploraciones coloniales del s.XVI aumenta de forma exponencial el interés y la sustracción de objetos en países no europeos, que acaban siendo parte de las colecciones mostradas en estos espacios. La intención principal de esta sustracción es, supuestamente, representar otras civilizaciones

y sus memorias. Sin embargo, en la práctica, los registros de la época muestran que con su exposición no se activaron las memorias de sus culturas de origen, como tampoco la de los autores de los objetos. Tratar de rastrear la historia de cualquier *huaco* sirve como evidencia de ello, tal y como muestra Gabriela Wiener⁵, a lo que añade: «cuando se sabe tan poco es porque nunca se ha querido saber, porque se ha mirado a otro lado con incomodidad y no mirar es como borrar» (Wiener, 2021: 59). Los *huacos* son piezas de cerámica prehispánica hecha a mano, de formas y estilos diversos, pintadas con cuidado. Históricamente han sido robados y utilizados para narrar cómo se supone que son los pueblos donde se crearon. Tanto es así que la autora propone el término *huaquear* para denominar los robos de estas piezas y, por extensión, de otras que, como éstas, fueron parte de los objetos expoliados. En este marco, *huaquear* es sinónimo de «abrir, penetrar, extraer, robar, fugarse, olvidar» (Wiener, 2021: 61). En uno de los registros textuales de la visita a un Gabinete de Curiosidades por parte de un viajero y científico llamado Ray, que escribió un libro a partir de las experiencias de su viaje en el que narra su visita a diversas colecciones, describe el gabinete situado en el Palacio del duque de Módena de esta manera:

Lo que más nos importaba era el gabinete o museo, amueblado con una selección de rarezas naturales, joyas, monedas y medallas antiguas y modernas, taglias antiguas y modernas, obras curiosas torneadas, secas plantas pegadas sobre tablas lisas blanqueadas con cerus, que se pueden poner en marcos y colgar en una habitación como cuadros; y una gran colección de diseños de los mejores pintores (Ray, 1663: 201).

5 Wiener, G. (2021). *Huaco retrato*. Literatura Random House.

La descripción permite hacerse una idea general de los objetos que contenía un Gabinete de Curiosidades y también del tipo de propietario al que pertenecían estas colecciones privadas, en este caso, un aristócrata italiano (Murray, 1904: 82). La visita de viajeros a los Gabinetes de Curiosidades no era un hecho aislado, sin embargo, el tipo de visitante que podía acceder estaba más cerca de los poderes y estamentos dominantes de la época que de un perfil aventurero y curioso. Un ejemplo de ello es la visita diplomática de miembros de la corte que representaban a las monarquías de sus respectivos países. Uno de los registros que hay de esas visitas corresponde al conde de Carlisle, que en 1664 acude en calidad de embajador extraordinario de Carlos II al Gabinete de Curiosidades del rey de Dinamarca y Noruega, Christian V y su hijo y sucesor Frederick IV. Tras su visita, Carlisle prepara una descripción sobre una de las cámaras en la que escribe: «[...] no hay nada más que vestimentas, armas y utensilios de indios, turcos, groenlandeses y otras naciones bárbaras, que por su cantidad y variedad entretienen la vista con un placer muy agradable» (Murray, 1904: 104).

Uno de los motivos de la popularidad que adquieren los Gabinetes de Curiosidades —además del estatus que representa para su propietario y la extraordinaria forma de contactar con los poderes de otras ciudades europeas—, se debe al auge de la producción de piezas y sobre todo a la expansión de las redes comerciales que permite a los comerciantes y coleccionistas traer objetos de lugares lejanos como Siria, China, Japón, India, América del Sur y México. Cabe hacer un inciso, se dice aquí América del Sur por referir a la forma genérica de denominar esta zona del mundo. Sin embargo, al-

gunas lecturas críticas de estos eventos se refieren a ella como Abya Yala. Lucrecia Masson⁶ lo describe de esta manera:

Es el nombre ancestral del continente que a día de hoy, luego de la invasión europea, se conoce como América. Fue el pueblo Kuna, comunidad originaria de la región de lo que hoy es Panamá y norte de Colombia, quien le dio ese nombre. Existe actualmente un acuerdo entre distintas comunidades indígenas, su descendencia y sus diásporas en nombrar de esta manera al continente, como ejercicio también de resistencia (Masson, 2019: 175).

El expolio de piezas se vuelve frecuente y se explica en Europa a la luz de los ideales del Humanismo, caracterizados por una visión del mundo antropocéntrica, de la que el sujeto europeo occidental se autopercibe como el centro, y por un aumento progresivo del interés científico en diferentes áreas de conocimiento que se desarrollan desde esta perspectiva euro/andro/antropocéntrica. Los Gabinetes de Curiosidades son una pieza clave de las operaciones a través de las cuales Europa se adjudica a sí misma un lugar central y hegemónico de enunciación a lo largo del mundo. Esta posición enunciativa ha servido de base para la creación de imaginarios colectivos en los que Europa es el centro, siendo el mapamundi un arquetipo paradigmático de este funcionamiento. Mientras que antes del s.XVI los mapas mostraban el mundo de diversas maneras y era habitual que

⁶ Lucrecia Masson es una de las integrantes del colectivo *Migrantxs Transgresorxs-Ayllu* y artista-investigadora del proyecto *Una ciudad muchas fronteras* en Matadero-Madrid.

su forma fuera circular, a partir de esta época se instaura una forma predominante que sitúa a Europa en el centro. El mapa eurocentrado del mundo funciona como metáfora de cómo Europa ha podido autopercebirse y autorelatarse a través del colonialismo, desde una posición central a nivel espacial (geográfico) y también a nivel temporal, al entenderse como el *ahora* de la historia.

Uno de los registros más relevantes de la época en relación con los Gabinetes de Curiosidades es la investigación que Pierre Borel de Castres –biógrafo de Descartes– realiza en 1649. La publicación contiene una lista por orden alfabético de los Gabinetes de Curiosidades más notorios de las principales ciudades europeas. Siguiendo su ejemplo, el Dr. Jacob Spon⁷ comparte una serie de listas con un contenido similar que va desde los coleccionistas de Lyon y París hasta los anticuarios de diferentes ciudades⁸. También el coleccionista alemán Philipp Jakob Sachse von Löwenheim publica una lista en la que describe, por curiosidad personal y de forma breve, las

7 En la obra *Discours sur une pièce antique et curieuse du Cabinet* de Jacob Spon, escrita en Lyon en el 1674, se hace referencia también a otros objetos que aparecen en la publicación posterior del mismo autor, *Recherches curieuses d'antiquité* (1683).

8 La publicación *Recherche des Antiquités et Curiosités de la Ville de Lyon*, publicada en Lyon en 1673, reimpresa en 1676 y en 1857, presenta una serie de listas en las que nombra los coleccionistas que había entonces en la ciudad de Lyon, además de coleccionistas de París y otros coleccionistas y anticuarios de diferentes ciudades europeas. La lista que contenía los nombres de los coleccionistas de París se reimprimió en la capital francesa en 1866. Asimismo, la publicación escrita por Jacob Spon y Sir George Wheler, *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce, et du Levant: fait aux années 1675 et 1676*, presenta una lista de las principales colecciones de estas ciudades. Este último se reimprimió recientemente, en el año 2011 por su valor como artefacto histórico.

colecciones de su época que considera de mayor relevancia. Los textos de estas publicaciones pasan por varias manos a lo largo del tiempo, cada una con su formación y acceso a una determinada literatura, por lo que resultan habituales las confusiones o contradicciones en la descripción del contenido de los Gabinetes de Curiosidades que, por otro lado, tenían colecciones que también fluctuaban (Murray, 1904: 20). Las publicaciones sobre los espacios artísticos de la época y sobre el contenido que albergan se multiplican. En esta etapa aparecen también los tratados de arte, la crítica, las guías artísticas y los primeros catálogos de colecciones. El listado de Gabinetes de Curiosidades europeos es extenso y se escapa de los objetivos de esta investigación, pero merece la pena recuperar alguno de los más significativos o arquetípicos. El primero de ellos es uno de los grandes nombres en la historia de los gabinetes, el de John Tradescant y su hijo, del mismo nombre. Ambos fueron dos de los primeros naturalistas y coleccionistas de Inglaterra. En 1656, Tradescant hijo publica *Musaeum Tradescantianum o A Collection of Rarities*, una lista en inglés y en latín de las piezas de su colección. El Gabinete de Curiosidades que crean juntos contiene una de las mayores colecciones de especímenes de historia natural y de arte industrial, además de objetos etnográficos, antropológicos y arqueológicos. La exposición presenta una colocación material poco cuidada, por lo que a pesar de ser el más grande de Europa fue considerado de poco valor científico. Un tiempo después de la publicación de Tradescant, Elias Ashmole compra su colección, para finalmente donarla a la Universidad de Oxford en 1682 y crear con ella la base del Ashmolean Museum (Murray, 1904: 108). El Ashmolean Museum fue el primer museo universitario. Se inauguró en 1683 en la ciudad

de Oxford a partir de las colecciones de John Tradescant, principalmente. El museo se crea en un ambiente universitario y se entrelaza con la vida académica de tal forma que aula, laboratorio y museo convergen como parte de un mismo organismo institucional cuyo objetivo compartido es la generación y transferencia de conocimiento. En su libro sobre museología, Henri Rivière hace referencia al museo y al coleccionista de la siguiente manera:

Este se considera el precursor de una actividad multidisciplinar, cuyas colecciones eran principalmente de historia natural, numismática, arqueología y etnología. El museo, como parte de la universidad, añade a las colecciones un laboratorio de química y una biblioteca. Las tareas de conservación e inventario se encargan a los profesores (Rivière, 1993: 71).

Otros gabinetes relevantes de la época son el del clérigo Manfredo Settala (Milán), el gabinete de historia natural de Ole Worm (Copenhague), el Orto Botanico del profesor Ulisse Aldrovandi (Bologna) o el del boticario Basilius Besler (Nuremberg). En sintonía con el creciente interés artístico y científico se fundan a lo largo del s.XVII el *Novum Organum* (1625), la Nueva Atlántida (1627) y la Accademia del Cimento en Florencia (1657), la Royal Society de Londres (1660) y la Académie des Sciences de París (1666). En estas décadas también ven la luz revistas dedicadas a la ciencia como el *Journal des Scavans* (1665) o la *Miscellanea Curiosa* de la Academia Alemana (1670). Estos espacios de conocimiento ejercen una fuerte influencia al proporcionar medios nuevos para comunicar, discutir y criticar descubrimientos. En estos años, el profesor, coleccionista y miembro

de la Royal Society de Londres, Michael Bernhard Valentini, publica el catálogo *Repositorium Valentinianum*. En él muestra especímenes de historia natural, rarezas o diversos aparatos filosóficos, matemáticos, anatómicos y quirúrgicos. En la línea de Valentini, Franz Ernst Brückmann de Wolfenbüttel, funda su propio Gabinete de Curiosidades y escribe sobre su propia colección y otras cercanas. *Epistolae Itinerariae* es una de estas publicaciones y la dedica principalmente a Sir Hans Sloane y la Royal Society, y concretamente, se refiere a las colecciones de historia natural, botánica y mineralogía que tienen, además de hacer mención a antigüedades y otras rarezas. Sir Hans Sloane es también una de las figuras más significativas del paso de los Gabinetes de Curiosidades al museo moderno. Médico de profesión, presidente del Colegio de Médicos y de la Royal Society, es uno de los mayores coleccionistas de su época y su colección constituye actualmente una parte considerable de las piezas con las que cuenta el British Museum. Para situar el alcance de su actividad, en 1687 viaja a Jamaica por motivos científicos y a su regreso trae con él alrededor de 800 especies diferentes de plantas. En los años siguientes al viaje a Jamaica sigue aumentando progresivamente su colección. Además de las piezas que expolia, también recibe donaciones. William Courten, por ejemplo, lega tras su muerte su colección a Sloane, a la que el coleccionista añade también la colección de Petiver, la del Dr. Christopher Merret, la del Dr. Leonard Plukenet y la del reverendo Adam Buddle⁹ (Murray, 1904: 136-7).

9 David Murray recopila en su obra información proveniente de diversos textos del siglo XVII como *The Philosophical Transactions* (1699) o *A Catalogue and description of the natural and artificial rarities belonging to the Royal Society and preserved at Gresham College* (1681); y otras publicaciones posteriores como *Gentleman's Magazine* (1816) o *History of the Royal Society* (1812).

Incluso hay registros¹⁰ del Papa, como el del siguiente fragmento en el que se nombra a Sloane como parte de los coleccionistas de mayor relevancia: «Compra para Topham, dibujos y diseños, estatuas de fuentes y monedas de pembroke; manuscritos monacales raros solo para Hearne, y libros para Mead, y rarezas para Sloane¹¹» (Edwards, 1870: 290). El museo británico lleva años revisando sus propias prácticas y discursos en relación a su colección y a cómo se hizo con ella. La puesta en marcha de esta revisión no ha impedido, sin embargo, que el gobierno británico se haya negado a restituir las piezas expoliadas que se le han reclamado, entre otros, desde Grecia¹². El museo es uno de los espacios que alberga en la actualidad constantes contradicciones internas, por ello es frecuente el choque entre el esfuerzo por actualizar la institución y la resistencia que ejercen sus lógicas heredadas. En este momento el museo está haciendo una actualización epistemológica basada principalmente en un trabajo institucional complejo destinado a cambiar las taxonomías coloniales operativas en su sistema de clasificación. Con este proceso busca, a su vez, restaurar la imagen de la institución y lo que ésta representa. Una de las acciones que ha puesto en práctica

10 Edwards extrae el fragmento que se comparte del volumen IV de *Moral Essays*, escrito por el Papa.

11 El fragmento, escrito por Edwards, pertenece a la publicación *Lives of the Founders of the British Museum* (1870) y aparece también en la obra posterior de David Murray ya citada anteriormente.

12 Para saber más sobre este asunto, se recomienda consultar el siguiente artículo de *El Confidencial*: https://www.elconfidencial.com/cultura/2023-01-11/reino-unido-descarta-contactos-grecia-devolver-marmoles-partenon_3556042/#:~:text=La%20ministra%20de%20Cultura%20brit%C3%A1nica,griegas%20para%20un%20intercambio%20cultural.

recientemente es retirar el busto de su fundador, Sir Hans Sloane, como rechazo a su pasado esclavista. Esta acción ocurrió en el contexto del movimiento *Black Lives Matter* que se originó en 2020, como protesta por la violenta muerte de George Floyd¹³ a manos de un policía en Minneapolis. En agosto de 2020, el podcast del British Museum dedica un especial¹⁴ a Sir Hans Sloane titulado *The Museum Podcast Special: Sir Hans Sloane*. Invitan al programa a la curadora Miranda Lowe y al escritor especializado en museos James Delbourgo. Ambos conversan sobre la vida, el legado y la colección de Sloane, junto a Hartwig Fischer, ex director del museo (2012-2016) y Sushma Jansari, presentadora del podcast. Los cuatro ponen especial atención a la herencia esclavista que reside en sus prácticas de coleccionismo y proponen varias líneas de trabajo para dibujar procesos decoloniales enfocados al British Museum en concreto y a los museos en general. Cabe preguntarse si hay un deseo real por revisar la historia del museo y de sus colecciones o si se trata de un gesto políticamente correcto que responde a una demanda social. En cualquier caso, la historia de Sir Hans Sloane sirve como ejemplo del coleccionismo dominante en el s.XVII; a nivel individual por el acopio y tipología de objetos que reúne y a nivel social como muestra del calado colonialista sobre el que se fundamentan estas colecciones.

13 Para conocer con mayor detalle la historia trágica de George Floyd puede consultarse el siguiente artículo, publicado en el *New York Times* con el título «How George Floyd Died, and What Happened Next». <https://www.nytimes.com/article/george-floyd.html>

14 Podcast disponible en el siguiente enlace: <https://www.britishmuseum.org/the-british-museum-podcast>

DEL SUJETO ARISTOCRÁTICO AL SUJETO BURGUÉS: LA APERTURA DE LAS COLECCIONES PRIVADAS A LOS PÚBLICOS

El carácter fundamentalmente privado de las colecciones se extiende hasta el s.XVIII. A finales de este siglo se abren paso diferentes movimientos ciudadanos que transforman los espacios dedicados a los Gabinetes de Curiosidades. En este proceso, el sujeto aristocrático deja de ser la figura dominante para dar paso al sujeto burgués. Cabe recordar que la invención del museo moderno se da al mismo tiempo que la sublevación de las clases burguesas, supeditadas hasta el proceso de emancipación republicana de la Revolución Francesa a los poderes de la monarquía, la aristocracia y el clero. En esta etapa, de fundación de los Estados-nación modernos fundamentados en las ideas del humanismo, los Gabinetes de Curiosidades cambian de manos y pasan de ser un espacio aristocrático a un espacio republicano y burgués. Continúan siendo un lugar para el deleite y la contemplación estética, sin embargo, ya no se basan en el encuentro solitario, íntimo y viril con la obra, sino que pasan a ser un espacio público gestionado en correspondencia con los principios del Estado republicano, implementado tras la decapitación del último monarca absoluto de Francia, el rey Luis XVI. Se inicia entonces un proceso de reapropiación y secularización de la mirada que aún continúa. Europa vive, en palabras del historiador del arte Germain Bazin, una «onda museológica» que consiste en la expansión del proceso de musealización y estatalización de las colecciones de los soberanos (Bazin, 1969).

Los museos se fundan por iniciativa de los Estados. Un ejemplo representativo y el primer caso de este tipo es el del British Museum, fundado en 1753 por un decreto del Parlamento y abierto al público a partir de 1759 para mostrar su colección, adquirida con fondos públicos y especializada en historia natural, numismática y pintura (Rivière, 1993: 72). Hasta este momento, los Gabinetes de Curiosidades sólo habían abierto sus puertas al público en algunas ocasiones especiales. El acceso se extiende en esta nueva etapa más allá de la minoría que representan las clases altas, los eruditos, los científicos o las personas formadas en arte. La Revolución Francesa posibilita la apropiación de los espacios aristocráticos de la monarquía francesa por parte de la burguesía que, en la posición que toma, abre un nuevo territorio a la mirada estética. No obstante, este nuevo territorio público y democrático representa al sujeto burgués, masculino y colonial, que hace del museo moderno una institución que reproduce –a través de sus epistemologías– procesos de racialización y sexualización. Un ejemplo característico de este periodo histórico es la nacionalización de los bienes de la corona en el año 1793, lo que permite disponer de la pequeña y gran galería del Louvre, que pasa a ser, por razones ideológicas y políticas, un museo de la República. Esta apropiación no llega en un principio al grueso de la población, lo que se ve reflejado en las visitas al museo por parte del que ya era el público habitual. George-Henri Rivière, museólogo francés, dirá con motivo de este episodio que: «El acceso a las obras no es suficiente, se requiere de hábito y formación para que el público aumente, puesto que las obras expuestas no ofrecen para las clases sociales con menor formación cultural ni delectación ni enseñanza» (Rivière, 1993: 51).

Más allá de las posibles razones para justificar la falta de público en los primeros museos, las estadísticas sobre la afluencia de visitantes, disponibles desde 1830, muestran ciertas dinámicas en sus visitas. La forma en la que se registraron estos primeros datos fue a partir del número de personas que iban al museo así como los días de la semana y el horario en el que lo hacían. El primer uso político de los mismos, como muestra Tony Bennett, fue utilizar las estadísticas para demostrar que por las tardes, los festivos y los domingos, aumentaba el flujo. Los reformadores Francis Place y, posteriormente, Thomas Greenwood, utilizaron las estadísticas con el objetivo de enseñar la fuerza creciente de la cultura en los segmentos poblacionales de las clases trabajadoras a lo largo del s.XIX. La voluntad de mostrar y medir la influencia cultural y civilizadora del museo contrasta, sin embargo, con la falta de recursos destinados a proporcionar un acceso real para todos los públicos (Bennett, 1995: 8). Pese a las carencias de los museos, la dinámica de visita de los públicos que detectan en las estadísticas Place y Greenwood, continúa también en el s.XX. Tanto es así que George Bataille hace referencia en *Documentos Ensayos* justamente a la visita dominical como parte de su descripción del museo: «Un museo es como el pulmón de una gran ciudad: la multitud fluye todos los domingos hacia el museo como la sangre y sale purificada y fresca» (Bataille, 1969).

A finales del s.XVIII se atesoran alrededor de toda Europa múltiples colecciones nacionales, especialmente en ciudades como Roma, Florencia, Viena, Berlín, Múnich, Dresde, París, Bruselas o Londres. Algunas colecciones privadas son absorbidas entonces por museos públicos, como ocurre con la del cónsul Sherard, la de John Martin

o la de Richard Pulteney. Sin embargo, gran parte de las piezas de aquellas colecciones acaban por dispersarse por la falta de interés de las siguientes generaciones o por la falta de recursos para mantenerlas (Murray, 1904: 181). En estas primeras exposiciones se presenta al público –mayoritariamente burgués y europeo– una colección de piezas y también de cuerpos expoliados en las exploraciones realizadas en las Américas y otras zonas gravemente afectadas por el colonialismo, como África y Asia. Esta enorme colección reunida en Europa es fundamental para entender el museo moderno, dado que con ella se ha producido un conjunto de taxonomías con las que se han creado clasificaciones y divisiones como la del «museo de arte», el «museo antropológico» o el «museo etnográfico». Desde la etapa de los Gabinetes de Curiosidades se convierte en algo frecuente encontrar partes de cuerpos expuestas, sobre todo en el museo natural y el etnográfico, que son los museos que generalmente han mostrado los otros cuerpos, aquellos que fueron extraídos en las incursiones coloniales y que se expusieron en Europa con una intención divulgativa o pedagógica, que desde los estudios postcoloniales resulta de difícil comprensión.

Actualmente están aumentando de forma progresiva los casos de restitución de los cuerpos y piezas expoliadas por países colonizadores de Europa y que son parte de las colecciones museales. Este es el caso de África del Sur, que a finales de la década de los noventa comienza un proceso de petición a diversos museos europeos para que procedan a devolver los cuerpos que habían sido expuestos y a menudo diseccionados en los museos de ciencia natural y etnográficos. En octubre de 2020 el Museo Pitt Rivers de la Universidad

de Oxford aprovechó el cierre a causa de la pandemia para revisar y actualizar sus prácticas y discursos museales. El trabajo realizado dio como resultado la retirada de 120 restos humanos de la exposición permanente. Entre todos ellos los que más preocuparon fueron las cabezas reducidas de los shuar y achuar, expoliadas en Ecuador. En la exposición se encontraban dispuestas en la vitrina denominada «Tratamiento de los enemigos muertos». Las *tsantsas*, como se conocen estas piezas, tenían un gran atractivo para una parte considerable de los públicos que acoge el museo. Quizás sea por esta razón que su retirada llega tan tarde. La institución atribuye esta decisión a una postura ética y a un esfuerzo por parte del museo para lograr su progresiva descolonización. Este caso supone un ejemplo paradigmático de la construcción de subjetividades a través de las taxonomías. La colección proviene de la donación de 22.092 objetos arqueológicos y etnológicos coleccionados por Augustus Henry Lane Fox Pitt-Rivers, oficial del ejército británico, etnólogo y arqueólogo, que consiguió todos ellos entre 1851 y 1880. La donación estuvo bajo dos condiciones: que el museo se conociera con su nombre y que se aplicara a la ordenación las tipologías que él mismo había pensado a través de los fundamentos del evolucionismo, que por entonces era el paradigma dominante (Clifford, 2001).

Hacia 1900, la palabra «raza» era habitual en muchas lenguas de todo el mundo. El clima de opinión universal estaba impregnado de racismo. Por lo menos en el «Occidente» global, que en la era del imperialismo se había extendido por todos los continentes, muy poca gente ponía en duda la idea de que la humanidad estaba dividida en razas y que estas razas, por motivos biológicos, tenían capaci-

dades distintas y, en consecuencia, un distinto derecho a dar forma autónoma a su existencia. Hacia 1800, estos ideales eran exclusivos de unos pocos grupos eruditos, aunque la práctica de las colonias y del tráfico de esclavos transatlántico no pasaba por alto los colores de la piel. Para 1880 ya se habían convertido en un elemento básico del imaginario colectivo de las sociedades occidentales (Osterhammel, 2015: 754).

La retórica de la modernidad se ha servido de una serie de tecnologías de la representación del sujeto colonial como sujeto otro, fuera del mundo *civilizado*, presentado desde conceptos como salvaje, natural o atrasado. La pensadora afrodominicana Yuderkys Espinosa Miñoso alude en su investigación a dichas tecnologías. En *Ese ojo que (nos) mira. Ese relato que (nos) atrapa: colonialidad y color de la razón* problematiza las estrategias utilizadas en la construcción de esa subjetividad otra a través de la visibilización de los modos de aparecer de los cuerpos negros en las obras de arte. «Las negras siempre estamos desnudas», afirma (Espinosa, 2021). A partir de esta premisa muestra una genealogía de la producción del sujeto colonial y su racialización, poniendo especial énfasis en el surgimiento y desarrollo del concepto de raza desde finales del s.XV en adelante. Recorre así el relato de la historia del arte desde la idea de una cromática de la colonialidad o colonialidad de la mirada, para comprender cómo se ha representado el cuerpo colonial racializado y cuáles han sido las consecuencias epistémicas y estéticas derivadas de ello. En esta misma línea, el filósofo africano decolonial Chukwudi Eze, acompañado por Santiago Castro-Gómez y Paget Henry, propone pensar en el *color de la razón* (2008). A partir de la colonización del continente, el color de la piel forma parte de una

estructura piramidal de poder con la que se imponen nuevas maneras de relación entre grupos humanos. Desde entonces, se crea una cromática del poder que subyace en la configuración de todo un sistema de representación de esos otros. La imagen del otro construída desde Occidente «negó la posibilidad de configurar una mismidad del sujeto colonizado» (Espinosa, 2021: 14). A esto Fanon lo denomina «imposibilidad ontológica», dado que «ese otro se apropiaba de la representación que de él se hacía, asumiéndola como su propia re-presentación» (Achinte, 2013: 444). La historia del pensamiento europeo responde así a la historia de la modernidad europea, pero también a la historia invisibilizada de la colonialidad. La primera es una historia de autoafirmación, la segunda de borraduras y negaciones de otras formas de racionalidad e historia.

LA OPOSICIÓN ENTRE EL SUJETO HEGEMÓNICO Y EL OTRO COMO CONSTRUCTORA DEL RELATO DE LA CIVILIZACIÓN OCCIDENTAL

La configuración del reparto de lo sensible y de las formas de producir significado ha estado regida por el sujeto dominante de la modernidad, que ha determinado los sistemas de conocimiento que se han instaurado en la institución. Como parte de este engranaje, la representación de la diferencia colonial antropocéntrica se ha dado a partir de la lógica de inclusión-excluyente, crucial en la afirmación, producción y difusión de la epistemología Occidental y, por lo tanto, en la constitución de las formas de conocimiento y de representación construidas. Los órdenes de lo visible y los órdenes del discurso que componen las prácticas y discursos museales se han creado desde una posición de poder, dejando al margen –como muestran las investigaciones sobre los públicos y las minorías de Nancy Fraser¹⁵ y Michael Warner¹⁶– a los sujetos subalternos de la modernidad.

Parte del trabajo en curso de las epistemologías decoloniales en las que la subalternidad continúa teniendo una vigencia radical trata de desenmascarar las estrategias del poder colonial que afectan a estas minorías políticas. Por ello, resulta fundamental hacer una crítica

15 Fraser, N. (1992). «Rethinking the Public Sphere: A contribution to the Critique of Actually Existing Democracy». Craig Calhoun (comp.), *Habermas and the Public Sphere*. MIT Press.

16 Warner, M. (2012). *Público, públicos, contrapúblicos*. Fondo de Cultura Económica.

de lo que *hay* y, con ella, trazar también los itinerarios del silencio de aquellos que han sido escritos fuera de la historia, es decir, de lo que no está o no vemos en el museo. Esta doble dirección entre lo visible y lo invisibilizado no busca revertir el discurso colonial, dado que sería otra forma de reforzarlo, sino que intenta mostrar sus puntos ciegos, su propia opacidad, para posibilitar nuevas vías tanto de crítica como de negociación. Esta es la apuesta de Spivak. La autora mantiene una posición ambivalente en la que practica un ejercicio de equilibrio de fuerzas desde ambos lados del espectro, el colonial y el metropolitano. El trabajo de Spivak –junto al de autores que trataron la experiencia de la descolonización africana, como Amílcar Cabral o Frantz Fanon y la descolonización antillana, como Aimé Césaire y Edouard Glissant– ha ejercido una gran influencia en la teorización poscolonial, en concreto, y en los estudios culturales, en general. Su propuesta se sirve de la deconstrucción para no caer en el fundamentalismo postcolonial y aboga por estrategias de negociación para llevar a cabo una subversión del discurso colonial. La cuestión es que todas las subjetividades que no se han correspondido con la del sujeto dominante se han vinculado con el museo como objetos del saber y de la representación. Este modo de hacer en el que *no hay afuera* es lo que caracteriza al museo como institución disciplinaria colonial. El público no sólo no está fuera del museo sino que lo constituye (Warner, 2012). La relación con la institución más allá de la posición canónica es la del otro. Un otro que no está excluido de la institución, sino que está incluido precisamente como otro. Este es el caso de los sujetos subalternos racializados que están dentro de la institución, pero su inclusión se ha hecho en calidad de objeto etnográfico. Así lo recoge Paul B. Preciado:

Esas mismas taxonomías son aquellas que van a producir también los sujetos dominantes y hegemónicos, y los sujetos periféricos de la modernidad; así, al mismo tiempo que la modernidad produce al sujeto blanco heterosexual burgués como el sujeto fundamental tanto de la experiencia estética como productor de saber y de la verdad, surgen también los sujetos subalternos que no son considerados como agentes de esa experiencia estética, sino que son objeto de la experiencia estética. Tras la supuesta inclusión del museo universalista de los siglos XVIII y XIX, se esconde ya esa máquina de producir hegemonía y subalternidad (Preciado, 2019: 23).

Las taxonomías con las que el museo opera pueden ser consideradas en tanto posibilidades racionales para ofrecer un conocimiento u otro. No obstante, se han implementado unas clasificaciones compartidas entre los museos que raramente se han puesto en cuestión y que, por su perseverancia en el tiempo, han contribuido a la percepción de operar con un modelo racional único y estable, con capacidad de mediación e inclusión de los nuevos requerimientos socio-culturales. Sin embargo, la reciente revisión crítica de las taxonomías desde la perspectiva decolonial y de género ha puesto de manifiesto sus limitaciones en este sentido y ha activado procesos de reorganización de las colecciones en una parte de los museos; con los cambios que eso supone en la clasificación, orden y exposición de sus colecciones. En estos procesos está siendo crucial la toma de conciencia del propio museo como espacio de alterización que ha construido identidad y diferencia.

LA COLONIALIDAD DEL PODER: HACIA UNAS ESTÉTICAS OTRAS

La formación del museo moderno ha implicado unos modos de hacer y de conocer que han atravesado toda la genealogía museal y han sido una parte fundamental de la constitución de la *matriz colonial de poder* (Mignolo, 2010). A diferencia de la concepción moderna que entiende el poder en términos piramidales o de la noción foucaultiana de la «capilaridad del poder», la concepción colonial del poder «pone en el centro de la reflexión el diferencial de poder en relaciones conflictivas (autoridad, economía, sexualidad, racismo, género, conocimiento, estética, religión), esto es, en toda relación de “dominación, explotación y conflicto”» (Mignolo, 2015: 116). El poder, así entendido, es algo que nadie tiene y que todos ejercen, el espacio en el que se regulan las relaciones sociales. La generación de esta matriz se ha dado como parte inseparable de la agenda de la modernidad, de la que el museo –como institución decisiva en la formación y autodefinición de la identidad occidental– es parte constitutiva. Asimismo, ha actuado en la reproducción y diseminación de la colonialidad, afectando al conjunto de prácticas y discursos del museo, y haciendo más profunda la *herida colonial* que se ha producido y de la que las subjetividades emergentes, sus saberes y producciones son efecto. En este sentido, comparten la estela de Frantz Fanon cuando advierte que aún existiendo diferentes modos subjetivos en las sociedades, éstas, lejos de enriquecerse de la diversidad, acaban por responder a epistemes dominantes y, por tanto, también a sus respectivas estéticas y al conjunto de sus prácticas artísticas, tanto a nivel productivo, como teórico y crítico.

La estética hegemónica ha contribuido así a la construcción de unas determinadas subjetividades y modos de hacer dominados por la retórica de la modernidad. En *Aiethesis Decolonial*, Walter Mignolo recoge este planteamiento y defiende que la estética hegemónica – entendida por el autor en tanto discurso epistémico dominante– conduce a unos modos de construcción de subjetividades y modos de hacer específicos que, en el caso del museo moderno, han estado supeditados a lógicas alterizantes. Por ello, la revisión crítica de la genealogía museal juega un importante papel para decidir cómo enfrentarse ahora con esa historia y cómo usar los espacios para llevar a cabo proyectos decoloniales en el seno de una institución históricamente colonial (Mignolo, 1995).

En el catálogo de la exposición *Estéticas decoloniales*¹⁷, curada por Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez, los autores escriben: «El arte y la estética fueron instrumentos de colonización de subjetividades y hoy la descolonización de la estética para liberar la *aiethesis* es un aspecto fundamental de los procesos de decolonialidad» (Mignolo, W. y Gómez, P., 2012: 13). La pretensión de Mignolo –junto al resto de integrantes del grupo *modernidad/colonialidad*¹⁸– es emancipar a la estética de la matriz colonial de poder y, con ella, a las diferentes subjetividades en juego. Por ello, su propuesta es generar un *giro*

17 Mignolo, W. y Gómez, P. P. (Eds.) (2012). *Estéticas decoloniales*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

18 Componen el grupo una red multidisciplinar y multigeneracional de autores entre los que se encuentran: Aníbal Quijano, Edgardo Lander, Ramón Grosfoguel, Agustín Lao-Montes, Walter Mignolo, Zulma Palermo, Catherine Walsh, Arturo Escobar, Fernando Coronil, Javier Sanjinés, Enrique Dussel, Santiago Castro-Gómez, María Lugones y Nelson Maldonado-Torres.

decolonial que conduzca a unas *estéticas otras*. Con el concepto de giro decolonial se hace referencia aquí a «la apertura y la libertad del pensamiento y de formas de vida-otras (economías-otras, teorías políticas-otras)» y se sitúa a los procesos decoloniales que afectan al ser y al saber como parte fundamental del «desprendimiento de la retórica de la modernidad y de su imaginario imperial articulado en la retórica de la democracia» (Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R., 2007: 29). Estos procesos, enmarcados por el giro decolonial, son los que se están tratando de activar y desarrollar en el museo desde las prácticas decoloniales actuales. Tal y como se pone de relieve en las investigaciones contemporáneas museales que están trabajando alrededor de la pregunta sobre qué hacer con la historia del museo –la visible y la invisibilizada– y cómo hacer proyectos expositivos decoloniales en el seno de una institución históricamente colonial. Dirá Mignolo que ahora pensar el museo pasa por escribir sobre un concepto en tres partes: modernidad/colonialidad/descolonialidad. Este concepto nombra un entrecruzamiento de una retórica que sirve como justificación –la retórica de la modernidad–, la lógica que domina –lógica de inclusión-excluyente– y las respuestas decoloniales –manifestaciones y procesos de desmantelamiento–. En este lugar de pensamiento toma fuerza la «heterogeneidad histórico estructural» con la que el investigador nos saca de la historia lineal (Mignolo, 2014). Este concepto apunta a la identificación de nudos en los que se entrecruzan en un determinado momento varios tiempos, a pesar de que el tiempo imperial sea el que ha estado contando en la historia. La heterogeneidad histórico estructural no es un concepto que refiere a una cosa concreta y definida, sino que es un concepto complejo que remite a la coexistencia de varios tipos de acciones e

interacciones. El cuestionamiento foucaultiano¹⁹ por quién produce conocimiento, cómo y para qué conduce ahora a la pregunta sobre cómo descolonizar el conocimiento. Desde el planteamiento de estos pensadores, una de las tareas contemporáneas cruciales es desidentificarnos de nuestra estructura de poder epistémico. A tenor de este ejercicio en curso y como espacio de apropiación epistémica y estética, el museo tiene la responsabilidad de llevar a cabo procesos de descolonización que se ocupen de desmantelar la colonialidad del saber y la colonialidad del sentir y, con ello, las lógicas alterizantes que aún reproduce la institución.

El trabajo del grupo *modernidad/colonialidad* es especialmente interesante para comprender la herencia con la que carga el museo y el marco insurgente donde se están librando actualmente los procesos decoloniales. Se aborda su trabajo aquí por el interés de su investigación en el desarrollo del pensamiento crítico decolonial, así como por el reconocimiento e impacto del mismo, tanto en la academia como fuera de ella. No obstante, cabe añadir, que han sido acusados de reproducir las dinámicas que ponen en cuestión en sus investigaciones. Una de las pensadoras que les ha criticado con más contundencia es Silvia Rivera Cusicanqui. La socióloga, historiadora y docente universitaria, ha escrito sobre ellos en textos como *Chhixinakax utxiwa. Una reflexión sobre las prácticas y discursos descolonizadores*, donde alude a cómo estos pensadores participan en la construcción por parte de la academia estadounidense de estructuras piramidales de poder y capital simbólico en triangulación con al-

19 Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Gallimard.

gunas universidades de América Latina. Su crítica señala la forma – culturalista y academicista– en la que los departamentos de estudios culturales de diversas universidades norteamericanas han añadido en sus currículos a los estudios postcoloniales sin proveerlos de la urgencia política que impregnaba las investigaciones iniciales en la India por parte del grupo que inició esta línea de investigación con la fundación de la revista *Subaltern Studies*. El trabajo crítico de Rivera pone de manifiesto una de las contradicciones con las que carga esta investigación y es la imposibilidad práctica de estar libre de la reproducción de ciertas violencias o formas de poder, también en el ámbito de la teorización decolonial y sobre todo cuando se ocupa una posición de privilegio, como en este caso la de los miembros del grupo o, en otra medida, la mía propia.

DEL VILLAGE NÈGRE EN LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE PARÍS A BEYONCÉ EN EL MUSEO DEL LOUVRE

Desde un punto de vista colonial, conocer como tal no habrá consistido necesariamente en una estancia junto a las cosas mismas, menos incluso junto a otrxs. En lo esencial, conocer en la lógica colonial habrá consistido en poner en forma y en cuantificar relaciones de distancia (Mbembe, 2021).

En 1889 el Palacio del Trocadero acogió una de las atracciones más populares de la Exposición Universal de París: el zoo humano *Village Nègre*, para el que se importaron cuatrocientos nativos con el fin de recrear una comunidad africana. Unos años antes, Geoffroy de Saint-Hilaire, director del Jardín de Aclimatación de París, creó varias exposiciones en este lugar para presentar a los parisinos

curiosos los «esquimales» y los «nubios». Veintiocho millones de personas visitaron el *Village Nègre*²⁰ en seis meses. Bajo una supuesta pretensión didáctica, y previa compra de sus entradas, miles de visitantes acudieron para verlos en cautiverio. Este tipo de muestra no era exclusiva de los franceses, también se popularizaron en Alemania y Bélgica. El último zoo con personas se mantuvo abierto al público en la ciudad de Bruselas hasta 1958. España se sumó a la tendencia expositiva e inauguró en Madrid (1887), junto al Palacio de Cristal, una exposición con un centenar de indígenas filipinos. No fueron los únicos a nivel nacional. En 1897, cerca de Plaça Catalunya (Barcelona), se creó el zoo «Negros Salvajes»²¹. La colección, tal como se la denominaba, se formó el año anterior –a partir de la invasión británica de la Costa de Oro africana, actual Ghana– y estaba compuesta por 150 personas de la Tribu de los ashantis. Antes de ser expuestos en Barcelona, el empresario francés Ferdinand Gravier los expuso en Lyon, donde los hermanos Lumière los grabaron en una serie de filmaciones²².

20 Se pueden leer más detalles sobre este caso en el artículo académico de Juanma Sánchez Arteaga, investigador del CCHS y del CSIC: «La antropología física y los «zoológicos humanos»: exhibiciones de indígenas como práctica de popularización científica en el umbral del siglo XX». Publicado en *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, 2010, vol. LXII, nº 1, enero-junio, págs. 269-292. <https://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/view/305/301>

21 <https://historiesdebcn.com/zoos-humans-aschantis-barcelona/>

22 <https://catalogue-lumiere.com/series/info-five-51/>

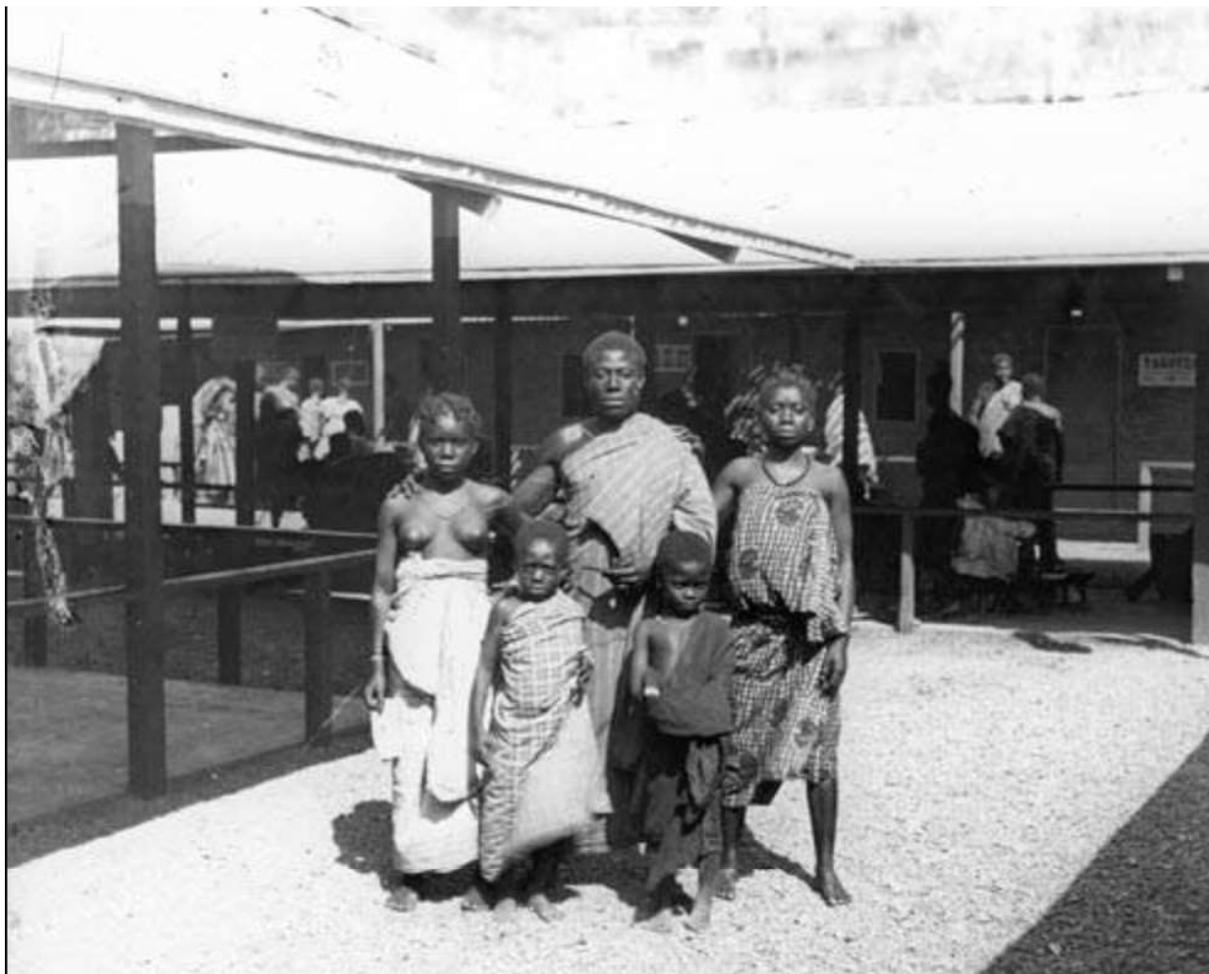


Imagen Tribu ashanti, Barcelona. Foto Frederic Bordas. AFCEC

Regresando al caso francés, se construyeron para la ocasión aldeas enteras. Cientos de congoleños, cargados con sus hijos, fueron expuestos como parte viviente de las reconstrucciones de cartón piedra con las que representaron sus casas, como una especie de parque temático colonial. Una familia al completo fue raptada de la bahía San Felipe, en Tierra del Fuego, y sus integrantes, atados con cadenas, fueron expuestos entre rejas, sin posibilidad de asearse para verse salvajes y para simular que eran caníbales cada tarde les tiraban trozos de carne cruda. En el Jardín de Aclimatación dos familias de mapuches formadas por seis hombres, cuatro mujeres y cuatro niños fueron exhibidos jugando al palín y tocando la trutruka (Wiener, 2021: 109-110).

Otro ejemplo representativo de las lógicas alterizantes que ha reproducido el museo es el caso del *Negro de Banyoles*, conocido así popularmente. Se trata de un hombre bosquimano que en vida fue un guerrero africano al que, una vez muerto, llevaron a Europa para convertirlo en un trofeo de caza. Los hermanos Jules y Édouard Verreaux, ambos taxidermistas, son los responsables de sustraer al hombre de su lugar de origen (África Austral) y de disecar su cuerpo para exponerlo posteriormente en París (1831), en la Exposición Universal de Barcelona (1888) y, finalmente, en el Museu Darder de Banyoles (Girona). En este último permaneció expuesto en una vitrina desde 1916 hasta principios de siglo. El cuerpo se muestra en el museo sin ninguna controversia hasta el año 1991, en el que el médico Alphonse Arcelín solicita la retirada del cadáver. En el proceso de mediación interviene la UNESCO y la ONU, y a ello se suma la petición expresa del vecindario que, a través de la asociación Amics

dels Museus, recogen firmas para solicitar su repatriación al alcalde. Casi una década más tarde el cuerpo mutilado regresa a Botswana, donde se celebra un entierro en el parque público nacional de Tsholofelo, con honores reservados a héroes nacionales. Antes de llegar a este punto y para poder repatriar el cuerpo, realizan primero un proceso de extracción del que se encarga el Museo Nacional de Antropología de Madrid. Es allí donde se le retira el conjunto de abalorios decorativos que porta (taparrabos, lanza, careta) y se descarta el relleno que reemplaza a los órganos, además de otras partes añadidas como los ojos, el cabello o los genitales, y aún hay que añadir a esta lista la retirada de la piel y de los alambres que le infundían una apariencia de cuerpo con vida. La intención de este tratamiento es devolverlo en un estado algo más digno que la posición de marcha en la que estaba expuesto. Este es sólo uno de los innumerables –o a falta de un registro común y público es más preciso decir de los innumerados– casos en los que los cuerpos de aquellos que fueron colonizados han sido expuestos en condiciones vejatorias y avergonzantes. Un siglo antes del caso de Banyoles, las capitales europeas celebran con orgullo grandes exposiciones en las que se exhiben a personas vivas presentándolas como salvajes exóticos. Como señala Marina Cavalcante en su tesis doctoral²³ sobre lo primitivo y lo exótico en los museos, el cine y los zoos humanos: «Esos eventos exponen la forma brutal en que Occidente construyó su Otro, cómo transformó en espectáculo a poblaciones que él mismo definió como “salvajes” o “incivilizadas”» (Cavalcante, 2019: 185). Durante esta

23 Cavalcante, M. (2019). *Figurações Primitivistas: Trânsitos do Exótico entre Museus, Cinema e Zoológicos Humanos*. [Tesis doctoral] Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

etapa, escribe la autora, es habitual que se hagan giras de varios meses para participar en exposiciones universales o coloniales exponiendo cuerpos de «salvajes», además de en otros espacios como circos, museos, teatros y zoológicos. Exhibir personas vivas, lejos de ser una realidad pasada, continúa vigente en algunos museos, como el de Ho Chi Minh en Vietnam, en el que diversos miembros de una familia se exponen para mostrar las consecuencias que el agente naranja tuvo en los cuerpos de la población vietnamita tras los ataques de Estados Unidos.

En esta misma línea se encuentran las miles de piezas –como los *huacos* o las *tsantsas*– que continúan expuestas en multitud de museos, algunos de ellos considerados los más importantes del mundo. Las *tsantsas*, por ejemplo, fueron motivo de polémica en la actualización institucional que el Museo Pitt Rivers hizo el pasado 2020. Se trata de piezas que son parte de una práctica ritual del Pueblo Shuar, ubicado en la Amazonia, basada en reducir las cabezas de los enemigos que consideraban valientes o bravos para conservar ahí su alma. La instalación de Sergio Zevallos *A war machine*²⁴, expuesta en la Documenta 14 de Kassel/Atenas de 2017, incluía un estudio sobre las *tsantsas* que conservan actualmente diversos museos, entre ellos, el Museo Nacional de Antropología de Madrid. El colectivo Ayllu²⁵ entabló conversaciones con Zevallos durante el

24 <https://www.documenta14.de/en/artists/948/sergio-zevallos>

25 Colectivo de investigación y acción artístico-política, anticolonial y disidencias sexuales y de género. Han diseñado el *Programa Orientado a la Prácticas Subalternas*, P.O.P.S; un programa de Matadero Estudios Críticos, promocionado por el Centro de Creación Contemporánea Matadero Madrid.

proceso creativo de la instalación para pensar juntas «las implicaciones de la presencia de cuerpos no-blancos en museos europeos, los zoológicos humanos y nuestros propios cuerpos aquí, en la necrópolis colonial» (Zevallos, 2018: 11). Un tiempo después organizaron, con el apoyo de Carlos León-Xjiménez, una doble intervención en el Museo Nacional de Antropología. Allí hicieron una intervención poética en la sala *Orígenes del museo*, cargada de peso en sus distintas dimensiones (expositiva, histórica, social), después de haber visitado las *tsantsas* que el museo aún conserva en su colección. La sala reconstruye un «modelo exhibitivo racista hermano al desarrollo de la Antropología en el siglo XIX» (Zevallos, 2018: 11). Desde ese marco, la intención del grupo era:

Encarnar algunos de los cuerpos no-blancos y representaciones escultóricas ahí expuestas, y darles voces, enunciando textos que iban desde las cartas de Colón al debate del siglo XIX entre el racismo biológico del Conde de Gobineau y la respuesta del antropólogo haitiano Antenor Firmin con el Tratado sobre la igualdad de las razas humanas (Zevallos, 2018: 11).

Estos son algunos de los fragmentos leídos por el grupo en el museo:

Cuando la mirada se fija un instante en un individuo así conformado, el espíritu recuerda involuntariamente la estructura del simio y se siente inclinado a admitir que las razas negras del África occidental han salido de un tronco que no tiene nada en común, fuera de ciertas analogías de forma, con la raza

mongol. Vienen luego las tribus cuyo aspecto halaga menos todavía que el del negro congoleño el amor propio de la humanidad. Tiene la Oceanía el mérito particular de proporcionar los ejemplares más degradados, más abyectos, más repugnantes de esos seres miserables, formados, al parecer, para servir de transición entre el hombre y el bruto puro y simple (Conde de Gobineau, 1854).

Entre el conjunto de autores que el grupo utilizó para dar voz a sus obras en el museo, además de los anteriores, se encuentran Cristóbal Colón, Hernán Cortés, Morgan o Romero de Tejada. La recuperación de sus textos para la intervención permitió al público escuchar afirmaciones como éstas:

El mundo ilustrado de Europa y América marca, en la práctica, un modelo, colocando, sencillamente, a sus propios pueblos en un extremo de la serie social y a las tribus salvajes en el otro, distribuyendo el resto de la humanidad entre esos límites, según se acerquen más o menos a la vida salvaje o a la culta (Morgan, 1881).

La finalidad del museo debe ser: fomentar el orgullo de ser español por el conocimiento y divulgación de nuestro imperio, estimular el espíritu aventurero y el afán de viajar de nuestra juventud y lograr el reconocimiento de muchos países especialmente de los americanos de que gracias a los navegantes, conquistadores, colonizadores y misioneros españoles han sido incorporados al mundo civilizado (Tejada, 1992).

Las *tsantsas* eran parte de una práctica con la que se conservaba únicamente la cabeza. En el caso europeo, se conservaba y exponía con frecuencia cuerpos al completo. Propuestas como las del colectivo Ayllu ponen en evidencia la enorme brecha que hay en las consideraciones que se hacen sobre unos y otros. El primer caso se asocia a una práctica macabra que demuestra el salvajismo de algunos pueblos. El segundo es un ejercicio de divulgación científica que permite exponer cuerpos otros para que el público europeo pueda conocer cómo son. Con este tipo de prácticas y discursos el museo ha devenido el «repositorio racial de la memoria»²⁶ (El-Tayeb, 2015).

En la concepción de un arte que es universal, prevalece la idea de un arte supuestamente no político. En este marco el museo es un espacio que no responde a la identidad nacional y cuyos discursos y prácticas conviven libres de responsabilidad histórica. Este es el pensamiento de fondo que sirve como justificación de la existencia de museos con colecciones repletas de piezas expoliadas por el colonialismo europeo, que son a su vez la base de las representaciones de una historia hegemónica. La activista antirracista, *performer* y dibujante Iki Yos Piña sitúa esta premisa como uno de los pilares de su práctica artística. Como parte del colectivo Ayllu²⁷ ha reali-

26 Fatima El-Tayeb, «La vida queer de la diáspora». Conferencia en las jornadas *Descolonizar el Museo* (2015), realizadas en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba).

27 El colectivo ha sido parte del grupo de curadores de la exposición *Anti-futurismo cimarrón*, creada para el Centre Arts Santa Mònica y el Centre de la Imatge La Virreina. La propuesta plantea la pregunta ¿qué hubiera pasado si Europa –como proyecto civilizatorio– no hubiera existido. <https://artssantamonica.gencat.cat/es/detall/Anti-Futurisme-Cimarron>

zadas acciones poéticas en museos e instituciones que resguardan la memoria colonial. ¿Qué sucedería –se pregunta– si un grupo de negras trans y otras disidentes sexuales fantasean con asaltar el museo? En su escrito sobre *La fantasía de asaltar el museo* afirma: «La idea de recuperación, re-ocupación o minar los museos no es nada nueva. Es algo latente en el imaginario popular de quienes escapamos, vivimos en la fugitividad y nos encontramos con lo robado, con parte de nuestro pasado» (Yos, 2018: 21). Esta fantasía se presenta como un deseo colectivo compartido con otros cuerpos diaspóricos y disidentes sexuales. Entre los diferentes casos existentes, la activista abre la sarta de ejemplos con Fred Wilson, el artista negro estadounidense que en 1992 –500 años después de la colonización de las civilizaciones de Anáhuac y Tawantinsuyu y de la invención de América– creó una instalación a la que llamó *Mining the Museum*, en el Museo Histórico de Baltimore (EEUU). El *modus operandi* que activó entonces se replicó en el Museum of World Culture un tiempo más tarde (Gothenburg, Suecia). En éste último, el título de la instalación fue *Site Unseen: Dwellings of the Demons* y consistía en una invasión silenciosa de la institución. Con su acción trataba de hacer visibles «los demonios no vistos del museo» (Museum of World Culture, 2004) y, con ello, reactivar y acompañar el trauma y la herida colonial. En la comunicación que el museo hizo para la prensa, Jette Sandahl, directora del museo en aquel momento, declaró que habían invitado a Wilson para trabajar con los materiales y capas que hay bajo la superficie de la institución. El ejercicio que el artista había hecho en Baltimore era justamente este, por ese motivo, la instalación que presentó estaba formada con piezas archivadas en el depósito del museo. Sandahl explicó que la decisión de contar con

Wilson se basaba en su habilidad para «mostrar de manera interesante y sutil los pilares del poder colonial, los presupuestos evolucionistas, el racismo y el sexismo, aspectos fundamentales que están en el interior de nosotros mismos, pero que han sido olvidados con el correr del tiempo» (Sandahl, 2004). Los demonios que trajo a la superficie en la primera ocasión fueron los de la historia de la esclavitud en Estados Unidos. En la segunda instalación sacó a relucir las sombras de la historia del Museum of Gothenburg, del que se sabe que se apropió de objetos de las civilizaciones indígenas, sobre todo de los Andes y de América Central. Esto ha generado situaciones tan rocambolescas como la visita al museo sueco que Rubén Pérez Kantule –un indio kuna– hizo en 1931 para poder contemplar una colección de objetos creados por su propia comunidad (Mignolo, 2010: 16).

Iki Yos Piña narra otro asalto al museo, éste auspiciado por el espectáculo y la cultura *mainstream*. Elektra, Angel y Blanca, son las protagonistas de la serie *Pose* que lideran esta entrada a la institución con el objetivo de asaltar la estética que reproduce. El grupo de personajes que irrumpe en el museo roba varias piezas de una exposición dedicada a la realeza para utilizarlas como vestuario y atrezzo en un desfile y competición de *vogue*²⁸. Con esta práctica conseguían robarle de algún modo los estándares del mundo heteronormativo y blanco. Se vestían con sus atuendos y desfilaban con

28 El vogue es un baile/cultura/fenómeno *underground* surgido en Estados Unidos hace más de tres décadas. El vogue se origina en la década de 1980 y evoluciona a partir de la cultura *ball* de Harlem de los años sesenta. Se viralizó después de aparecer en la canción y el vídeo de Madonna *Vogue*, y cuando se mostró en el famoso documental *Paris Is Burning* (1990).

sus lujos para imitarlo y convertirlo en algo completamente distinto. En los desfiles se hacían sátiras de la feminidad de las chicas de ese momento o del estilo viril y serio de los ejecutivos de Wall Street. Construían así otro significado del prestigio y el éxito alejado de las figuras triunfales del momento, como los corredores de bolsa. Los *ballrooms* permitían construir otro mundo posible, donde las mujeres trans pasaban de estar en una situación marginal a ser consideradas mujeres, en el que la belleza negra era considerada bella y en el que la cultura dominante era una cultura levantada por comunidades oprimidas y maltratadas, utilizando sus propios códigos y lenguajes.

Siguiendo con la historia del episodio, las protagonistas asaltan la institución y roban al museo piezas pertenecientes a familias reales. Las capas, coronas, trajes de terciopelo y otros objetos de valor pertenecen a un estamento social exclusivo y privilegiado que dista, prácticamente en todas sus dimensiones, de los bienes materiales y el poder al que pueden acceder los cuerpos racializados y los disidentes sexuales que protagonizan la serie. Lo que roban es, en cierto sentido, aquello que les ha sido siempre negado y con lo que se ha construido, en parte, el mundo material y simbólico de los poderes europeos. Dentro de las salas de la exposición las protagonistas se encuentran con parte de su historia pasada. Se reconocen en piezas que, sin llegar a confirmarlo, el espectador puede asociar con el expolio colonial. En una de las escenas, Indya Adrianna Moore (actriz, modelo y activista por los derechos de las personas trans) que interpreta el papel de Angel Evangelista, se para frente a un retrato esculpido en ébano y lo mira como si reconociera algo propio en él. Con la toma del museo por parte del grupo se da una apropia-

ción y resignificación de las piezas con las que se ha construido el relato hegemónico de la historia del arte y, a su vez, un reencuentro con la propia historia arrebatada. Las protagonistas guardan las piezas elegidas de la exposición dentro de bolsas de basura industriales. En ellas trasladan la carga y corren delante de la policía, una vez fuera del museo, por las calles de la ciudad que conectan el museo con la Casa de la Abundancia (nombre de la sala donde se realiza el evento). El evento cuenta con un maestro de ceremonias que da inicio al espectáculo exclamando: «La categoría es “muévanse como la realeza”. Sí, tú eres la dueña de todo. Todo es tuyo. Eres dueña de tus joyas, eres dueña de tu país, eres dueña de tu hombre. Eres dueña de cada maldita cosa que hagas» (*Pose*, Episodio 1). Mientras se escucha al MC diciendo estas palabras, en escena aparecen personajes trans racializados, vestidos con las joyas y los trajes de la realeza.



Episodio 1 *Pose*, "Robo al museo".



Fotograma del videoclip *I cant believe we made it*.

El mismo año en el que se emitió el episodio de *Pose*, Beyoncé lanzó el videoclip *I cant believe we made it*, rodado en el museo parisino por excelencia, el Louvre. La cantante creó una coreopolítica de cuerpos negros en el interior de las salas del museo junto a obras de arte icónicas. Una de las escenas transcurre frente al cuadro de *La consagración de Napoleón* de 1804, pintado por Jacques-Louis David. De ese mismo año data la independencia de Haití. El primer movimiento revolucionario de América Latina que logró culminar con la abolición de la esclavitud en la colonia francesa de Saint-Domingue y con la proclamación del Primer Imperio de Haití. La revolución haitiana fue el resultado de la Revolución negra y de la resistencia frente a la masacre llevada a cabo por los franceses en el Caribe. Esta consagración, en cambio, no ha sido consagrada por las narrativas coloniales.

El museo como espacio de construcción de la memoria colectiva, con una gran influencia en la pedagogía de la mirada y en la politización del gusto, juega un papel fundamental en la construcción de hegemonía y subalternidad. La representación de la alteridad permite la construcción de la subjetividad normativa por oposición y la presenta vaciada de la pluralidad del mundo, como una subjetividad humana, moderna y universal. Asaltar el Museo implica tomar lugar en los espacios que han producido la estética de lo bello a partir de los cuerpos que se consideran deseables, esto es, los cuerpos que se han representado desde, por y para la supremacía blanca.

Cuando lxs negrxs y lxs cuerpxs prxscritos, cuerpxs ilegali- zados por la supremacía blanca, ocupamos los museos, son acciones de desobediencia estética, son acciones políticas de imaginación, de viaje al pasado, de efervescencia de los recuerdos y de deseos de recuperación. Entrar al museo y a los espacios de arte implica someternos a un aparato de disciplinamiento estético de nuestras miradas. Esta maquinaria la construyó la supremacía blanca para producir subjetividad(es), «sensaciones ante lo bello», deseabilidad ante «lo blanco» como cuerpo-político universal (Yos, 2018: 25).

Pensadores como la curadora y activista Lucy Lippard²⁹, el investigador Tonny Bennett o el crítico literario Michael Warner³⁰ siguen esta estela al considerar que las prácticas de la institución a lo largo de su historia obedecen a un pensamiento colonial y capitalista que tiene por función escribir la historia y construir el imaginario de la clase hegemónica. Warner hace esta crítica a partir de su trabajo con las nociones de público, públicos y contrapúblicos, posicio-

29 Lucy Lippard (1937) es escritora, crítica de arte, curadora y activista. Su trabajo se ha centrado en el debate sobre el feminismo, la identidad y la capacidad de la vida para transformar el arte. En estos últimos años se encuentra trabajando las relaciones entre arte, territorio y ecología. El 18 de octubre del 2018 impartió una conferencia magistral en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, titulada *¿Qué queremos decir? ¿Cómo queremos decirlo? ¿Adónde nos lleva esto?*, de especial interés desde la perspectiva de esta investigación. Se encuentra disponible en el siguiente enlace: <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/conferencia-magistral-lucy-lippard>

30 Michael Warner (1958) es crítico literario, teórico social y profesor de literatura inglesa y estudios estadounidenses en la Universidad de Yale. Entre sus obras más relevantes se encuentran *Publics and Counterpublics*, *The Trouble with Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life* y *Fear of a Queer Planet*.

nándose en la intersección entre la teoría de la esfera pública y la teoría *queer*. El público, dirá, es una forma cultural –o una ficción práctica– construída en la modernidad que ha afectado de un modo determinante. La noción de público cuenta con el mismo carácter universal que otros conceptos como derechos, naciones o mercado. Los públicos no tienen una entidad propia, existen en la medida en la que se imaginan como una ficción con unas propiedades regulares y unas determinadas implicaciones en la cultura moderna. Los contrapúblicos son los públicos «que se definen por su tensión con un público más grande» (Warner, 2012: 62). ¿Qué hace «contra» u «oposicional» a un público? ¿Los contrapúblicos, como el feminista o decolonial, tienen que limitarse a la condición de subalternos? Warner aborda estos interrogantes recogiendo y reinterpretando a Nancy Fraser. Con ella señala el enorme poder de influencia que tienen los sujetos subalternos que conforman los contrapúblicos en la formación y transformación de identidades, advirtiéndole a su vez de la limitada capacidad de acción que tienen para generar transformaciones profundas y duraderas, sobre todo teniendo en cuenta las posibilidades reales de agencia de las que disponen en relación con el Estado. Lippard, en cambio, igual que Tonny Bennett, recurre a Antonio Gramsci para desarrollar parte de su argumentario sobre los museos. En la investigación de Tonny Bennett la relación entre museo y hegemonía se trata a través de una perspectiva bifocal con la que argumenta a favor de una síntesis entre Foucault y Gramsci. La idea del museo como un «instrumento de la hegemonía de la clase dominante» puede conducir a pensar que hay una posibilidad ideal en la que el museo podría derribar su estructura y proponerse como una herramienta contrahegemónica (Bennett, 1995: 91). Es decir,

que el museo puede redimirse de su función exclusiva y ponerse al servicio de las minorías políticas. Bennett cuestiona esta idea –como ya lo había hecho antes Pierre Bourdieu respecto a las galerías de arte y la política del gusto– al apuntar que la estructura museal es compleja y forma parte de las formas a través de las cuales la cultura ha diferenciado a las personas en diversos grupos sociales y les ha otorgado un estatus a algunas de ellas (Bourdieu y Darbel, 1991; Bourdieu 1993, 1994; Bennett, 1995).

La historia del museo moderno está entrelazada con la historia de los otros y esto es una cuestión radical que afecta al conjunto de prácticas y discursos museales que participan y reproducen procesos de apropiación, exposición y desplazamiento de las configuraciones de mundos-vida de agentes no sólo humanos, que generalmente han quedado relegados a los límites establecidos para la alteridad fuera del aquí y ahora de la modernidad. La función del museo moderno se afirma así en la construcción de un archivo cultural que funciona como un aparato de representación del sujeto dominante. En este proceso de construcción de archivos, de un relato único y de formación de subjetividades, son puntales las colecciones y los públicos. Por ello pensadoras como Gloria Anzaldúa defienden que el ejercicio crítico de estos procesos requiere ocuparse sobre todo de la enunciación más que del enunciado. Estar «implicado» pasa entonces por poner el cuerpo en los procesos de enunciación, abriendo temporalidades y espacios a la pluralidad, dado que en la medida en que el debate gira alrededor del ámbito del enunciado, la enunciación continúa perpetuando las categorías, las subjetividades y las instituciones occidentales.

2 LOS PRINCIPIOS DE RACIONALIDAD, VERDAD Y SENTIDO APLICADOS AL MUSEO MODERNO

A lo largo del s.XIX el museo vive un proceso de reconfiguración con el que trata de establecerse como un nuevo espacio de representación racional y científico para el público moderno. Esta concepción se desarrolla vinculada a la carga didáctica que se le impone y con la que, en gran parte, logra construir y defender su función institucional a día de hoy. El museo propone un sistema de ordenamiento y una racionalidad que busca alejarse del desorden característico de sus inicios (Bennett, 1995: 1). En este contexto –en el que aparecen los museos norteamericanos– predomina la racionalidad científica, que actúa sometiendo a las exposiciones a la influencia de la razón. Este es el caso del Museo Metropolitano de Nueva York (MET) que, como la mayoría de museos americanos, sigue inicialmente el modelo francés de museo educador. Con su fundación y apertura al público en 1870 buscan dotar a su pueblo de un patrimonio del que, como país joven, a veces carecen. Para favorecer la expansión museal, el gobierno crea entonces políticas con las que proporcionar ayudas fiscales a quienes participen en el coleccionismo de arte o en el ámbito museal. Entre otros, se beneficiaron de estas ayudas J.M. Smithson, Salomon Guggenheim o Paul Gethy. El proceso de especialización que se da en estas décadas es una parte fundamental de la voluntad de transformación institucional del museo. Como resultado de la misma, se consolida la división disciplinar que, entendida entonces como una característica de progreso y de desarrollo racional, se torna cada vez más prominente. Existe en la actualidad una voluntad de cambio en las colecciones y en los modos de

exponerlas que tiene como principal objetivo actualizar los criterios heredados, este es el caso de la renovación del MOMA o del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS).

Entre los autores más trabajados para revisar este panorama se encuentra Foucault, quien ha sido fundamental en el desarrollo de los estudios museales, sobre todo a partir de la década de los ochenta del s.XX. Tanto es así, que la investigadora Rhiannon Mason le ha dado el nombre de «efecto Foucault» (2006, 23). Sus ideas han contribuido a repensar y desafiar los modos de hacer de la institución. Hay un cuerpo de escritos³¹ museales ampliamente influenciados por las primeras obras de Foucault, en los que se trabaja con la idea de que la transición de los Gabinetes de Curiosidades al museo público fue fundamentalmente un cambio epistémico, una mutación en el espacio de representación que dio paso a una transformación de las estructuras occidentales de conocimiento. Los estudios foucaultianos resultan especialmente interesantes para las reflexiones sobre el ámbito museal por el replanteamiento que proponen de la relación entre poder y saber, los regímenes de la racionalidad, el estatus de la verdad, las políticas de la sexualidad y la subjetividad, y las formas en las que se construyen los relatos (Foucault, 1969). El filósofo pone en cuestión la noción de historia lineal progresiva y teleológica, y propone en su lugar una «historia efectiva», que es aquella que pone la atención en las discontinuidades, las rupturas y la no linealidad (Foucault, 1969: 4). A través de las formaciones discursivas y de las epistemes que presenta, explica cómo se han impuesto en cada

31 Pomian 1990; Hooper-Greenhill 1992; Pearce 1992; Bennett 1995; Hetherington 1999.

etapa ciertos significados y formas de pensar. La noción de discurso –otro concepto clave en la filosofía foucaultiana– hace referencia a los «marcos conceptuales sistemáticos que definen sus propios criterios de verdad, según los cuales deben resolverse problemas particulares de conocimiento, y que están integrados e implican arreglos institucionales particulares» (Milner y Browitt, 2002: 110). El papel de Foucault en el desarrollo de los estudios culturales y, en concreto, de los estudios museales de los últimos años, ha sido determinante. Como es lógico, parte de la introducción de sus ideas ha estado vinculada a una serie de críticas o réplicas a sus teorías. Una muestra de ello es la investigación de Colin Trodd, en la que pone en cuestión el planteamiento foucaultiano por considerarlo poco atento respecto a las fuerzas que se encuentran en conflicto dentro de los individuos en el contexto del museo. Entiende las relaciones que se han establecido entre el Estado y el «Estado museo» como una simplificación desmesurada con la que «el estado se convierte en una cosa en lugar de un complejo antagónico de fuerzas, poderes e intereses diferenciados» (Trodd, 2003: 19).

Un ejemplo representativo y de especial interés para esta investigación es la aplicación de las ideas de Foucault que realiza Eilean Hooper-Greenhill³². En *Museums and the Shaping of Knowledge* (1992) desarrolla una genealogía museal a partir del concepto foucaultiano

32 Eilean Hooper-Greenhill es licenciada en Bellas Artes (Universidad de Reading), educación artística y sociología de la educación (Instituto de Educación de la Universidad de Londres). Ha enseñado en varios museos de arte de Londres, incluida la Tate Gallery y la National Portrait Gallery. Es la directora de investigación del Departamento de Estudios de Museos de la Universidad de Leicester y del Centro de Investigación de Museos y Galerías.

de historia efectiva. La investigadora pretende evidenciar así los modos de los que se sirve el museo para conformar su identidad desde la linealidad y el progreso. En esta obra, la autora se ocupa de revisar cómo se ha entendido desde la historia de los museos el concepto de episteme trabajado por Foucault, esto es, el conjunto de configuraciones que han dado lugar a las diversas formas del conocimiento de una determinada época. Su investigación museológica mapea los conceptos de las epistemes renacentista, clásica y moderna que presenta Foucault y se centra a través de ellos en los cambios específicos que se han dado en las concepciones del conocimiento y en las rupturas que estos cambios han generado en el coleccionismo y en las exposiciones de los museos. En la genealogía museal, qué se entiende como racional y por qué son dos cuestiones fundamentales. Sin embargo, han sido poco trabajadas y, con frecuencia, se han dado por hecho como algo que no requiere de una explicación y que es parte de la estructura operativa del museo de una forma evidente.

Desde una perspectiva foucaultiana, el inicio de aquello que socialmente se considera racional tiene su origen en la dominación y subyugación que se constituye por las relaciones de fuerzas y de poder. El filósofo revisa y analiza cómo las formas de la razón se han constituido en momentos históricos determinados y cómo se han modificado con el paso del tiempo. Asimismo, examina cómo los regímenes de verdad y las formas de racionalidad se inscriben en las prácticas, de qué forma se han relacionado y cómo actúan dentro de ellas (Foucault, 1969). Desde este marco, pone en cuestión la racionalidad operativa en el museo y cómo esta fundamenta el es-

tablecimiento de un régimen de aceptabilidad (Foucault, 1980: 257). Es decir, no toma el funcionamiento de la institución como un hecho o una obviedad, sino que analiza todos sus aspectos, incluidos los que se entienden de forma general como razonables o verdaderos. En contra del principio filosófico que defiende una racionalidad absoluta y que divide lo racional de lo irracional, Foucault advierte que la razón y la verdad son relativas y que no hay conceptos absolutos. En esta línea propone que tanto la razón como la verdad están relacionadas con contextos sociales y culturales y que, por tanto, las formas de la racionalidad tienen una especificidad histórica. De este modo, lo que cuenta como criterio racional en un contexto no tiene por qué ser común a otro contexto. Que se considere así dependerá del contexto de la razón que prevalece.

Hooper-Greenhill utiliza el enfoque foucaultiano y lo convierte en una de las claves de su investigación para mostrar que –según los intereses, el contexto y el lugar– los dispositivos museales han efectuado cambios, por un lado, en sintonía con lo que se ha considerado racional en cada época y, por el otro, como parte activa en la construcción de esa misma racionalidad. Como se verá más adelante, la autora relaciona las colecciones de los Gabinetes de Curiosidades del s.XVI –características de la episteme renacentista– con los principios de rareza y novedad, mientras que en el siglo inmediatamente posterior, en el que domina la episteme clásica, la estructura de las colecciones deja de buscar el exotismo para girar en torno a las taxonomías. El tercer cambio epistémico se vincula con la aparición del *museo disciplinario* a finales del s.XVIII y XIX. El concepto de «museo disciplinario» (Hooper-Greenhill, 1989, 1992) se desarrolla

en las obras de Tony Bennett *The Exhibitionary Complex* y *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. En esta última publicación, sigue la estela foucaultiana trazada en *Vigilar y castigar*. A través de las nociones sobre el poder disciplinario, el panóptico y la gubernamentalidad, Bennett argumenta sobre cómo se ha dado el desarrollo del museo público en el s.XIX. El museo debe entenderse, afirma, como una institución que ha sido pensada y diseñada para *civilizar* a la población al tiempo que para incitar a los ciudadanos a regularse y vigilarse a sí mismos (Benett, 1995: 59-88). En *The Exhibitionary Complex*, utiliza la perspectiva de Foucault sobre el panóptico, entendido como un modelo de vigilancia para una prisión autorregulada –desarrollado previamente por el filósofo Jeremy Bentham– y lo relaciona con la forma en la que se ha alentado a los visitantes de los museos públicos del s.XIX a internalizar «lecciones de civismo» enfocadas a una regulación autogestionada por cada individuo y en la tensión constante entre observar y ser observado (Bennett, 1995: 67-9). En esta etapa, los estados-nación utilizan la apertura de museos públicos con el objetivo de culturizar o, más concretamente, de *civilizar* a sus poblaciones (Hooper-Greenhill, 1992: 168). De este modo, el concepto de episteme y su funcionamiento en la historia de los museos constituye una parte fundamental en la revisión crítica de las epistemologías y de los dispositivos de producción de verdad y de enunciación de la institución.

EL MUSEO COMO ESPACIO DE REPRESENTACIÓN DIDÁCTICO, CIENTÍFICO Y RACIONAL

En el s.XIX se concibe el museo –parafraseando a Thomas Henry Huxley– como una suerte de biblioteca consultiva de objetos. No es de extrañar teniendo en cuenta que la idea de que un corpus de conocimiento completo y unificado es una empresa posible continúa vigente a principios de este siglo. Un ejemplo representativo de ello es el trabajo de Descartes, Diderot y Leibniz. Los tres propusieron un proyecto enciclopédico que, en palabras de Foucault, fue «reducido a un brillo superficial sobre un abismo» (Foucault, 1966: 251). A partir de la comparación entre museo y biblioteca, Huxley –biólogo, filósofo británico y presidente de la Royal Society (1883-1885)– quien era conocido popularmente como el *Bulldog de Darwin* por su defensa de la teoría de la evolución, argumenta a favor de la necesidad de especialización del museo con el fin de que éste pueda convertirse en una herramienta para la investigación científica. Es preferible, dirá, que el museo se centre en uno o dos temas, como ocurre a su parecer con el museo de historia natural, el de geología, el agrícola o los educativos y militares. Además de su perspectiva sobre el buen funcionamiento de un museo, con su trabajo suma numerosas piezas sustraídas en los pueblos que visita. En la expedición *HMS Rattlesnake*, en Gran Barrera de Coral y Nueva Guinea (1846-1850), a la que acude en calidad de cirujano asistente, realiza diversas fotografías de sus habitantes en un intento de generar un contenido y registro científico, tal y como demuestran las imágenes de la colección en las que diferentes miembros de la población indígena de Vanuatu posan junto a un artefacto rudimentario creado

para poder medir la altura de sus cuerpos. El retrato en primer plano o de pie son los más frecuentes, pero también hay una fotografía de una mujer sentada y otra de un miembro del pueblo que en lugar de vestir con las prendas características de los Ni-Vanuatu, está vestido con un traje. En el caso de esta fotografía, el lugar de registro no es el pueblo de origen de la persona entrevistada, también nacida en Vanuatu, sino que se hace en Londres y en el proceso de registro participa también el reverendo John Inglis. Las imágenes son actualmente parte de la colección del British Museum y pueden consultarse en el archivo público del museo a través de su página web³³. Este es un caso, entre otros, que pone de manifiesto la estrecha comunión entre ciencia y museo moderno. Una unión que cobrará fuerza en el marco científico, racional y especializado que se expande a lo largo del s.XIX.

El racismo científico vivió su apogeo durante esta etapa, apoyado en los avances del conocimiento ilustrado que resultaron fundamentales para crear las bases de una concepción racista de las sociedades. Sobre todo disciplinas como la biología y la antropología se esmeraron en dividir la especie humana en distintas clases a partir de sus rasgos físicos y su color de piel. De esta manera se establece entonces una jerarquía en la que la raza blanca adquiere una supremacía sobre las demás. A partir de la segunda mitad del siglo los imperios europeos comienzan a utilizar estas teorías con el objetivo de

33 Figura VI, disponible para consultar en: https://www.britishmuseum.org/collection/object/EA_Oc-B96-4

Figura VII, disponible para consultar en: https://www.britishmuseum.org/collection/object/EA_Oc-B96-7

justificar la explotación colonial en América, Asia, Oceanía y África. A finales del s.XIX, se legaliza el reparto de África en la conferencia de Berlín. En este encuentro, protagonizado por doce países europeos, Estados Unidos y el imperio otomano, se atribuyen derechos territoriales exclusivos para poder explotar los recursos y tierras de este continente. Nadie pregunta a los pueblos que lo habitaban. El rey Leopoldo II de Bélgica se queda en esta etapa con el Congo y lo convierte en propiedad privada. Allí se dedica impunemente a esclavizar, torturar y asesinar a la población nativa. Francia también gana terreno en esos años conquistando Madagascar, además de destruir otras zonas, como es el caso de Tombuctú y el Reino de Dahomey. Gran Bretaña replica estas acciones en Benín. Poco después, se celebra la Conferencia de Algeciras (1906), en la que Francia y España se reparten Marruecos.

Todos estos movimientos geopolíticos coinciden con la formación de un gran número de colecciones bajo criterios científicos. Una de las más conocidas es la del fisiólogo y cronofotógrafo Etienne-Jules Marey, quien fundó en 1864 un laboratorio en París para estudiar la sangre, y que publicó cuatro años después *Le mouvement dans les fonctions de la vie*. Su estudio sobre el movimiento animal y humano lo lleva a inventar la cámara de placa fija cronomatográfica equipada con un obturador de tiempo, con la que consigue combinar en una placa varias imágenes sucesivas en un sólo movimiento. De esta manera, crea sus conocidos *Films chronophotographiques*³⁴, con los que marca a toda una generación posterior, entre los que se

34 Para conocer con más detalle, consultar: <https://www.cinematheque.fr/henri/film/113597-films-chrono-photographiques-etienne-jules-marey-1889-1904/>

encuentra Eadweard Muybridge. La técnica nace por motivos científicos y sufre con el tiempo una extensa diseminación en el mundo artístico. Son numerosas las exposiciones celebradas en museos de arte en las que se han expuesto como piezas de interés artístico dichos *films*, pasando a formar parte incluso de sus propias colecciones, como es el caso del MOMA, el Musée d'Orsay o el Centre Pompidou, donde se celebró en 1977 una exposición dedicada a *Marey*³⁵ y titulada con el mismo nombre. Actualmente, ciertos activistas y numerosos investigadores están cuestionando la epistemología y los dispositivos de producción de verdad y de enunciación de la institución museo a través de su relación con la técnica fotográfica. Un ejemplo de ello es la revisión crítica de las publicaciones de la época, como la revista *Archivos...* o de las fotografías realizadas, como las de Nadar, que han sido expuestas en galerías de arte al mismo tiempo que son parte de archivos de institutos psiquiátricos.

En principio, la fotografía permite la exhibición de la enfermedad mental como parte del espectáculo visual que domina, como forma cultural, desde el siglo XIX: las revistas científicas, como los hospitales, los museos y las exposiciones universales, recurren al registro visual en la teatralización de sus casos (Mailhe, 2016: 45).

Esta visualidad imperante también caló en las exposiciones médicas de entresiglos, en las que los fotógrafos de patologías –especialmente las que resultaban más espectaculares para el público– in-

35 Para saber más sobre la exposición, consultar: <https://www.centrepompidou.fr/es/programa/agenda/evento/ciKeLx>

tervenían las imágenes y las retocaban para conseguir visibilizar la enfermedad que supuestamente estaban retratando (Molloy, 2012: 44). Esta puesta en escena a través de la que se simula una patología es la que señala Didi-Huberman en el caso del Hospital de la Salpêtrière. Siguiendo esta línea de trabajo, muestra la proximidad entre el dispositivo de exposición artística y el ámbito de producción de verdad y de normalización de la institución psiquiátrica en el s.XIX. En concreto, se centra en analizar cómo se inventa, se produce y se normaliza la figura, el cuerpo y la subjetividad de la histérica. En *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière* (2007) pone de manifiesto que buena parte de las instituciones europeas psiquiátricas del s.XIX cuentan en sus laboratorios científicos con un laboratorio fotográfico. El Hospital de la Salpêtrière fue una de las instituciones que impulsó el desarrollo de la fotografía médica. Didi-Huberman trabaja este caso en concreto a partir del archivo del centro psiquiátrico de Salpêtrière³⁶. Las series evidencian hasta qué punto fueron determinantes las imágenes para legitimar la existencia de la histeria. Los retratos tomados a las pacientes son los que sustentan en gran medida el diagnóstico, ya que sin ellas la histeria no existe (2007). Este tipo de imagen ha sido objeto de exposiciones artísticas al tiempo que ha funcionado como testimonio en otros archivos, como el psiquiátrico o el policial. Foucault, y más tarde Paul B. Preciado, cuestionan estas prácticas y tratan de mostrar cómo opera la capilaridad de estas instituciones, a las que llaman totalitarias, y que se caracterizan por funcionar

36 Charcot Bourneville fue el impulsor de la creación de la *Revue photographique des hôpitaux*, antecesora de la posterior publicación *Iconographie de la Salpêtrière*, que es en la que se basa Didi-Huberman para abordar la visualidad de la histeria.

como espacios de producción de la subjetividad subalterna de la modernidad. El interés por los métodos científicos tiene un impacto en los discursos y prácticas del museo y, más concretamente, en la producción de exposiciones artísticas. Se trata de una inclinación presente desde décadas anteriores en los principales coleccionistas europeos, entre los que destacaba el médico y fundador de la Royal Society, Sir Hans Sloane. Este tipo de fotografías se exponen a partir del s.XIX con el objetivo de ilustrar e instruir al pueblo europeo sobre otras civilizaciones, descubrimientos científicos o nuevas tecnologías de la época.

Desde su fundación, el museo de arte –en el sentido moderno de la institución– utiliza de referencia al museo de historia natural. Esta voluntad educativa que el museo comienza a desarrollar –y que ya no dejará de extenderse hasta el presente– contrasta con la exposición de las piezas a través de taxonomías que reproducen la identidad y la diferencia. Se premian los criterios científicos y la especialización y con ellos se determinan de qué manera y bajo qué categorías deben clasificarse los objetos en cada tipo de museo. Pese a las diferencias que pueden tener en este aspecto unos y otros, en conjunto, convergen en la reproducción de unas taxonomías burguesas, coloniales y patriarcales. Las prácticas y discursos del museo de historia natural, con toda esta carga epistémica, permean en los demás museos, haciendo extensivo parte de su modo de hacer, como puede verse en el amplio y recurrente uso de vitrinas o en el acompañamiento discursivo de las obras. De esta manera, los sistemas de clasificación y especialización influyen al conjunto de museos y, en concreto, al de arte, hasta tal punto que su vinculación es inse-

parable con el modo de funcionar que adoptan. También hay una influencia directa en la disposición de los objetos en las exposiciones a través de criterios considerados científicos y racionales, con el objetivo de hacer comprensible al público mayoritario una visión científica del mundo. El museo toma así, a diferencia de otras instituciones, una fuerte posición didáctica. Su función instructiva comienza a ganar cada vez más importancia para la institución y su rol en la sociedad. Ya no se pretende generar sorpresa o asombro a partir de extrañezas, como ocurría con los Gabinetes de Curiosidades, «lo que cambia también los principios de exposición, que pasan a estar centrados en causar un efecto racional y pedagógico en lugar de un efecto sensacional» (Bennett, 1995: 3). No es de extrañar que el museo quiera diferenciarse en esta etapa de instituciones consideradas socialmente irracionales, carentes de orden o asociadas a la cultura popular y al entretenimiento, como el circo o la feria. De esta manera y con el objetivo de encarnar otro tipo de valores y significados culturales específicos, el museo intenta demostrar su superación histórica frente al Gabinete de Curiosidades. Un caso paradigmático es el Museo Nacional de Victoria, que siguiendo este carácter científico y racional, se presenta como una «casa de clasificación» fundamentada en cualidades científicas e instructivas (Goodman, 1990: 20)³⁷. El intento por acotar un territorio propio y diferenciado a nivel institucional ha favorecido el olvido por parte del museo al no reconocer sus influencias. Sobre todo cuando se trata de aquellas prácticas, espacios o instituciones de los que ha renegado, como los ya mencionados, u otros menos ortodoxos propios de los encuen-

37 Goodman, D. (1990). «Fear of circuses: founding the National Museum of Victoria», *Continuum*, Vol. 3, Nº1.

tros cotidianos, como la taberna (Bennett, 1995: 4). A diferencia de estos, el vínculo con la biblioteca es mejor recibido a la hora de establecer conexiones y crear sinergias. En el ensayo *De otros espacios*, Foucault sostiene que tanto la biblioteca como el museo son espacios característicos de la cultura occidental del s.XIX y que operan como una «heterotopía de acumulación indefinida de tiempo»:

La idea de acumularlo todo, de establecer una especie de archivo, la voluntad de encerrar en un solo lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos, la idea de constituir un lugar de todos los tiempos que está fuera tiempo e inaccesible a sus estragos, el proyecto de organizarse en este una especie de acumulación perpetua e indefinida de tiempo en un lugar inmóvil, toda esta idea pertenece a nuestra modernidad (Foucault, 1984: 26).

En este fragmento, alude al deseo compartido de la biblioteca y del museo de crear una institución regida por criterios científicos y racionales, tal como demuestran al presentar la historia y el conocimiento de forma ordenada, acumulativa y como parte de un progreso evolutivo. En la medida en que se concibe el museo como un espacio dedicado al conocimiento, dirigido por principios racionales y regido por sistemas que lo ordenan y dan un sentido, se va formando como instrumento a partir del cual *eleva* el nivel cultural de la población. Los museos entienden entonces que deben regular la conducta de sus visitantes para que la institución sirva a este propósito. Los problemas e interrogantes del museo, que guardan relación con la regulación de la conducta de los visitantes, son similares a los

que afrontan otras instituciones o espacios, como los grandes almacenes o los ferrocarriles, con un flujo continuo de personas en sus instalaciones. La inclusión de la industria en los espacios museales influye también en el proceso de regulación de masas. Sirven como ejemplo de ello las exposiciones industriales, como la del *Crystal Palace* en Londres (1851) o la de Nueva York (1853). El *Palacio de Cristal* fue además un edificio paradigmático de la época. Diseñado por Joseph Paxton y construido en su totalidad en hierro y vidrio. De su construcción llamó especialmente la atención el tiempo récord en el que se hizo, resultado de la estandarización de las piezas. En aquel momento, este edificio era el que más metros cuadrados cubría con una sola estructura. El filósofo Peter Sloterdijk escribió sobre él en *El mundo interior del capital* (2010) y lo utilizó como metáfora para explicar las dinámicas del capital y de la globalización. Como en este caso, el museo se postula durante esta etapa como una institución comprometida con cuidar y proteger el patrimonio cultural de cada país (Witker, 2001). El espacio de representación en el que se enmarcan las exposiciones se constituye a partir de una serie de relaciones entre las disciplinas que ordenan los modos como deben ser expuestas las obras en los distintos tipos de museos; y lo hace con propuestas en las que el hombre, resultado de la evolución, es postulado como objeto de conocimiento. El museo construye al hombre –la forma de género es aquí la históricamente apropiada– en una relación de sujeto y objeto con el conocimiento que organiza.

RECLAIMING NEFERTITI: RESTITUIR LOS OBJETOS Y LOS CUERPOS

La crítica institucional se está encargando en los últimos años de revisar el funcionamiento del museo y la carga heredada a través de sus prácticas y discursos. Existe actualmente una amplia literatura que trabaja el legado colonial del museo y que señala la importancia de entender la institución como un lugar de cambios en el equilibrio del poder cultural entre grupos establecidos y foráneos. Los conceptos de propiedad y control –nociones de origen occidental– están siendo cuestionados y puestos en jaque a través de las reclamaciones de los pueblos indígenas que exigen la restitución de los objetos y cuerpos sustraídos. De esta manera, es la noción misma de museo, como un proyecto que se ha desarrollado de una forma predominantemente occidental, la que está siendo cuestionada. En este proceso, aumentan progresivamente casos como el del British Museum, que ha protagonizado diversas polémicas relacionadas con el uso y la reproducción de taxonomías inapropiadas que han constituido durante décadas el esqueleto epistémico de la institución. Las categorías con las que se definen las piezas de la colección actualmente están sujetas a la revisión contemporánea del pensamiento occidental que las ha regido. Como parte de esta revisión necesaria, se están llevando a cabo devoluciones de partes de cuerpos y objetos que fueron saqueados en los expolios coloniales. Cada país ha adoptado una actitud distinta en el ejercicio europeo de retrospectión, que interpela al pasado de cada territorio, y de prospección, en relación con las políticas que cada nación quiere hacer de su patrimonio. Francia ha abierto la veda con la devolución de arte africano

a partir del informe oficial *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics*, encargado por el presidente Emmanuel Macron. El informe, escrito por la historiadora francesa Bénédicte Savoy y el economista senegalés Felwine Sarr, propone restituir las obras que fueron expoliadas. El punto más importante del informe refiere a la devolución de todas aquellas piezas cuya procedencia legítima –no robadas o expoliadas– no sea demostrable. El documento se abre con una cita de Michel Leiris extraída de una carta³⁸ en la que expresa la contradicción de exponer piezas africanas expoliadas:

[...] Robamos a los africanos con el pretexto de enseñar a los demás cómo amarlos y llegar a conocer su cultura, es decir, al fin y al cabo, para formar aún más etnógrafos, para que puedan dirigirse fuera para encontrarlos y «amar y robarles» ellos también³⁹ (Leiris, 1931: 204).

Siguiendo la estela crítica y restitutiva de los franceses, el gobierno alemán⁴⁰ ha pactado la devolución de la colección de 400 piezas de los bronce de Benín, saqueados por los británicos en los s.XVI y

38 Leiris, M. (1996) *Miroir d'Afrique*. Gallimard.

39 Traducción propia realizada a partir del fragmento de la edición de Gallimard publicada en 1996.

40 En el siguiente artículo de *El País* se anuncia la devolución de los bronce de Benín por parte de Alemania durante el año 2022, y se apunta al deseo de descolonizarse por parte de los museos europeos. Este caso sienta un nuevo precedente en las relaciones entre las instituciones europeas y el continente africano. https://elpais.com/cultura/2021-06-13/los-museos-europeos-aspiran-a-descolonizarse.html?event_log=oklogin

XVII y posteriormente vendidos a otros países europeos. De los diferentes museos en los que se fue reubicando la colección, el British Museum es el mayor depositario, sin embargo, el gobierno británico –presidido en aquel momento por Boris Johnson– ha mantenido una postura conservadora y no se ha llegado a acordar la restitución de ninguna pieza. El gobierno de Grecia lleva desde la década de los ochenta reclamando las estatuas del Partenón⁴¹, que continúan expuestas en el museo británico. A pesar de la negativa, una comisión de investigación se está ocupando de estudiar los bienes reclamados al museo londinense.

En *Reclaiming Nefertiti*, la investigadora y escritora alemana Fatima El-Tayeb, explica cómo Europa se ha apropiado en reiteradas ocasiones de personalidades históricas negras. En esta ocasión se centra en el busto de Nefertiti, alojado actualmente en el Museo Neues de Berlín. La capital alemana ha construido una «Isla de los museos» que está tratando de proteger con la ayuda del gobierno, desde el que se ha comunicado una rotunda negativa ante la petición de devolución del busto a Egipto. La solicitud para su recuperación lleva en marcha desde 1925 (El-Tayeb, 2015).

41 Charlotte Higgins escribe para *The Guardian* sobre esta odisea institucional en el artículo «The Parthenon marbles belong in Greece –so why is restitution so hard to swallow?» <https://www.theguardian.com/commentisfree/2022/feb/05/parthenon-marbles-greece-restitution>



La canciller alemana, Angela Merkel, junto al busto de Nefertiti en la ceremonia de reapertura del Museo de Berlín (Alemania), el 16 de octubre de 2009. Foto: STR

La última vez en la que el gobierno rechazó la petición fue el pasado 2011, dos años después de la reapertura del museo⁴². El subsecretario de cultura en aquel momento declaró: «El arte es parte de la herencia humana universal –esté donde esté– y debería ser accesible a la mayor cantidad de gente posible». Cuando alude a la accesibilidad cabe pensar que lo hace en términos occidentales, refiriéndose a la población europea o a aquellos que tienen acceso al continente, puesto que la población de Egipto es considerablemente superior a la de Alemania y reciben aproximadamente el mismo número de turistas anualmente. La investigadora denuncia las leyes coloniales que las naciones europeas citan para justificar las decisiones que continúan tomando y que están basadas en el derecho de Occidente de explotar aquellos que son considerados «racialmente inferiores». El museo universal ilustrado, escribe, «fue posible sólo porque los poderes europeos pudieron adquirir arte gratis». Los beneficios de los robos del pasado se traducen en ganancias en el presente que, a su vez, se traducen en términos económicos, aunque no únicamente. Sin el busto de Nefertiti, valorado en trescientos cincuenta millones de euros, la Isla de los Museos perdería su estatuto de patrimonio mundial de la UNESCO (El-Tayeb, 2015). Las prácticas colonialistas museales no son una cuestión del pasado. Este tipo de conflictos siguen vigentes, como también los expolios. Irak fue saqueado en el s.XIX y posteriormente por el gobierno estadounidense en el 2003. La intención de Occidente de proteger el arte preislámico de los ataques de grupos terroristas, principalmente del

42 El museo reabrió sus puertas después de 70 años en 2009. Tras la gran inauguración, el público pudo visitar el Museo de Prehistoria e Historia Antigua, así como la colección egipcia.

ISIS⁴³, le ha proporcionado una legitimación adicional para acceder a las piezas, vulnerarlas y, en muchos casos, robarlas⁴⁴. «El lucrativo comercio con arte sirio e iraquí, vendido sobre todo a Europa, los Estados Unidos y al Golfo, se ha investigado tan poco como la destrucción de sitios históricos para la construcción de bases estadounidenses» (El-Tayeb, 2015). La investigadora advierte que los objetos culturales robados son una pequeña parte, aunque significativa, del debate actual sobre el legado colonial. Una muestra representativa de ello es la invitación a Europa el pasado 2014 por parte de las quince naciones caribeñas que forman el CARICOM. El encuentro estaba destinado a entablar un «diálogo de reparación» sobre las consecuencias de la esclavitud, el colonialismo y el genocidio. No hubo respuesta por parte de Europa. Como deja entrever Leiris en la carta que escribe a su mujer, la occidental se trata de una forma de hacer que, con frecuencia, no recoge la historia de sus protagonistas, ni sus vivencias, ni su conocimiento.

«CASA DE CONOCIMIENTO»: TAXONOMÍAS Y CATALOGACIÓN

La estructura de la racionalidad, utilizando aquí la terminología de Eileen Hooper-Greenhill, no se ha percibido como un problema en la revisión histórica de los museos. En general, se ha considerado

43 Obras de arte destruidas por el ISIS: <https://www.ngenespanol.com/el-mundo/que-obras-de-arte-ha-destruido-isis/>

44 Al-Radi, S. (2003). «La destrucción del Museo Nacional de Irak». En *Museum Internacional. Frente a la historia: los museos y el patrimonio en los periodos de conflicto y post-conflicto*. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000133500_spa

evidente por sí misma y, por tanto, sin necesidad de explicación. Sin embargo, el museo ha sido desde su origen y hasta la actualidad un activo en la construcción de diversas racionalidades. El museo, entendido como espacio en el que se exponen objetos y se muestran a partir de un dispositivo intelectual específico, contribuye a la idea del museo como almacén de objetos y como archivo o depósito de conocimiento. A su vez, esta concepción se fundamenta en que todo ejercicio se considere inútil si la colección que tiene no se clasifica y expone de una forma estrictamente racional (Cannon-Brookes, 1984: 116). El museo busca así dar coherencia a los espacios de almacenamiento y de exposición a través de los sistemas de clasificación y especialización de las colecciones. A pesar de variar de una institución a otra, estos sistemas se ponen en práctica a través de distinciones rígidamente definidas y ampliamente compartidas. El hecho de que un objeto sea considerado bajo una categoría o definición distinta en función de la identidad del museo, altera su significado y modifica la importancia dada al objeto en sí mismo dentro del relato del que forma parte. Es decir, un mismo objeto puede ser clasificado como arte decorativo en un museo y como arte industrial en otro. Los apartados y criterios de clasificación remitirán probablemente a los estándares esperables del tipo de museo del que se trate (Hooper-Greenhill, 1994; 2001). Las taxonomías, como piedra angular de las formas de clasificar y documentar, constituyen parte fundamental del engranaje museal a través del cual la institución se presenta como casa de conocimiento y desde el que reproduce el relato hegemónico.

En el prefacio de *Las palabras y las cosas* Foucault reflexiona, a raíz de la lectura de un texto de Borges, sobre los sistemas de clasificación:

Este libro surgió por primera vez de un pasaje de Borges, de la risa que destrozó, mientras leía el pasaje, todos los puntos de referencia familiares de mi pensamiento: nuestro pensamiento, el pensamiento que lleva el sello de nuestra época y nuestra geografía, dividiendo todas las superficies ordenadas y todos los planos con los que estamos acostumbrados a domar la salvaje profusión de cosas existentes, y continuó mucho tiempo después para perturbar y amenazar con el colapso de nuestra antigua distinción entre lo Mismo y el otro. Este pasaje cita una 'cierta enciclopedia china' en que está escrito que 'los animales se dividen en: (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamado, (c) domesticado, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros callejeros, (h) incluidos en la presente clasificación, (i) frenético, (j) innumerable, (k) dibujado con un pelo de camello muy fino cepillo, (l) etcétera, (m) habiendo roto la jarra de agua, (n) que desde lejos parecen moscas. En el asombro de esta taxonomía, lo que aprehendemos en un gran salto, lo que, mediante esta fábula, se demuestra como el encanto de otro sistema de pensamiento, es la limitación de la nuestra, la cruda imposibilidad de pensar eso (Foucault, 1966: 15).

A lo que Foucault se refiere en este pasaje es que el sistema de clasificación, orden y exposición de la lista que escribe Borges es ajeno

a la forma de pensar occidental y eso hace que sea, de hecho, una clasificación «impensable» e «irracional». La lista del escritor se presenta en un marco racional como una forma válida de conocimiento. Desde nuestro marco de pensamiento su lista parece irracional, pero puede haber una racionalidad que explique su sentido. La enumeración que dispone para ordenar los elementos descoloca cualquier pensamiento posible, dado que el espacio común que comparten las cosas relacionadas no nos resulta factible. El encuentro entre las cosas que enumera no es lo que parece imposible, sino el lugar en el que podría ocurrir, ya que la enumeración se da en un escenario en el que las relaciones caen en el absurdo y el lugar en el que se establecen se llena de imposibilidad. En un contexto en el que dotáramos de sentido a esta lista, probablemente se necesitarían nuevas formas de organización de las colecciones de los museos, debido al cambio en la concepción de las mismas. Por ejemplo, respecto a las separaciones temáticas según los objetos que albergan y cómo se entienden estos, o las taxonomías utilizadas para explicar las conexiones entre ellos. Dicho de otro modo, aceptar como «verdadero» el sistema de clasificación de Borges de manera que permita pensar eso que desde el actual es imposible, implicaría comenzar de nuevo el trabajo de identificación, ordenamiento y exposición de las colecciones. Sería necesario realizar cambios sustanciales en el trabajo de diversos agentes museales en relación con la identificación, control, orden y exposición de las colecciones. Crear un nuevo sistema de clasificación de las obras pasaría entonces por reescribir las taxonomías que operan en la actualidad y que configuran las interrelaciones entre los objetos. Se tendrían que re-ordenar las colecciones (pintura, escultura, instalación), colocarlas en la sala de

exposición con un dispositivo diferente (vitrinas, marcos) y reexaminar y modificar los registros documentales (cronologías, categorías) (Hooper-Greenhill, 1994; 2001).

Una de las preguntas que aparece a partir de este planteamiento es si las formas con las que se organizan las colecciones en el presente significa que las taxonomías están fundamentadas socialmente, en lugar de ser «verdaderas» o «racionales». Entendido así, el sistema de clasificación existente en el museo permite unas formas de conocimiento al tiempo que impide otras. En este sentido, se podría decir que las exclusiones, inclusiones y prioridades, establecen los criterios por los que los objetos forman o no parte de las colecciones, creando también sistemas de conocimiento. Los criterios operativos en los sistemas de clasificación y en las taxonomías con los que se aplican están determinados por las relaciones de poder y los rituales que les dan valor o los rechazan. A pesar de que ejercen un control sobre los parámetros del conocimiento, se han pensado dentro de un «espíritu de obvedad» que ha impedido considerarlos en función de las posibilidades racionales que pueden habilitar o prevenir (1994; 2001). De la misma manera, la identidad de las colecciones suele tomarse como un hecho. La idea subyacente de que «las cosas son como son» se confronta con el hecho de que las cosas se pueden entender de múltiples maneras y, por tanto, se pueden leer diferentes significados en ellas. El relato que se explique de cada una depende de la lectura que se haga. La forma en la que los museos trabajan o «manipulan» los objetos establece unas determinadas relaciones y asociaciones que llevan a crear identidades (Barthes, 1977). Los sistemas de clasificación de los objetos

no se han pensado ni revisado a partir de las interrelaciones que genera este determinado ordenamiento respecto a la disposición y a las divisiones de los espacios y de los individuos. Los sistemas de prioridades que establecen los museos se determinan en función de las colecciones y de cómo se clasifican las mismas, por lo que la identidad de la institución cambia y se modula en función de este proceso (Hooper-Greenhill, 1994: 6).

Las taxonomías utilizadas en el museo pueden ser consideradas en tanto posibilidades racionales para ofrecer un conocimiento u otro. No obstante, se han implementado unas taxonomías compartidas entre los museos que raramente se han puesto en cuestión y que, por su perseverancia en el tiempo, han contribuido a la percepción de operar con un modelo racional único, estable e incluso con capacidad de mediación e inclusión de los nuevos requerimientos socio-culturales. Sin embargo, la reciente revisión crítica de las taxonomías desde la perspectiva decolonial y de género ha puesto al descubierto sus limitaciones en este sentido y ha dado lugar a la pregunta sobre los criterios con los que se han creado las colecciones y sobre los sistemas de conocimiento que rigen los dispositivos de la institución. Toma importancia, entonces, cómo ha ejercido el museo su capacidad de enunciación, puesto que ese es el lugar desde el que continúa perpetuando la producción de significado a través de las categorías y, consecuentemente, de la construcción de subjetividades desde la lógica hegemónica. Los modelos de racionalidad y los sistemas de ordenación y clasificación han servido para establecer unas determinadas formas de conocimiento y de construcción de subjetividades, obstaculizando o invisibilizando otras.

LA ELIMINACIÓN DE LA DIFERENCIA: LA AUSENCIA Y LO IRRASTREABLE EN LAS COLECCIONES

En el ensayo *Las palabras y las cosas*, Foucault señala que la racionalidad no es absoluta sino relativa y además está moldeada por la cultura. Para examinar el contexto del saber, el filósofo utiliza el concepto de *episteme*, que entiende como el conjunto de relaciones o configuraciones, inconscientes pero productivas, que han dado lugar a las diversas formas de producción de conocimiento y que han definido la racionalidad (Foucault, 1966). Se trata de un sistema de interpretación que afecta y condiciona los modos de entender y aprehender el mundo en un tiempo determinado. Lo que cuenta como conocimiento, dirá, depende en gran parte de elementos que se interrelacionan y que trabajan con o unos contra otros, en un estado de flujo constante. El significado de estos elementos –entre los cuales se incluyen los culturales, sociales, políticos o científicos– está siendo definido y redefinido continuamente (1966: 7, 53). Asimismo, los propios elementos también varían en función de los cambios sufridos por la ciencia o la cultura, por ejemplo. La congruencia a gran escala que tienen ciertos periodos en la actividad intelectual discierne en este estado de flujo constante de significado. Es esta congruencia la que forma la base para identificar la episteme de un periodo y se constituye a través de elementos de relación. Desde el pensamiento foucaultiano, el orden de las cosas forma parte de una investigación arqueológica que se compone por dos discontinuidades de gran relevancia en la episteme de la cultura occidental. Por un lado, la que inaugura la época clásica a mediados del s. XVII y, por el otro, la que marca el punto álgido de nuestra modernidad

a principios del s.XIX. Ambas discontinuidades han repercutido en el orden a partir del cual hemos pensado en cada época. Esta idea se encuentra también en *La arqueología del saber*, donde vuelve a señalar el trabajo de moldeado histórico que oculta la presentación lineal de las cosas:

Por debajo de las grandes continuidades del pensamiento, por debajo de las manifestaciones masivas y homogéneas de un espíritu o de una mentalidad colectivas, por debajo del terco devenir de una ciencia que se encamina en existir y en relatar-se desde su comienzo, por debajo de la persistencia de un género, de una forma, de una disciplina, de una actividad teórica, se trata ahora de detectar la incidencia de las interrupciones. Interrupciones cuyo estatuto y naturaleza son muy diversos (Foucault, 1969: 5).

Desde el Renacimiento tenemos la impresión de un movimiento progresivo y continuado, sin embargo, el orden actual no tiene el mismo modo de ser que el orden de los clásicos y estas rupturas han marcado, en el caso de los museos, cómo se han moldeado las colecciones y cómo se han conformado las prácticas y discursos museales en cada contexto. Más allá de las semejanzas, divisiones o analogías que se puedan establecer entre las tres epistemes y las formas de hacer en los diferentes periodos museales que se han tratado en apartados anteriores, el principal interés del concepto en este marco es cómo se han ejercido los modelos de racionalidad y cómo han afectado al despliegue de la historia lineal del museo, que se ha ido forjando; especialmente en el s.XX, como si se tratase de

un *continuum*, eliminando la diferencia y propiciando que todo aquello que no encajara en el paso de una episteme a otra haya quedado relegado o borrado del relato y de las colecciones.

Los cambios más radicales del museo respecto a la conservación de las colecciones se han concentrado en los procesos de selección y clasificación. Los procesos que han definido su pasado son tan reveladores como el contenido de ese pasado. El problema es que las colecciones tienen agujeros negros en su haber que resultan difícilmente detectables e incluso irrastreables. En algunos casos han persistido las huellas de su existencia, por ejemplo, a través de textos conservados, pero no existe algo así como un registro de los movimientos materiales acontecidos a lo largo del tiempo. Los principios para discernir el valor de los objetos han cambiado en cada etapa y a través de ellos se ha moldeado la identidad de las colecciones, presentando su historia de forma lineal, sin las interrupciones y variaciones de los criterios aplicados en la selección, clasificación y conservación de los objetos. Recuperar el hilo de Ariadna que atraviesa las colecciones y conocer los objetos que las han compuesto sería de utilidad para ampliar el conocimiento histórico que se tiene de ellas. Sin embargo, el intento por dar cuenta de su origen y trayectoria ha servido precisamente para dar coherencia y unicidad al relato y, a través de él, añadir valor a los objetos en el presente. Una de las formas para aproximarse a la historia de la verdad es prestando atención a la historia del error. Desde esta perspectiva realiza Foucault su análisis para una historia efectiva basada en una oposición a la búsqueda del origen fundacional de las cosas. A su vez, rechaza la imposición de una cronología, una estructura de ordenamiento y

un flujo continuo de desarrollo del pasado al presente. Cabe recordar que Foucault trabaja a partir de las obras de historia de Fernand Braudel y la escuela de los Annales. Esta última propone una síntesis y un programa de investigación interdisciplinar en el que forman parte una amplia diversidad de disciplinas como geografía, economía, demografía, sociología, etnología y psicología. Para el filósofo no hay absolutos en la historia. En la primera lección del curso (78-79) del Collège de France, a la que titula *El nacimiento de la biopolítica*, el filósofo expone la complejidad de su aproximación a la genealogía de la historia. ¿Cómo podemos hacer una historia del Estado, de la sociedad, del sujeto, si el Estado, la sociedad y el sujeto *no existen*? Con esta pregunta, considerada por algunos críticos como una contradicción o aporía, Foucault apunta que no se trata tanto de cuestionar los universales a través del método crítico de la historia, sino de partir de la decisión de que esos universales no existen, para hacernos la pregunta sobre qué historia es posible hacer. Las generalizaciones y las explicaciones como unidad no permiten buscar diferencias, cambios, ni rupturas. Lo que es significativo, dirá, es la diferencia más que el vínculo de las cosas: «el conocimiento no está hecho para comprender; está hecho para cortar» (Foucault, 1971b: 154). La historia efectiva propuesta por el filósofo pone el foco en los periodos y movimientos a largo plazo, que recogen varios siglos y que suelen ser ignorados por la historia general, normalmente más centrada en hechos concretos y periodos de corto plazo. La historia efectiva se caracteriza por enfatizar e ir en busca de las rupturas, de los finales y cambios repentinos y de los trastornos y comienzos dolorosos.

Las viejas preguntas del análisis tradicional (¿qué vínculo establecer entre acontecimientos dispares?, ¿cómo establecer entre ellos un nexo necesario?, ¿cuál es la continuidad que los atraviesa o la significación de conjunto que acaban por formar?, ¿se puede definir una totalidad, o hay que limitarse a reconstituir los encadenamientos?) se reemplazan en adelante por interrogaciones de otro tipo: ¿qué estratos hay que aislar unos de otros?, ¿qué tipos de series instaurar?, ¿qué criterios de periodización adoptar para cada una de ellas?, ¿qué sistema de relaciones (jerarquía, predominio, escalonamiento, determinación unívoca, causalidad circular) se puede describir de una a otra?, ¿qué series de series se pueden establecer?, ¿y en qué marco, de amplia cronología, se pueden determinar continuidades distintas de acontecimientos? (Foucault, 1969: 12)

Hacerse estas preguntas y elaborar a partir de ellas una genealogía de la institución museo a partir del enfoque de la historia efectiva es lo que hace Hooper-Greenhill con el objetivo de revelar nuevas relaciones y articulaciones. Los Gabinetes de Curiosidades son un ejemplo representativo sobre lo útil que puede ser el análisis de la historia del error en el descubrimiento de la historia de la verdad, dado que operan con un conjunto de prácticas y relaciones que, vistas desde la perspectiva de la historia conocida de los museos, se consideran como lugares de «miscelánea», «irracionales» y «confusos» (Hooper-Greenhill, 1994: 11). Una de las principales consecuencias de relatar la historia de los museos de forma lineal es la dificultad que esto representa para el análisis, comprensión y articulación

de las prácticas del presente. Para comprender las consecuencias de relatar una historia *ciega*, esto es, una historia que excluye las diferencias y especificidades de cada institución en la articulación de la historia de los museos, Hooper-Greenhill presenta tres puntos clave a tener en cuenta. En primer lugar, la complicación que supone esta forma de relatar para acomodar una pluralidad de historias, dado que hay una diversidad de formas posibles de museo y cada uno opera a diferentes escalas según sus condiciones y posibilidades. Las colecciones varían de acuerdo con la administración que llevan a cabo los museos y con el financiamiento del que disponen. Sus manifestaciones materiales dependen de un conjunto de condicionantes singulares y concretos. La segunda consecuencia es que repercute en la falta de especificidad histórica, lo que dificulta una comprensión rica del pasado. Establecer el origen de los museos y buscar las conexiones entre ellos a lo largo de la historia implica una hilación que dé cuenta de las similitudes que vertebran la tradición museal. Este modo de articular la historia invisibiliza las diferentes manifestaciones de los museos y, por lo tanto, efectivamente se pierden, en la medida en la que se dejan a un lado las diferencias y la especificidad del conjunto de relaciones –políticas, culturales, económicas e ideológicas– que caracterizan a cada uno. La tercera consecuencia es la incapacidad para comprender la posibilidad de cambio dentro del museo y, con ella, la inflexibilidad en la comprensión del presente. Los conceptos en referencia al cambio son en sí mismos complicados de articular, en este caso además se suma que el objetivo es justamente mostrar una coherencia estructural sostenida en el tiempo, es decir, que las cosas se han mantenido iguales.

El relato lineal muestra una historia única e indiferenciada, lo que contribuye a la percepción de que las condiciones actuales de los museos son inmutables. Actualmente, los discursos y prácticas museales continúan reproduciendo este relato cuando operan como si la única forma posible fuera la existente. Cuando esto ocurre, se dificulta el desarrollo de la potencia radical del museo como espacio de confrontación y crítica del pasado y del presente. La poca flexibilidad en el modelo de los museos incide en las posibilidades de sus dispositivos. Conduce, por ejemplo, a dificultar la incorporación y el trabajo con los nuevos elementos que han surgido en los últimos años y se han impuesto en el campo museal.

En el trabajo sobre las instituciones de Foucault, el filósofo argumenta que la forma que toman éstas emerge del juego de diversos poderes. Mostrar este juego por parte del museo es lo que podría contribuir, como apunta Hooper-Greenhill, a facilitar los cambios en el mismo y a que estos cambios sean percibidos como parte de un proceso de tensiones continuas por posicionarse. Así entendido, el poder opera en el museo como productor de conocimiento y realidad y desarrolla un pensamiento sistematizador y racional, que produce un régimen de verdad y que es creador de subjetividades. El poder determina las vías por las que se construyen las verdades aceptadas de una época determinada. Siguiendo esta argumentación, si el juego de poder es un proceso continuo e incesante, cabe pensar que las opciones del museo son: o bien participar e intentar imponer significado y definición, o bien permanecer fuera del juego y que otros impongan sentido y establezcan los límites.

DESOBEDIENCIA EPISTÉMICA A TRAVÉS DE LAS PRÁCTICAS COLECTIVAS

Desde la Segunda Guerra Mundial y especialmente a partir de la década de los setenta, el museo ha vivido una etapa de cambios sin precedentes. El conjunto de instituciones, entre las que se encuentra el museo, ha sido cuestionado por las minorías políticas que están llevando a cabo desde hace varias décadas procesos de crítica y emancipación. Sin embargo, las lógicas neoliberales han generado un proceso de erosión y de privatización de numerosas instituciones que ha implicado el sometimiento a otras exigencias que responden a criterios de rentabilidad, máxima producción y mercantilización (Preciado, 2019). La lógica de mercantilización y consumo de la economía mundial perjudica sus propios pilares y erosiona las condiciones que posibilitan la resistencia (Patton, 2000; Braidotti, 2002; Protevi, 2009, 2013). Aplicada al museo, aunque la cuestión de la privatización no concierne a todos los casos, genera una exigencia continua por responder a criterios cuantificables que justifiquen su mantenimiento. El trabajo de los movimientos críticos como el feminismo o el decolonialismo se están dando en un contexto de gestión neoliberal. El museo vive en el presente un contexto en el que han ganado terreno los procesos de mercantilización y privatización, sobre todo a partir de la crisis de 2008. Profundamente condicionado por las dinámicas neoliberales que buscan la obtención de resultados cuantificables y el mayor beneficio económico posible, el museo es, a su vez, el escenario de múltiples movimientos de lucha por la representación de las minorías políticas.

En la década de los setenta y, sobre todo en los ochenta, comienza un cambio de perspectiva en la museología potenciado por el desarrollo de su propia disciplina. Se pone en cuestión aquello que se había considerado como correcto o que se había tomado como dado. La crítica representacional que se realiza en estos años pone en el punto de mira a las disciplinas académicas. Dado que ya no se percibe la generación de conocimiento desde el compromiso para que sea cada vez mejor, en un sentido de progreso, sino que su búsqueda y despliegue pasan a ser entendidos como inherentemente políticos. En este momento surgen las preguntas ¿qué se ha investigado? y ¿cómo se ha hecho?, al tiempo que se revisa qué ha sido ignorado, no cuestionado o dado por sentado. Estos interrogantes apelan a las disciplinas académicas, pero también forman parte de preocupaciones sociales y políticas más amplias; como las formas en las que se han reproducido las diferencias y desigualdades de etnia, género, sexualidad y clase desde estas mismas disciplinas. Por ejemplo, a través de la exclusión de aquello que no se considera relevante o que, directamente, ha quedado relegado fuera del canon. El museo se ocupa entonces de revisar cómo se ha investigado en el ámbito académico, el impacto que han tenido en la academia las representaciones de las minorías políticas y cómo han contribuido a apoyar a ciertos regímenes de poder que se encargan de mantener el *status quo*. Este debate ha dado lugar a que los grupos marginados soliciten durante estos años una mayor reflexión en torno a los procesos de generación de conocimiento –tanto en el museo como en la academia– sobre todo a la hora de defender el carácter inevitablemente parcial y situado (encarnado) del conocimiento en sí mismo.

La principal fuerza crítica reside en las prácticas activistas, desde las cuales se ha llevado a cabo un cuestionamiento de la epistemología común de los museos y de los modos expositivos que siguen operativos en el museo de arte, y que son compartidos también con el museo etnográfico, el de ciencia natural y el laboratorio (Preciado, 2019). El trabajo crítico de las prácticas artísticas, de la historia, el activismo y la crítica, se ha dedicado a deconstruir, analizar y modificar la historia del museo como institución. Todos ellos nutren los diferentes procesos de revisión emprendidos, cuestionando la epistemología museal y entendiendo la institución como una máquina de producción de verdad y de subjetividad que impone significado y definición. En el ámbito museal también afloran los trabajos que buscan deconstruir sus prácticas o discursos a través de la revisión de los textos y las exposiciones, con el objetivo de poner de manifiesto su política, de qué modos se han posicionado como objetivos o neutrales y, en definitiva, para poner en cuestión los contextos históricos, sociales y políticos dominantes en los que se ha reproducido cierto tipo de conocimiento, mientras se ha rechazado o ignorado otros. Los movimientos críticos con el museo han estado protagonizados principalmente por los sujetos subalternos afectados por las lógicas de la institución. Son ellos quienes han iniciado un proceso de empoderamiento con el que buscan afectar los modos de enunciación y de construcción de subjetividades en el museo. La crítica de la representación a las disciplinas culturales y académicas forma parte de una crítica más amplia en la que se ponen en tela de juicio las formas en las que ciertas voces han sido excluidas de la esfera pública.

En las décadas de los ochenta y noventa el museo produce discursos neoliberales y multiculturales que buscan generar una reconciliación con los públicos en un sentido amplio y lo intentan a partir de las políticas de la identidad, de manera que la pluralidad de públicos se vea representada. En el marco en el que surgen las políticas de la identidad, los museos reciben una mayor atención que los pone de nuevo en una posición de revisión crítica. El museo moderno es una de las instituciones por excelencia de reconocimiento y construcción de identidad, dado que la selección, clasificación y exposición que hace de los objetos implica una custodia oficial de aquello que se considera que debe pasar a la posteridad. Este proceso reconoce y afirma una identidad, al tiempo que ignora o evita el reconocimiento de otras. La paradoja de las políticas de la identidad es que, lejos de dismantelar los regímenes de opresión de las minorías subalternas, han renaturalizado las diferencias. La metodología de la interseccionalidad, tan en boga en el lenguaje contemporáneo museal, es una muestra de esta problemática, ya que opera estableciendo relaciones entre identidades previamente segmentadas, evidenciando así la imposibilidad de articular un pensamiento no esencialista capaz de pensar la transversalidad sistemática a través de la que las relaciones de poder producen y oponen diferencias.

En términos onto-políticos, la identidad es aquello que sin existir hace irrupción en el dominio de lo tangible, se vuelve visible, medible, cuantificable. No existe y se puede tocar. No existe y se puede ver. No existe y, sin embargo, es posible describirlo, convirtiéndose en argumento central de los relatos que definen una época. Las administraciones, las estadísticas,

las instituciones hacen como si la feminidad, la discapacidad, la homosexualidad, la transexualidad o la disforia existieran. Se dan, por tanto, a través del privilegio, de la discriminación y de la exclusión, las condiciones aparentes de la prueba empírica de su existencia (Preciado, 2022: 209).

Lo que expresa Preciado en este fragmento, siguiendo la premisa foucaultiana compartida anteriormente, es que a pesar de que no existen ni el pueblo, ni la nación, ni la raza, ni la diferencia sexual binaria, son estos no-existentes, sin embargo, el contenido de nuestros relatos y con los que se ha construido la historia, también en los museos. Las acciones de la política de la identidad son el contrapunto del discurso de la multiculturalidad con el que se pretende propiciar un espacio que abrace y dé lugar a la diversidad de públicos y que ha acabado por desembocar en el estallido de propuestas, fundamentalmente expositivas, que se conciben desde una supuesta perspectiva feminista, no racializada y decolonial. Este dispositivo epistemológico no logra escapar de la lógica de inclusión-excluyente propia del museo moderno. El paso del sujeto aristocrático al sujeto burgués en el s.XVIII supone un cambio por el que el museo pasa a presentarse como un espacio de conocimiento universal con un único actor con capacidad de enunciación. A partir de la década de los sesenta del siglo pasado, la modernidad burguesa que forma parte de los fundamentos del museo moderno sufre la presión de la crítica institucional que ataca a la idea del museo universal –dedicado al sujeto burgués blanco, heterosexual y europeo– como institución caracterizada por la hegemonía de la enunciación única. Son los activistas quienes inician ese proceso de politización en el que toman

la palabra para convertirse en agentes de enunciación, en lugar de continuar incluidos como objetos de alterización. En la actualidad, todos los colectivos y minorías tienen aparentemente un lugar en la institución. Sin embargo, la revisión de sus modos de hacer evidencia que no se ha superado todavía la centralidad de la enunciación heredada de la modernidad. La afirmación o validación por parte del museo se da a través de sus prácticas y discursos y, más concretamente, a través del idioma en el que se comparten las propuestas, de la arquitectura de los edificios que las acogen, de la disposición espacial de los elementos, de las formas en las que se exponen los objetos y de los discursos revestidos de objetividad, de un supuesto gusto superior o elevado y de un conocimiento legitimado (Macdonald, 2006: 4).

A lo largo de las dos últimas décadas del s.XX, los retos relacionados con la representación de las subjetividades que se propone desde los museos provienen de la academia y de los conflictos que generan las exposiciones. Se ponen en cuestión de forma colectiva cuáles son los criterios para decidir qué se expone, cómo se expone y quién puede participar en estos procesos. A raíz de ello, las minorías políticas alzan la voz y protestan por cómo han sido representadas por parte de la institución. Los debates culturales entienden el museo como el espacio por excelencia para hacer una revisión crítica de las formas de conocimiento que se han aplicado y desplegado en el tiempo, así como aquellas que se han rechazado o ignorado por no ser consideradas válidas o valiosas. De esta manera, el museo se convierte en una institución en la que se debaten los aspectos culturales y epistemológicos más conflictivos.

En los dos últimos decenios, los historiadores del arte y, en particular, los profesionales de los museos, se han visto obligados a aceptar que aquellas instituciones herméticas que profesan un culto reverencial a los objetos, y en las que antes veían ingenuamente a la vez un baluarte de la educación para el bien común y un refugio para el alma, son ahora cada vez más criticadas como laboratorios de una supuesta experimentación basada en imperativos ideológicos, como instituciones en cuyos diversos discursos se manifiesta la hegemonía de la cultura burguesa elitista de Occidente... Para ser eficaces como instituciones atrapadas en la red de nuestra propia historia, no sólo tendremos que incorporar iniciativas programáticas que representen valores alternativos, sino que no tendremos más remedio que reconsiderar nuestra relación con nuestra propia historia (Kawashima, 1997, nº3).

No cargar con la herencia de esos modos de hacer que impregnan el conjunto de prácticas y discursos de la institución supone un freno a la inercia de la historia y del funcionamiento museal al tiempo que ensancha –a base de resistir las imposiciones anquilosadas de una enunciación única– la producción de verdad y de subjetividad del museo desde la discursividad colectiva. El problema de esta lucha en la actualidad es que el enfrentamiento genera una separación con la que se corre el peligro de caer de nuevo en la alterización del otro y, con ello, en la reproducción de la misma violencia a la que se ofrece resistencia. La discursividad colectiva y el proceso de simbolización de los relatos artísticos marcan una etapa museal en la que la lógica dominante ya no se corresponde únicamente con la lógica de inclusión-excluyente. Por ello, cómo devenir espacio de

encuentro para la colectividad es uno de los retos actuales del museo. Surge entonces la pregunta sobre qué modos de hacer pueden posibilitar que el conjunto de prácticas y discursos museales sea capaz de contener las redes relacionales generadas en el museo entre los diversos agentes imbricados, sin llegar a reproducir los relatos que se han creado tradicionalmente a través de la apropiación epistémica y estética de las historias de las minorías políticas.

ESPACIOS Y ACCIONES DE ENUNCIACIÓN DISIDENTES: WOMANHOUSE Y NEUE GALERIE

Los procesos impulsados por la crítica museal a partir de los setenta ponen en cuestión la hegemonía dada a los modos de enunciación y de construcción de subjetividades. La revisión de la institución o, mejor dicho, la falta de un lugar para desplegarla, ha actuado en muchas ocasiones como impulso para la emergencia de espacios de enunciación disidentes. Estos espacios han servido para provocar fisuras en los modos de hacer y conocer de los dispositivos expositivos clásicos. En general, estas brechas se han dado en relación con las políticas de identidad o a través del cuestionamiento radical de la epistemología museal. La primera conduce a una lógica multicultural de la diversidad, es decir, a una lógica de la representación de una pretendida diversidad. Mientras que la segunda, en cambio, conduce a una posible transformación del museo, de institución totalizante a institución crítica y, por tanto, abre la posibilidad de operar como una institución emancipatoria (Preciado, 2019). El British Museum es un caso representativo de las políticas de identidad. Dado que

han incluido y legitimado la práctica y la producción artística de las poblaciones indígenas, pero lo han hecho de tal manera que han funcionado como un dispositivo de alterización al reproducir las taxonomías propias de la identidad y la diferencia. De igual modo se han visto afectados los sujetos subalternos que representan minorías políticas, ya sea por motivos de raza, sexo, capacitismo o edad. Otro ejemplo de ello es la representación de la mujer –de la producción afectiva, sexual y política– que se ha entendido en los museos en relación con la mirada androcéntrica, burguesa y eurocentrada propia del espacio expositivo de los s.XVIII y XIX.

En estos años de revisión institucional marcados por la desobediencia epistémica, se fundan diversos espacios disidentes. Los que se exponen a continuación son dos ejemplos representativos: la Womanhouse y la Neue Galerie. Ninguno de ellos opera como un museo de arte patrimonial, ya que la Womanhouse no cuenta con una colección propia en el sentido museal del término y la propuesta de Zoe Leonard en la Neue Galerie –a pesar de haberse realizado en el contexto de una galería de arte– es una acción no patrimonial. De este modo, se exponen a continuación dos casos que subvierten el espacio del museo. Sin embargo, aunque su acercamiento se haga desde la crítica, estas acciones y espacios disidentes siguen teniendo al museo como referente. Esta fuerza que tiene la institución para erigirse como el centro es a la que hacía alusión Brian O’Doherty al hablar de la influencia y la carga ideológica del White Cube⁴⁵. Ambos casos cuestionan la noción de museo sin que este deje de ser

45 O’Doherty, B. (1986). *Inside the White Cube. The ideology of Gallery Space*. The Lapis Press.

el centro, la medida, la referencia. De entre todos los posibles, se comparten los ejemplos de la Womanhouse y de la Neue Galerie para tratar de una forma más concreta la cuestión de la enunciación disidente, a sabiendas de que existen otros casos igualmente subversivos, como la exposición *Mining the Museum*⁴⁶ que Fred Wilson preparó en el Museo Histórico de Baltimore (EEUU).

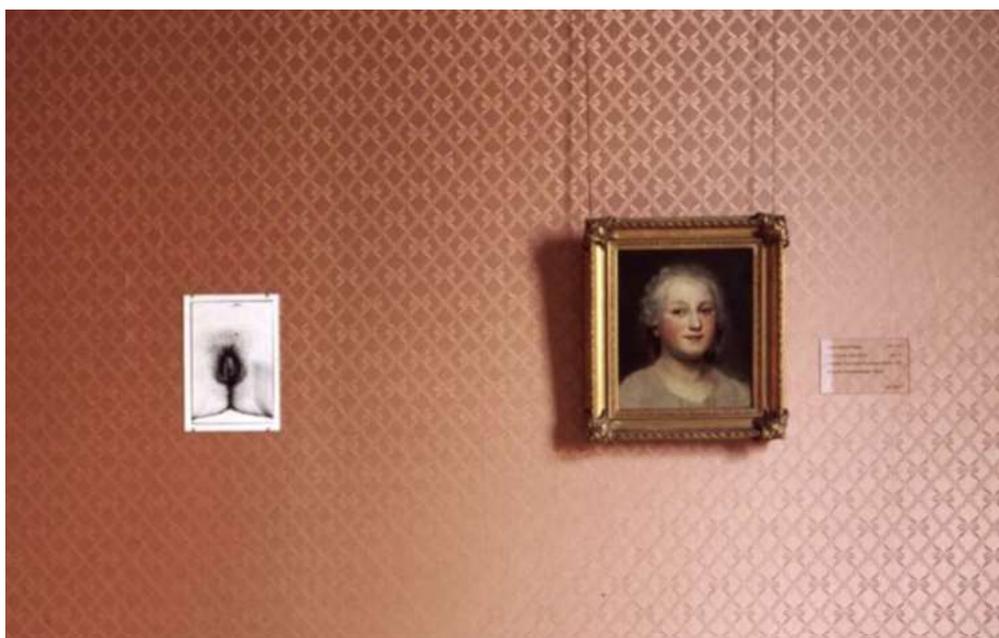
La Womanhouse (1971) se creó gracias a Judy Chicago y Miriam Shapiro, dos artistas feministas y profesoras en la Universidad de California que, al no encontrar un espacio de enunciación para ellas y su grupo de estudiantes, deciden fundar uno propio. Un espacio que efectivamente no tienen hasta que los movimientos feministas no asaltan el museo. Un momento de apertura performativa de este deseado espacio de enunciación se da cuando Lucy Lippard, en contacto con todos estos movimientos, afirma que lo que está pasando en la Womanhouse es arte feminista. En un contexto artístico en el que la enunciación es *de facto* aparentemente universal y monolítica, el grupo genera un proceso de politización que consiste en el empoderamiento de las mujeres en el espacio público. Chicago y Shapiro solicitan un espacio en la universidad para poder realizar un seminario feminista y ante la negativa por parte de la institución, deciden buscar un lugar de encuentro en la ciudad de Los Ángeles. Consiguen una casa, la habitan durante nueve meses con el grupo del seminario y la convierten entre todas en un museo improvisado. El objetivo del arte que se crea en la Womanhouse no es producir un objeto, sino imaginar y disponer un dispositivo expo-

46 Wilson, F. & Halle, H. (1993). «Mining the museum». En *Grand Street*, N°44, pp. 151-172. <https://www.jstor.org/stable/25007622>

sitivo de re-subjetivación con el que poder producir otro sujeto, es decir, otra conciencia y otro tipo de cuerpo diferente al predeterminado. De esta manera, consiguen generar un espacio que supone ya no una actualización, sino una reinención de la institución museal y, concretamente, de las condiciones y modos de producción que envuelven a las exposiciones y a los programas públicos. Este lugar de encuentro, de trabajo colectivo y político, acaba su trayectoria durante el período Reagan, en el que destruyen la casa.

Otro ejemplo destacado de enunciación disidente es el que corresponde a la Documenta IX, celebrada en 1992 y curada por Jan Hoet. Invitan a la artista Zoe Leonard a apropiarse de la galería Neue Galerie, uno de los espacios expositivos de la ciudad de Kassel más conocidos e icónicos. La historia de la galería se caracteriza por una representación continuada de la producción de la subjetividad masculina en Alemania desde el S.XIX hasta principios del XX. La artista decide no retirar ninguna de las obras expuestas en la galería en la que esté representada una mujer. El resto de obras se retiran y se reemplazan por un conjunto de fotografías explícitas de vaginas, que pasan así a ocupar el espacio en el que estaban las obras anteriores. Como en los demás ámbitos, en el espacio expositivo «lo masculino no es lo masculino sino lo general». Esta frase escrita por Monique Wittig en 1983, casi una década antes de la instalación de Leonard, apunta a un régimen de visibilidad para el género dominante al que Leonard señala justamente a partir de la selección de obras en las que se representa a mujeres y a las que acompaña con imágenes explícitas que recuerdan al conocido cuadro de *El origen del mundo* de Courbet que, en otro tiempo y contexto, también causó conmo-

ción. Las artistas sacuden en estos años el pensamiento del que se nutre el dispositivo expositivo clásico. Abren paso a través de las prácticas artísticas a la redefinición de la noción de canon. Con ello, deshacen la supuesta universalidad de los discursos artísticos a partir de la producción de significado y también como una forma de agencia (Levobici, 2009). El proceso de reapropiación de Zoe Leonard actúa como una crítica al dispositivo expositivo, al régimen de visibilidad que sostiene y a su capacidad de enunciación. Su propuesta parte de los modos de exposición propios de la galería y de las convenciones expositivas que perpetúa. Justamente es este gesto de mantener parte de las obras y de las convenciones que las envuelven, con el que logra generar una crítica con un gran impacto. Apela así a dos modos de producción de verdad y subjetividad, y los cruza en el espacio expositivo de tal manera que la tensión que hay entre ambos se intensifica.



Instalación de Zoe Leonard en la Neue Galerie, *Untitled*, 1992, Documenta IX, Kassel, Alemania. *Hauser & Wirth*, New York y *Galerie Gisela Capitain*, Cologne.

Instalación de Zoe Leonard en la Neue Galerie, *Untitled*, 1992, Documenta IX, Kassel, Alemania. Foto © Markus Tol Hopf.

Los espacios disidentes han sido y son cruciales en los procesos de revisión crítica vividos en el museo. Sin embargo, cabe recordar que los esfuerzos por dar cabida a los discursos críticos han acabado por funcionar en muchos casos como parte de la máquina de explotación, dominación y alterización, dado que se han construido igualmente en un marco epistemológico y bajo lógicas capitalistas, coloniales y androcéntricas. Las retóricas identitarias del último siglo han conducido a una encrucijada que afecta tanto a las formas que toma la hegemonía como a sus opuestos. A pesar de surgir de «procesos de descolonización y despatriarcalización, los movimientos de emancipación de minorías subalternas (raciales, de género y sexuales, etc.) han acabado cristalizando en políticas de identidad» (Preciado, 2022: 207). Siendo su objetivo dismantelar los regímenes de opresión que sufren, las políticas de identidad han renaturalizado las diferencias, llegando incluso a intensificarlas. Por este motivo, el estado de salud del museo necesita algo más que una revisión crítica y una aplicación de iniciativas que cuiden la inclusión de otros discursos y muestren una pluralidad de voces. El punto en el que está actualmente nos arroja a la pregunta por el sentido que tiene conservar y asegurar la permanencia del museo en un momento en el que su pertinencia como referente cultural está en duda. Ya no es sólo una cuestión de resistencia y toma de poder por parte de las subjetividades desposeídas e invisibilizadas, es que aquello que está en juego, el devenir que estamos engendrando, se está debatiendo principalmente en otros espacios –culturales o no– y el museo, incluso cuando reverbera esos movimientos, con frecuencia los ahoga en la repetición de pautas parametrizadas e inhabitables donde no hay lugar para la vida. El museo no es una institución que hay que reinv-

dicar, es una soberanía que hay que devolver. Devolver a quienes no les ha pertenecido nunca, a los cuerpos que no han podido ocupar el espacio, a las historias e imaginarios que han sido la contraparte del régimen de visibilidad consolidado; devolver a los procesos que no empiezan ni acaban en un punto concreto, a lo informe como campo fértil y a las relaciones mutantes de cuidados en continuo devenir. En este sentido, la pregunta no es tanto cómo podemos hacer otro tipo de exposiciones y actividades, sino cómo podemos crear propuestas para transformar las prácticas y discursos de la institución de manera que no reproduzcan las mismas lógicas que resisten.

3 OTRAS ECOLOGÍAS DE SABERES: PROPUESTAS-FUGA ZOE/GEO/TECNO-ORIENTADAS

En este punto de la revisión de la genealogía museal ya hay ciertas herencias culturales del museo moderno que han quedado de manifiesto. Entre ellas destacan las lógicas euro/andro/antropocéntricas. Los espacios y acciones críticas como la Womanhouse y la exposición de Zoe Leonard en la Neue Galerie proponían formas de presentar las obras que subvertían los dictados de la enunciación hegemónica ligados al museo. Sin embargo, no dejaban de tener a éste como referencia de sus proyectos. Este apartado se ocupa del desafío que implica reelaborar el modelo dominante en la institución museo, pero en lugar de hacerlo desde una lógica de oposición, busca las vías para desplegarse desde la relacionalidad y la convergencia. Para ello, se trabaja con Rosi Braidotti, Marie Bardet y Silvia Rivera Cusicanqui, ya que sus investigaciones movilizan un pensamiento que no parte de oposiciones dialécticas. Se recurre a estas autoras para imaginar cómo podría ser el museo si no fuera cómo es. Este ejercicio propositivo ha encontrado una resistencia radical al tratar de realizarse desde la infraestructura y las lógicas museales. Por ello, se acude a investigaciones que no se basan ni se dirigen específicamente a la institución museo para, a partir de ellas, proponer un itinerario de pensamiento-práctica que no reproduzca el corpus –crítico o no– generado hasta ahora. En este apartado se presentan una serie de conceptos útiles para pensar en el museo de otras formas posibles. Estos planteamientos se piensan más adelante en este apartado en relación con tres proyectos que aplican un enfoque relacional y no antropocéntrico. El devenir museal que

estamos gestando no sólo se está debatiendo en el propio espacio del museo, sino que también se está generando en otros espacios –culturales o no– . Por el momento, parte fundamental de la transformación en las prácticas y discursos atravesadas por la retórica de la modernidad se está dando *de facto* en estos otros espacios o llega al museo pero lo hace, generalmente, desde prácticas artísticas y curatoriales que no se sustentan en el patrimonio. De ahí que en adelante se haga el ejercicio de proponer otro juego de lenguaje a partir de Braidotti, Bardet y Rivera, así como de acudir a proyectos que no responden necesariamente a la estructura museal patrimonial.

BOÎTE À OUTILS: CONCEPTOS PARA IMAGINAR OTRO MUSEO POSIBLE

Desde su origen hasta la actualidad las propuestas museales que han predominado han estado regidas por criterios considerados racionales y objetivos, enmarcados en esquemas conceptuales concebidos a base de oposiciones, que han resultado en la creación de dispositivos que privilegian la discursividad, la frontalidad y la verticalidad. Esta forma de entender y generar conocimiento parte de la presunción de que el museo sabe algo que el público ignora, y esto que sabe se caracteriza por estar en oposición con aquello que se presenta como su contrario. El modelo del «Hombre de razón» humanista exige una actualización que no ponga una única forma o figura en el centro y como medida de todas las cosas. Esta concepción moderna se encuentra, para decirlo con Preciado, en un punto

de *colapso epistémico* (2022). El reto que tenemos entre manos es «redefinir el sujeto de conocimiento y de poder sin hacer referencia a ese sujeto unitario, humanista, eurocéntrico y masculino» (Braidotti, 2019: 63). El desafío que implica reelaborar el modelo dominante forma parte de las actuales preocupaciones de las instituciones, entre ellas la universidad y el museo. Para afrontar estos desafíos se proponen aquí, como un itinerario posible, las *propuestas-fuga zoe/geo/tecno-orientadas*. Esta noción se formula a partir de las investigaciones de Marie Bardet y Rosi Braidotti, principalmente. Ambas filósofas se posicionan de forma situada, encarnada y perspectivista. La primera trabaja desde las prácticas somáticas y los pensamientos-prácticas feministas y *queer/cuir*. La segunda, en cambio, pone énfasis en conectar el cuerpo con la vida que va más allá de lo humano. Resulta especialmente interesante pensar en el momento que vive el museo desde estos dos enfoques, ya que parten de la crítica a la retórica de la modernidad y al modelo hegemónico para, a partir de ahí, reunir sus fuerzas generativas y canalizarlas en propuestas afirmativas. Sus respectivas investigaciones muestran que existen otros modos de hacer y de conocer que, en lugar de reproducir los mecanismos de jerarquía y oposición, potencian la experiencia sensible y exploran las relaciones que se crean a partir de ella.

En *Perder la cara*⁴⁷, Marie Bardet expone diversos modos con los que fugarse del marco binario de oposición que se ha utilizado como modelo hegemónico desde la modernidad. Concretamente, nombra estos cinco modos: rajarse, trazar, sopesar en los bordes, caer irguién-

47 Bardet, M. (2021). *Perder la cara*. Editorial Cactus.

dose y escribir desde el culo. El gesto de rajar es el que se utiliza aquí para articular las *propuestas-fuga*. El verbo *rajar* refiere al mismo tiempo al doble gesto de cortar y de fugar o salir corriendo. *Rajar*⁴⁸ es uno de los modos de hacer que propone y con el que intenta no reproducir el modelo racional propio de la modernidad. Es un gesto que escapa de la binariedad ortogonal, un modo de vida que rasguña el marco recto y que requiere asumir las huellas y cicatrices que generan las fugas. A partir de su trabajo se abre aquí la pregunta: ¿cómo puede *rajar(se)* el museo? ¿Cómo podemos *rajar(nos)* de las prácticas y discursos hegemónicos de la institución para crear propuestas no binarias, propuestas-fuga, propuestas-*queer*, capaces de generar un conocimiento en el que comprender se acerque más a dejar escapar y perder, que a imponer modos de hacer regidos por dinámicas de dominación y apropiación?

Ese conocimiento *otro* al que alude Bardet aparece en la investigación de Braidotti a través de la noción de *conocimiento posthumano*⁴⁹. Esto es, el conocimiento zoe/geo/tecno-relacionado que se centra en los márgenes de las posibilidades virtuales de nuestro devenir juntos para superar el humanismo y el antropocentrismo. La filósofa vincula el conocimiento posthumano con la convergencia posthumana, en la que incluye «la tierra –el suelo, el agua, las plantas, los animales, las bacterias– y los agentes tecnológicos –plástico, cables, células, códigos, algoritmos–» (Braidotti, 2019: 67). La rela-

48 Bardet describe el concepto desde la parcialidad, sin pretender dar una definición completa de este doble gesto que posibilita un modo de traducir la noción de «fuga», desplazándola.

49 Braidotti, R. (2019). *El conocimiento posthumano*. Gedisa.

cionalidad, clave para comprender ambos conceptos, «se extiende a través de las múltiples ecologías que nos constituyen» (Braidotti, 2019: 68). Es a través de la relacionalidad como se generan redes donde los diferentes organismos conectan y negocian. Esto refleja, dirá, que somos entidades ecosóficas. Esto es, que estamos ecológicamente entrelazados unos con otros, a través de las múltiples y numerosas interconexiones que compartimos dentro del mundo en común en el que vivimos y dentro del *continuum* cultura-naturaleza (Braidotti, 2019: 69). Desde esta perspectiva, pensar no se entiende como el descubrimiento y predicación de una verdad que consideramos esencial, sino que en la medida en la que es una manera de relacionarse con el mundo, se trata de una actividad relacional. Este aspecto brinda la posibilidad de concebir un museo que ya no esté sujeto a cumplir con la función de una «casa de clasificación» o una «casa de conocimiento», cuya responsabilidad como institución recaiga en su capacidad para culturizar a la población. Es más, desde este marco, la percepción del museo como el lugar al que dirigirse para ampliar nuestros conocimientos a partir, sobre todo, de mirar imágenes y leer datos, carece de sentido. El planteamiento propuesto por Braidotti sirve aquí para afrontar el siguiente interrogante: ¿Qué tipo de espacios y modos de activación pueden crearse desde la concepción de que el museo es un lugar para conectar, negociar y relacionarse, en vez de un lugar para mirar, aprender y educarse? En las siguientes páginas se expone el planteamiento filosófico de ambas filósofas, que sirve aquí para formular el marco en el que se conciben las propuestas-fuga zoe/geo/tecno-orientadas. Primero, acudo a Bardet para tratar la cuestión del cuerpo y abordarla desde el espacio museal. Después, con Braidotti, amplío la disposición del

cuerpo y cómo se relaciona con otros agentes, así como con factores geo y tecnológicos.

Finalmente, acudo a Silvia Rivera Cusicanqui y Andrea Cavarero para plantear la posibilidad de una generación de conocimiento no binaria, apuntada ya a partir de la relacionalidad defendida por Braidotti, y la inclinación como uno de los gestos indispensables en aquellas propuestas que se fugan de la rectitud y la verticalidad del cuerpo en el museo. Rivera propone la noción de lo *ch'ixi*, entendida como una práctica descolonizadora que consiste en producir pensamiento desde lo cotidiano y en relación con figuras o entidades indeterminadas y no polarizantes. Lo *ch'ixi* está, por tanto, en sintonía con las propuestas zoe/geo/tecno-orientadas tanto por su complicidad con las formas de generar conocimiento no binarias, como con el entramado de seres y prácticas que las producen. Por su parte, la reflexión de Cavarero sobre la condición inherentemente vulnerable del ser humano y cómo esta se traduce en una geometría corporal que vira del cuerpo autónomo y erguido al cuerpo solidario e inclinado, contribuye a continuar pensando el planteamiento de Bardet con el que intenta no reproducir el modelo racional propio de la modernidad y escapar de la concepción binaria del mundo.

RAJAR(SE) DEL MARCO BINARIO DE OPOSICIÓN

Los museos se han concebido desde su origen ligados al saber y al conocimiento. La premisa sobre la que se fundamenta el marco hegemónico del museo –independientemente de su campo de

especialización— está vinculada a esta concepción y se basa en su autoridad para instruir. Esta suerte de puesta en escena del conocimiento que custodia, se ha convertido en su función principal, como ha dejado claro en los museos de arte el giro curatorial de los últimos años y la inclinación creciente hacia lo educativo en las propuestas expositivas y en los programas públicos. (O’Neil, 2012; Rogroff, 2008) Como guardiana del conocimiento, la institución pone a disposición de la población la posibilidad de cultivarse y salir de su ignorancia. Esta forma de entender el museo ha generado propuestas que se han mostrado generalmente sólidas, firmes y seguras, como si algo de lo que ofrecen pudiera saberse a ciencia cierta. Se trata de una perspectiva jerárquica en la que el museo no puede fallar, porque si lo hiciera pondría en jaque su legitimidad para imponer lo que considera verdad o correcto en los relatos que construye. Sustenta así la imposibilidad de dar lugar al error, la duda o lo indeterminado y, con ello, muestra una de las caras fundamentales de la dominación epistemológica y estética que ejerce con su funcionamiento. El museo nos enseña cómo se deben entender las cosas, parametrizando y ordenando el conocimiento, con un modelo racional aparentemente objetivo, único y estable. Este modo de hacer —característico del museo Occidental— ha afectado a la forma en la que transcurre la visita al museo, estableciendo una clara regulación de los espacios y pautando la experiencia a través de los códigos de comportamiento de la institución. Los modos de hacer de los museos de arte —especialmente de los patrimoniales— han ido de la mano de los modos de estar en el museo. Como indicativo de ello, resulta común que los visitantes mantengan una postura corporal receptiva y erguida, propicia para la contemplación visual. La cuestión

de la contemplación visual y del privilegio de la mirada se trata aquí entendiéndolo que las propuestas de los museos han promocionado unos modos de hacer en los que han predominado principalmente –aunque no homogéneamente– la supremacía del sentido de la vista como sentido por excelencia de la experiencia museal. No obstante, cabe puntualizar que se han realizado propuestas que han contemplado las posibles experiencias de la no videncia en el museo. La puesta en práctica de cada propuesta afecta directamente al cuerpo. Por ello, es frecuente que las propuestas basadas en lógicas binarias fomenten e inciten una posición recta propicia para la contemplación visual. El privilegio de la mirada, característico de la operativa museal, se muestra en el cuerpo a través del gesto erguido, la línea recta y el frente a frente con la obra. En las propuestas-fuga uno de los gestos indispensables es la torsión –como se verá más adelante–, ya que la torsión posibilita imaginar la experiencia en el museo según una geometría diferente a la rectitud canónica. El cuerpo erguido y el cuerpo inclinado posibilitan experiencias sensibles con diferentes frecuencias, intensidades, vinculaciones y modos de relación.

La lógica de oposición, operativa desde los orígenes del museo moderno, ha afectado a la relación y al conjunto de saberes y poderes modernos occidentales. La filosofía es una muestra del patrón discursivo de las oposiciones dualistas que ha reinado desde la modernidad. La forma cartesiana de comprender el mundo a través de oposiciones binarias ha suministrado definiciones a través de la negación y todo ello se ha estructurado en un marco humanista en el que el Hombre ha sido el ser pensante por excelencia. En este caldo de cultivo se funda un método de conocimiento racional que

se articula a partir de la verticalidad, la jerarquización y la diferencia, desde una pretendida neutralidad que da a entender que las cosas son como son porque no podrían ser de otra manera. A no dejarse atrapar por este funcionamiento lo llama la filósofa y bailarina Marie Bardet «rajarse del marco binario de oposición como modelo y motivo de la explicación del mundo» (Bardet, 2021: 15). *Rajar(se)* es uno de los modos que propone para hacer sin reproducir el modelo de la modernidad, fundamentado en la supremacía de la razón. ¿Cómo puede *rajar(se)* el museo de arte para crear propuestas no binarias, propuestas-fuga?

Una de las principales características de las diversas líneas de fuga –rajar, trazar, sopesar en los bordes, caer irguiéndose y escribir desde el culo– que expone la filósofa para «rajarse del marco binario de oposición», es que no se basan en el modelo hegemónico de la mirada. El oculo-centrismo se constituye por y desde modos de conocimientos claros y definidos que se presentan como los únicos legitimados. Este modelo colabora con ciertos regímenes de visibilidad que «distribuyen lo que puede y lo que debe ser visible y lo que no, por ende lo decible y lo pensable, haciendo a su vez de lo visible la meta nunca alcanzada del todo y opuesta absolutamente a lo invisible» (Bardet, 2021: 66). La hegemonía visual cultiva el ejercicio sensible de la mirada a través de tres aspectos: frontal, focal y central. Llevado a los museos, este modo de hacer presenta excepciones reseñables a pesar de su predominancia, como serían los museos con obras interactivas, los espacios inmersivos o la exposi-

ción de obras de artistas como La Monte Young y Marian Zazeela⁵⁰ u Olafur Eliasson⁵¹, que dan lugar a otras disposiciones posibles. En cambio, en casos como el British Museum o el Louvre, operan proyectando una frontalidad que afecta a los vínculos, a las posturas que tomamos y a las arquitecturas que creamos desde la repetición constante del hacer *foco* para mirar y captar así aquel conocimiento que se dispone ante nosotros. La mirada como centro co-organiza las relaciones que se dan entre las maneras de (mo)vernarnos y las dinámicas propias de las espacialidades. Esto ocurre según una lógica binaria que se basa en la oposición de cada punto con su contrario a nivel material (nitidez-borrosidad, transparencia-opacidad) y también a nivel discursivo (hombre-otros, europeo-indígena). ¿Cómo pensar desde la experiencia concreta de nuestras prácticas y las apuestas de sus usos sin caer en lógicas de oposición? ¿Qué maneras de hacer *con*, estar *con*, instauran las prácticas y discursos que escapan del dualismo? ¿Cómo reconquistar sus alianzas y rupturas con las lógicas oculocentradas, modernas y coloniales? (Bardet, 2021)

En esta línea y siguiendo la capacidad de activación no polarizante de este tipo de propuesta, la pregunta no sería cómo privilegiar otros sentidos por encima del de la vista, sino cómo crear propuestas capaces de tejer alianzas entre los modos de la mirada y los demás sentidos. Aunque hay una imposibilidad práctica a la hora de separar efectivamente los sentidos y la información que recibimos del mundo a través de los mismos, el establecimiento de la mira-

50 La Monte Young y Marian Zazeela, concierto Nueva York (1963) <https://www.youtube.com/watch?v=BSviVwF-3ZI>

51 Página web Olafur Eliasson <https://olafureliasson.net/>

da desde una disposición espacial y corporal jerárquica, central y frontal, refuerza la idea de una posible separación y predominancia de uno sobre los otros. Una de las problemáticas que se ha derivado de esta concepción es la oposición entre el sentido de la vista y el del tacto. Los modos de hacer de cada uno se han concebido como opuestos. Mientras que mirar implica una distancia entre quien mira y aquello a lo que mira, el tacto ocurre en la proximidad e incluso en la intimidad. El tacto se da en relación *con*, sin que sea tan clara la distinción entre quien toca y aquello que es tocado. La piel es la gran olvidada en los museos. Las prácticas artísticas se viven, sobre todo, en los poros. En cambio, parece tener poca importancia cuando se trata de generar conocimiento. La piel es diseminada y global, sin ser total. Por ello, si nos acarician notamos una parte concreta de nuestro cuerpo, un pedazo de nuestra piel que está siendo tocado y que es parte de un sistema mayor. Se da entonces una sensación global y fragmentaria. En este sentido, formas de percepción como el erizamiento del bello de los brazos o de la nuca al pasar entre salas bajo una línea de aire acondicionado, dan una idea de la fisicidad involucrada en experiencias museales que se abren a recorridos que esbozan otras dinámicas de atención, conectadas con aspectos poco valorados habitualmente en el museo. Karen Barad piensa el tocar como un con-tacto que implica una experiencia radical de una extrañeza *interior*. Una aproximación háptica a la que llama *stranger within*, donde incluye el piel con piel con uno mismo.

Dos manos se tocan, hay una sensualidad de la carne, un intercambio de calor, una sensación de presión, de presencia, una proximidad de alteridad que aproxima lo otro lo más cerca de sí. Quizás más cerca. Y si las dos manos pertenecen a una única persona, ¿no podría animar un sentido extraño de alteridad de unx mismx, un literal tenerse a distancia en la sensación de contacto, la recepción de lo extraño en lo interior? Pasan tantas cosas en un contacto: una infinidad de otrxs –otros seres, otros espacios, otros tiempos– son despertados (Barad, 2018).

¿En qué lugar queda todo aquello que ocurre en la epidermis y bajo ella en la visita al museo, todo aquello que se da en una copresencia compartida que traza una corporalidad desbordante, en la que resulta un sinsentido pensar en la separación de los sentidos o de las partes del cuerpo (piel, músculos, articulaciones, mucosas, vísceras, fascias)? Un con-tacto en el que se pierde la centralidad, haciendo migrar la mirada a lo largo del espesor de ese tocar/tocante/tocad_; y con el que se pierde «la frontalidad a través de la operación de redistribución háptica, propioceptiva y kinestésica» (Bardet, 2021: 175). Así experimentada, la experiencia museal no muestra unos límites claros y distintos, ni siquiera en relación con el propio cuerpo del visitante, donde además de pensamientos pueden darse una amplia serie de alianzas interoceptivas, propioceptivas y cenestésicas. A esto hace referencia Marie Bardet cuando escribe sobre los gestos sensoriales y los vincula con estas alianzas. Dice sobre ellos que pueden volverse «textura no homogénea de una atención, de una danza, de una escritura *desparramada*, que desteejen las relaciones frontales, focalizadas/focalizantes y centralizadas/centralizantes

de un cuerpo y de un saber vertical y oculocentrado» (Bardet, 2019: 43-44).

En las propuestas-fuga toma una especial relevancia la disposición corporal, puesto que nuestra manera de entender, vivenciar y relacionarnos posibilita un tipo de experiencias y de conocimiento que puede resultar inaccesible desde otros modos de hacer. Esta afectación no ocurre en un único sentido, ya que el conjunto de agentes que participan condicionan también los dispositivos del museo. En otras palabras, las prácticas y discursos del museo afectan a los cuerpos y estos tienen, a su vez, un impacto sobre su estructura, transmisión y reproducción. Las formas canónicas o habituales de hacer las cosas no tienen porqué ser problemáticas más allá de las implicancias que tienen, de manera que el trabajo con ellas no tiene por qué suponer su negación o sustitución. *Fugarse* del canon y, con él, del binarismo, la rectitud, la verticalidad y la frontalidad, no implica necesariamente desacreditar estas formas posibles de experimentar el museo. Como tampoco *fugarse* de la forma hegemónica de ver y de mirar requiere rechazar el sentido de la vista o la potencia de la mirada. No es necesario forzar una destitución total de estas formas en el museo para lograr hacer propuestas que se abran a modos de hacer diferentes, más abiertos, plurales y dinámicos. Precisamente la mirada juega un papel importante en las propuestas-fuga, como mínimo para fomentar el cuestionamiento de lo establecido.

«ESTO/Y LO OTRO»: ENTRE LAS OPOSICIONES DIALÉCTICAS Y LA RELACIONALIDAD

Se acude en las próximas páginas a la investigación de Rosi Braidotti alrededor del conocimiento y la convergencia posthumana para plantear su aplicación en el ámbito del museo. Lo posthumano nos reta a reformular el modelo clásico y a hacerlo desde la transversalidad, esto es, desde la integración de lo transdisciplinar, la diversidad y la gran variedad de discursos, incorporando el impacto de los medios y de la tecnología. Por ello, sirve aquí para pensar cómo pueden articularse las prácticas y discursos del museo si no lo hacen respondiendo a las herencias culturales del museo moderno y tampoco como contraposición a las mismas. La terminología que propone Braidotti contribuye a pensar cómo podemos generar conocimiento desde los dispositivos museales sin caer en lógicas euro/andro/antropocéntricas. Es decir, propicia una formulación del museo fundada en la relacionalidad, en lugar de continuar reproduciendo oposiciones dialécticas.

En *El conocimiento posthumano*, Rosi Braidotti expone la trama de conceptos y prácticas que acoge lo posthumano, entre los cuales destacan dos: el conocimiento posthumano y la convergencia posthumana. Estas nociones apuntan a una manera de reconstituir lo humano que no puede ni debe ser unilateral o universal. La regeneración de esta condición debe ser «situada, perspectivista y, por lo tanto, internamente fracturada y potencialmente antagónica» (2019: 57). La subjetividad es entendida en otros términos, ya no desde una perspectiva antropocéntrica sino desde la totalidad de la dimen-

sión planetaria y, por tanto, incluyendo la dependencia relacional de los múltiples agentes y elementos zoe/geo/tecno-vinculados. La construcción de subjetividades propia del modelo humanista, cuyas problemáticas en relación con los museos se han tratado anteriormente, utiliza una conceptualización del sujeto que no se reproduce en la condición posthumana. Los sujetos posthumanos están en construcción, son una obra en curso que se juega en la transversalidad y que opera a través de múltiples ejes de interrogación posthumanistas y postantropocéntricos, que exigen un proyecto crítico y creativo dentro de la convergencia posthumana (2019: 61). El desafío contemporáneo es redefinir el sujeto de conocimiento y de poder sin continuar reproduciendo el excepcionalismo humanista. La posibilidad de postular una *revolución* como esta –entendiendo aquí revolución como punto de fuga entre los discursos y prácticas normativas– depende de:

[...] nuestra capacidad colectiva de inventar una nueva gramática, un nuevo lenguaje para entender la mutación social, la transformación de la sensibilidad y la conciencia que está teniendo lugar. Necesitamos, para decirlo con Spinoza y Deleuze, producir otros preceptos, otros afectos y otro deseo. Percibir, sentir y nombrar de otro modo. Conocer de otro modo. Amar de otro modo (Preciado, 2022: 56).

Lo posthumano es profundamente interesante para abordar la pregunta sobre cómo podemos crear propuestas-fuga para transformar las prácticas y discursos museales sin que reproduzcan las mismas lógicas que resisten. Uno de los conceptos angulares en su plan-

teamiento es el de relacionalidad, dado que su puesta en práctica recae en una acción integrada, encarnada y enraizada, al tiempo que multidireccional y multiescalar. En tanto somos seres relacionales no podemos huir de lo vincular, como tampoco de la capacidad que tenemos de afectar y de que otros nos afecten. Por este motivo, Braidotti presenta la subjetividad posthumana a través del necesario reconocimiento de que aquello que nos define como «una potencia autónoma no es la racionalidad», como si nuestras capacidades intelectuales funcionaran por separado y por sí solas; «sino más bien la autonomía de la afectación como una fuerza virtual que se actualiza siempre a través de nuestros lazos relacionales» (Braidotti, 2002; Massumi, 2002).

Desde un enfoque posthumano la vida va más allá de lo humano y no es exclusiva de esta especie. La vida comprende tanto fuerzas *bio* como *zoe*. Sin embargo, la vida a la que el sujeto posthumano es inmanente ya no es *bio* –antropocéntrica– sino *zoe* –no-antropocéntrica e incluso no-antropomórfica–. Mientras que *bio* se centra en el modelo humanista, *zoe* comprende un igualitarismo geológica y tecnológicamente vinculado, donde se reconoce la capacidad de producir conocimiento que tienen los organismos no humanos, distribuidos en una amplia diversidad de materia viviente y cuya acción se da a través de las redes tecnológicas autoorganizadas. La relacionalidad multiescalar en la que esto ocurre requiere de un marco que abrace la complejidad e integre la multiplicidad de relaciones materiales posibles al tiempo que su estructura diferencial. La convergencia posthumana contempla la unidad de las relaciones *zoe/geo/tecnológicamente* mediadas sin eliminar o difuminar las diferencias

que hay entre unos y otros. En este contexto, el sujeto cognoscente ya no puede quedar enmarcado por el binomio entre el «Hombre» y sus otredades. Los otros que tomaron la palabra y ocuparon los espacios con sus cuerpos, los *otros* disidentes, sexualizados, racializados y naturalizados, no están en un estado de oposición que los defina en tanto que otros. No porque hayan dejado de importar o se hayan silenciado sus voces, sino porque la subjetividad posthumana es una alianza transversal zoe/geo/tecno, donde la subjetividad se sitúa a nivel epistemológico y ético en la línea de las relaciones posthumanistas y postantropocéntricas (Braidotti, 2019: 67). De esta manera, las numerosas perspectivas y relaciones existentes van más allá de lo exclusivamente humano.

La subjetividad posthumana no se centra en el individuo –aunque éste no desaparece– sino que se comprende como un ensamblaje zoe/geo/tecnológico que se compone de una gran diversidad de organismos. Asimismo, abarca también geo y tecnorrelaciones que nos devuelven de nuevo al reto de actualizar la concepción que tenemos de nuestras capacidades colectivas y singulares, tanto de percepción como de entendimiento. El sujeto posthumano, al que Preciado nombra *simbionte político*⁵², vive en la convergencia y en ella se relaciona a la vez con otros agentes, «con la tierra –el suelo,

52 Preciado propone desplazar la noción de *sujeto político*, entendido como la ficción dominante de la modernidad patriarcal y colonial, que implica una teoría de la soberanía y una representación vertical del poder, para, en su lugar, «comenzar a pensar los diferentes procesos a través de los que un cuerpo vivo puede convertirse en *simbionte político*» (2022, 57). Un simbionte es, según la biología, uno de los socios de una relación simbiótica. Se trata de una asociación entre organismos cuya relación les permite sobrevivir. Tal y como lo plantea el autor los simbiotes políticos no son identidades, sino mutantes relacionales.

el agua, las plantas, los animales, las bacterias– y los agentes tecnológicos –plástico, cables, células, códigos, algoritmos–» (Braidotti, 2019: 67). Esta concepción del sujeto está íntimamente ligada a las condiciones de su existencia, en el sentido de que no puede ser sino un sujeto encarnado e integrado, cuya afectividad relacional deviene de forma tal que crea un sentido de pertenencia compartido, así como un conocimiento en común del mundo en el que vivimos *todos*. La relacionalidad opera y «se extiende a través de las múltiples ecologías que nos constituyen» (Braidotti, 2019: 68). Esto genera redes donde los diferentes organismos conectan y negocian, lo que refleja que somos entidades ecosóficas, esto es, que estamos ecológicamente entrelazados unos con otros, a través de las múltiples y numerosas interconexiones que compartimos dentro del mundo en común en el que vivimos y dentro también del *continuum* cultura-naturaleza (Braidotti, 2019: 69).

Una de las claves de la subjetividad posthumana y de cómo puede contribuir a crear propuestas-fuga zoe/geo/tecno-orientadas en el museo es que «puede entenderse como el proceso de devenir en su propia inmanencia y no en términos de oposición binarios» (Braidotti, 2019: 77). Es decir, el movimiento posthumano contribuye a redefinir lo que entendemos por *humano* después del humanismo y el antropocentrismo, entendiéndolo como un ser zoe/geo/tecnológicamente mediado, que vive en relación con –e inseparable de– el conjunto de localizaciones materiales, terrestres y planetarias que conforman el mundo que compartimos (Braidotti, 2019: 77). Dado

que el «Hombre»⁵³ y sus otredades ya no pueden entenderse como tal, la actualización del modelo clásico no puede operar en esta conceptualización de lo humano en los términos en los que lo ha hecho hasta ahora. Esto contribuye a comenzar a vislumbrar un pensamiento que no orbita alrededor del «Hombre» sino que se da en el mundo, entendido como una práctica relacional y afectiva gracias a la cual conviven la continuidad con temporalidades multiescalares y no lineales. ¿Cómo pueden transformar las prácticas y discursos un espacio de pensamiento no binario donde el presente no es un bloque estático y rígido que sólo podamos asumir sin poder afectar, sino un flujo continuo y en mutación constante que señala a distintas direcciones? ¿Qué propuestas se pueden crear si no buscamos los elementos de su formación en los relatos lineales fundamentados en binarismos humanistas y antropocéntricos?

Para Braidotti, uno de los desafíos de lo posthumano es crear un proyecto crítico y creativo. Para ello es necesario disponer de la energía necesaria para generar unas nuevas condiciones y representaciones teóricas y culturales, una energía que no puede provenir de la oposición dialéctica de aquello que no nos permite estar satisfechos con nuestro presente. Esta idea, propia del análisis marxista, se subvierte con el planteamiento posthumano. Puesto que en éste la energía se genera únicamente a través de las prácticas colectivas afirmativas que se encargan de sostener y transferir estas

53 Se recoge aquí la descripción de Rosi Braidotti sobre el concepto del «Hombre» y a qué tipo de sujeto se refiere con este término: «varón, blanco, heterosexual, propietario de mujeres y niños, urbanita, sin discapacidades, que habla una lengua estándar, es decir, el “Hombre”» (Braidotti, 1991).

condiciones a partir de la crítica, pero no sólo de ella, sino de su combinación con la creación, para actualizar con ambas las posibilidades virtuales de nuestro devenir juntos. Es en este sentido en el que dirá que la creatividad es la piedra angular de lo posthumano, porque es la fuerza transversal que lo atraviesa. Surge entonces la pregunta: ¿la aplicación de este enfoque puede resultar en prácticas y discursos museales que se rijan, como el pensamiento posthumano, por las relaciones inmanentes de «esto/y lo otro» en lugar de basarse en oposiciones dialécticas del tipo «esto/o lo otro»? Cada vez son más las instituciones artísticas que articulan sus prácticas y discursos, o al menos una parte de ellos, desde este planteamiento. Por ejemplo, exposiciones como *Cerebro(s)* (CCCB) que indaga en la mente humana pero también en las inteligencias artificiales, animales y colectivas, así como en organismos sin cerebro; sesiones de trabajo como las del *Palais Vivant* (Palais de Tokyo) que ponen en el centro la pregunta sobre cómo puede una institución artística ser más permacultural y funcionar como un ecosistema cuyas partes están conectadas y se afectan unas a otras; o las obras de artistas como Paula Bruna, que investiga sobre la conformación del relato del Antropoceno desde un punto de vista no humano. Dicho esto, se trata de un modo de operar que se encuentra en un momento muy incipiente, por lo que todavía es difícil saber de qué maneras tomará forma esta perspectiva en el marco institucional los próximos años. Sobre todo, en relación con los museos patrimoniales, que son los que más dificultades tienen para llevar a cabo cambios de este tipo. Continúa la duda sobre cómo podrían adoptar este enfoque instituciones como el British Museum o el Louvre, ambos en proceso de descolonizar sus dispositivos museales y abrirse a otros plantea-

mientos. La conservación de las obras supone un *hándicap* en este sentido, puesto que los protocolos aplicados en los museos con colección propia dejan poco lugar a ensayar otros modos de hacer y de conocer. Es aquí donde ganan peso las propuestas que buscan activar los dispositivos del museo en lugar de modificar sus fondos, ya que desde esta posición pueden introducir perspectivas innovadoras al tiempo que conviven con las colecciones patrimoniales.

HACIA UNA GENERACIÓN DE CONOCIMIENTO NO-BINARIA: LA POSIBILIDAD DE UN MUSEO-SERPIENTE

Entre los diversos modos de generar propuestas-fuga zoe/geo/tecnorientadas, que no respondan al marco binario de oposición, se encuentra el que comparte Silvia Rivera Cusicanqui en *Un mundo ch'ixi es posible*⁵⁴. Lo *ch'ixi* es una práctica descolonizadora con la que Rivera propone producir pensamiento desde lo cotidiano, por ejemplo, a través de la creación de mundos posibles desde las prácticas y saberes folclóricos y artesanales, como el bordado, y en relación con figuras o entidades indeterminadas y no polarizantes, como el vuelo de una mariposa. Rivera piensa en la oposición desde la planetariedad, la solidaridad, el respeto y el reconocimiento de las diferencias, en lugar de enfocarse en la búsqueda de un pacto que concilie ambas partes. Desde aquí, escribe sobre la necesidad de asumir como una premisa básica la equivalencia de capacidades cognitivas. Apunta con ello al «prejuicio de la igualdad» trabajado

54 Rivera, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible*. Tinta Limón.

por Marx y a la «igualdad de las inteligencias» de Joseph Jacotot que, años más tarde, retoma Rancière en *El maestro ignorante*⁵⁵. Siguiendo la estela de estos autores, parte del supuesto de que –potencialmente– todos tenemos una igual capacidad intelectual, lo que impugna e interrumpe la jerarquía de dominación según la cual uno tiene el conocimiento y otro es el ignorante. Nadie ocupa un lugar de subordinación en el proceso de aprendizaje, como si una de las partes no pudiera entender una determinada cuestión y necesitara que alguien se lo explicase para ser capaz de comprenderla. Partir de la igualdad de las inteligencias requiere encontrar modos y metodologías donde la capacidad intelectual y emancipatoria efectivamente se dé, es decir, requiere dar herramientas para pensar por uno mismo.

El proceso de aprendizaje que se da desde la propia experiencia es el que queda inscrito en cada uno. El pensamiento es, así entendido, un bosque que cada uno recorre de forma concreta y en el que se inscribe a su manera. Lo que cada persona necesita en ese bosque es reanudar la confianza en sus propias capacidades para poder interrumpir el régimen ficticio que separa a los capaces de los supuestos incapaces. En la medida en que todos los órdenes son contingentes, no existe un orden natural que alguien pueda conocer y enseñar a otra persona. De este modo, nuestros marcos de pensamiento pueden ser alterados y distintos a como son. Es decir, no tienen porqué funcionar bajo una lógica de diferenciación-oposición-jerarquización. En la formulación de Rivera se toma la igualdad

55 Rancière, J. (2003). *El maestro ignorante*. Laertes.

de las inteligencias como una propuesta que opera sin caer en esa lógica. Por ello, su planteamiento es incompatible con la configuración del museo como espacio en el que el conocimiento se presenta de forma jerárquica y con pretensión de universalidad, neutralidad y objetividad.

La autora acompaña la reflexión sobre la igualdad de las inteligencias y poderes cognitivos de lo que ella llama una «brújula ética» –a la que también apunta Rosi Braidotti justamente para pensar otras formas de conocimiento críticas y afirmativas– y que es expresable en una diversidad de epistemes y de lenguas con las que podemos construir redes de sentido y «ecologías de saberes», con la «compartencia» en lugar de la competencia como gesto vital (Rivera, 2018: 80). La noción de brújula ética se despliega en el pensamiento de Rivera junto a la palabra *ch'ixi*, incluida ya en el título del texto. Las características de lo *ch'ixi* pueden servir como metáfora para pensar sin reproducir una explicación binaria de las cosas, desde el movimiento de torcer en lugar del de oponer y encarar. Lo *ch'ixi* refiere en aymara a un tipo de tonalidad gris, un gris jaspeado que: «como tejido o marca corporal, distingue a ciertas figuras –el *k'usillu*– o a ciertas entidades –la serpiente– en las cuales se manifiesta la potencia de atravesar fronteras y encarnar polos opuestos de manera reverberante» (Rivera, 2018: 79). Articula así un modo de hacer y de relación entre cuerpos que opera más allá de las prácticas y discursos dominantes, con una disposición donde se juega la posibilidad de imaginar *otras* propuestas posibles. Aquí *imaginar* es ya actuar. Siguiendo en esto a Paul B. Preciado y a Andrea Soto Calderón: reclamar la imaginación como fuerza de transformación

política supone ya empezar a mutar (Preciado, 2022; Soto, 2022). Las entidades *ch'ixi*, cuyo poder reside en ser indeterminadas, no son blancas ni negras, son las dos cosas a la vez.

La serpiente es de arriba y a la vez de abajo; es masculina y femenina; no pertenece ni al cielo ni a la tierra pero habita ambos espacios, como lluvia o como río subterráneo, como rayo o como veta de la mina (Rivera, 2018: 79-80).

Utilizando como metáfora el ejemplo de la autora para pensar las propuestas-fuga zoe/geo/tecno-orientadas, surge la pregunta: ¿Cómo sería un museo-serpiente? ¿Sería una institución en la que discursos opuestos conviven de forma horizontal? ¿De qué maneras reverberan las prácticas y discursos heredados del museo moderno en los discursos emergentes, y al revés? ¿Cómo se presentan las diferencias existentes? Garantizar la multiplicidad de voces, las diferentes versiones y el amplio espectro de relatos generables sobre una cuestión o hecho, se presupone que es uno de los principales objetivos en la agenda de aquellos museos que buscan actualizarse, pero, bajo qué condiciones se puede materializar un objetivo como ese y cómo se podría regular su aplicación. ¿Una institución puede funcionar sin comprometerse con una determinada línea de pensamiento? ¿El museo dispone de los mecanismos y de la capacidad para encarnar polos opuestos? Crear propuestas-fuga en una institución capaz de acoger y encarnar polos opuestos plantea una formulación que echa por tierra las oposiciones definitorias del museo moderno euro/andro/antropocéntrico y de la relación que han establecido con éste las prácticas y discursos críticos que se

han posicionado como contrarios. La forma de una propuesta-fuga como la que se sugiere se encuentra más próxima al axis que al frente a frente. Se aleja así de continuar con el afán de acumular conocimiento y del trabajo insistente y continuo guiado por la idea de progreso lineal.

Los archivos museales han sido fundamentales en la conceptualización moderna, tanto en el enfoque aplicado como en la composición del imaginario colectivo sobre los museos. A pesar de que el contenido de los mismos ha estado sujeto a cambios en los criterios de jerarquización y orden aplicados, el tratamiento de los archivos no ha aceptado apenas ningún gesto a parte del de abrir y cerrar, añadir y borrar. Esta gestualidad propia de los modos de hacer internos, se reproduce en la zona abierta al público del museo. Ante la obra, el cuerpo se rigidiza y se impone un gesto recto que entraña una movilidad limitada, reducida en algunos momentos a abrir y cerrar los párpados para pestañear. De esta manera, como apuntaba Bardet, la disposición erguida del cuerpo mantiene el privilegio de la mirada, el sentido por excelencia asociado a la razón, a través de la reproducción de los mecanismos del modelo oculocentrista (frontal, focal y central). ¿Qué otras disposiciones corporales pueden darse en el museo si no se pone la mirada en el centro de la actividad? ¿Hay una diversidad invisibilizada por la mirada lineal, colonial y antropocéntrica del relato humanista hegemónico? ¿La mayor carga en el despliegue de otras posibilidades recae en el tipo de propuesta o en el modo como cada uno se relaciona con ella? Si se distribuye la responsabilidad entre los equipos y operativas del museo y los agentes que lo visitan, entendiendo que cada uno dispone de unas

condiciones y posibilidades distintas, se abre un lugar para experimentar con el propio cuerpo en relación al museo. Qué ocurre si como visitante se quiebra la verticalidad del cuerpo erguido y se habita el espacio desde un cuerpo que colabora con otros, solidario, que forma comunidad y que encuentra lo que libera en los vínculos. Un cuerpo que ya no busca pensar desde una posición autárquica o individual, sino por uno mismo entre nosotros. Un cuerpo con el que hacer lugar a lo que no lo tiene, por ejemplo, a los cuerpos que el mundo no acoge, como los llama Sara Ahmed. En *Queer fragility*⁵⁶ la autora escribe «[...] tenemos que crear espacios para cuerpos que no obedecen órdenes; que no se mueven en líneas rectas (*straight lines*), que pierden el equilibrio» (Ahmed, 2016). Cabe preguntarse entonces si puede el museo devenir uno de estos espacios.

TORSIÓN E INCLINACIÓN COMO GESTOS INDISPENSABLES

La supremacía de la razón, la rectitud y el oculo-centrismo han dominado las prácticas y discursos del museo moderno y han afectado también a la conducta y posición corporal de los visitantes. Estos aspectos se consolidan en el contexto del s.XVIII, en el que la racionalidad encabeza la lista de mayores preocupaciones, como puede verse en el conjunto de la filosofía alemana que se desarrolla en ese período. Entre las diferentes propuestas destaca la de Kant, para quien las ideas sobre la ilustración, la emancipación y el pensamiento, tienen relación con la autonomía y ésta con la razón, que

56 Ahmed, S. (2016). «Queer fragility». *Feminist Killjoys* <https://feministkilljoys.com/2016/04/21/queer-fragility/>

se erige en este marco como el centro y como aquello que ordena. Kant plantea el paradigma de un yo autónomo, libre y racional, que controla sus inclinaciones y que no necesita que otros se inclinen amorosamente hacia él. Se trata de un yo vertical que legisla sobre sí, auto-equilibrado, que se obliga a sí mismo y que se alinea con los otros yo, horizontalmente, en una suma que resulta homogénea, con la que garantiza la universalidad de la ley moral y con la disposición de la cual logra un orden político en el que se asegura la paz perpetua. No hay lugar para el vínculo, la disposición afectiva y la vulnerabilidad. Los fragmentos de Kant sobre la infancia y la relación entre la madre y el hijo sirven como ejemplo. Justamente, desde ellos parte la conversación⁵⁷ entre Adriana Cavarero y Judith Butler, en la que reflexionan sobre la condición inherentemente vulnerable del ser humano.

Frente a la idea del sujeto autónomo, erguido y violento, Cavarero imagina lo humano según otra geometría, la del cuerpo inclinado y sin protección. Lo que propone no es una noción de relacionalidad en la que la exposición de uno al otro ocurre en un plano ideal de horizontalidad y reciprocidad, sino que hay una relación estructuralmente asimétrica de dependencia unilateral. No se busca una alternativa entre los polos, sino que se enfocan en la postura oblicua de un yo que se asoma fuera de sí, logrando desde ahí liberarse de la verticalidad y de la horizontalidad. Lo que se entendía en un prin-

⁵⁷ *Inclinaciones desequilibradas* es un texto que procede de las «Jornadas Cuerpo, memoria y representación» organizadas por el Grupo de Investigación *Cos i Textualitat* y el Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Barcelona. El texto fue publicado en 2014 en *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo* (Ed. Sáez, B., pp. 17-38).

cipio como una jerarquía pasa a entenderse en términos de inclinación. La inclinación, por sus propias características y a diferencia del yo kantiano de la moral, no está derecha. Desde esta perspectiva, Cavarero y Butler describen la verticalidad como una «característica decisiva, fundante e irrenunciable de la configuración moderna del sujeto». Una característica que ha calado en los modos de hacer museales y que el propio museo ha incentivado desde sus inicios hasta la actualidad. ¿Qué pasaría si pensamos el museo como un cuerpo inclinado, torsionado, en lugar de como un cuerpo erguido?

El museo es una institución a la que se le exige que sea capaz de sintonizar y acompasarse con las necesidades y requerimientos de su tiempo. Es justamente ahí donde toman fuerza movimientos y discursos como el feminismo y las prácticas decoloniales. No obstante, ¿es suficiente con esto cuando se hace referencia a crear *otros* museos posibles o, más allá de los museos, otros tipos de espacios y prácticas artísticas? Una posición crítica que no se acompañe de una propuesta afirmativa, provenga de donde provenga ésta, corre el riesgo de reproducir las mismas violencias que resiste. Existen incontables iniciativas que proponen desde la crítica otras formas de hacer, al menos parcialmente. Sin embargo, hay algo que se resiste a ser atrapado en la dinámica de detección y resolución de conflictos, que no es el dispositivo expositivo ni en su forma ni en su discurso, y que guarda relación con lo informe, con lo indeterminado, con el cuerpo y también con el campo relacional que componen el conjunto de agentes y elementos zoe/geo/tecno en el museo – incluso más allá del espacio físico que ocupan, si tenemos en cuenta que la experiencia no empieza y acaba necesariamente al entrar y

salir del museo—. En este sentido, crear propuestas-fuga zoe/geo/tecno-orientadas tiene más relación con torsionar las prácticas y discursos existentes que con una sustitución o de-construcción de las mismas. La acción de torcer permite doblar, desviar, *queerificar*, dar forma curva a una cosa o cambiar su dirección o posición. Como modo de hacer, la torsión puede ser una buena herramienta para *arrancar* las propuestas y creaciones de los mecanismos de definición que funcionan por oposición, diferenciación y jerarquización; colabora además con la desestabilización de los nombres que van tomando las fugas, es decir, con los modos de hacer *otros*. Con ello, se señala a las prácticas y discursos que se fundamentan en una lógica de oposición, pero también a las alternativas que surgen, a las propuestas emergentes que, pese a su base crítica, corren igualmente el riesgo de encerrar en definiciones rígidas el trabajo que realizan con los conceptos y marcos con los que fundamentan sus posturas. La contradicción o, la oposición en este caso, no es más que falso movimiento. El gesto de torcer o inclinar da lugar a lo *queer/cuir* y a modos de hacer que no reproducen modelos binarios. En el torcer se pierde la centralidad, la frontalidad y la jerarquía (Bardet, 2021). Esta disposición da lugar a una concepción posthumana de las propuestas museales, cuyas relaciones entre los agentes humanos y las entidades zoe- y geo- no sean jerárquicas. En esa relación se reconocen diversos grados de inteligencia, capacidad y creatividad. La producción de conocimientos no es, por tanto, una cuestión exclusivamente humana (Braidotti, 2019). Por todo ello, aunque el proceso de descolonizar los museos requiere también de otros gestos, el de torcer es un gesto indispensable en las propuestas que parten de la igualdad de inteligencias, sin subordinar a

los públicos del museo a una posición de ignorancia e incapacidad, de manera tal que sea posible encarnar dos polos opuestos en un mismo cuerpo sin que necesariamente esto pase por una conciliación entre ellos (Rivera, 2018). Finalmente, a la luz de la perspectiva de Cavarero y Butler, torcer e inclinar es parte de la gestualidad del cuerpo que se sabe vulnerable, ese cuerpo que piensa en relación con otros liberando a las partes involucradas de tomar una posición vertical u horizontal respecto a los demás. Pero, ¿cómo podemos llevar a la práctica estos modos de hacer y de conocer otros?

FUGARSE DEL CANON MUSEAL: PROPUESTAS-FUGA ZOE/GEO/TECNO-ORIENTADAS APLICADAS AL MUSEO

La aplicabilidad de las propuestas-fuga zoe/geo/tecno-orientadas dependerá de las condiciones y singularidades de cada institución. El espacio arquitectónico, la colección o las necesidades del contexto local en el que se encuentra, son algunas de las particularidades principales que van a afectar a la conceptualización y materialización de una propuesta-fuga. La realización está necesariamente vinculada a las condiciones concretas que conforman la red de espacios y agentes implicados, por lo tanto, no hay un modelo que se pueda llevar a cabo de forma indiferenciada, independientemente de las singularidades que lo componen. A pesar de ello, hay algunas cuestiones compartidas en sus posibles aplicaciones al museo. Todas ellas pasan por la pregunta sobre cómo hacer un desplazamiento de las prácticas y discursos del museo de manera que se puedan trazar otras experiencias sensibles y cómo, desde esas experiencias,

posibilitar la emergencia de otras formas de pensamiento, de un pensar sintiente/sintiendo y, por tanto, relacional. Generar una redistribución del reparto de lo sensible, siguiendo a Rancière, pasa por una reconfiguración de nuestras maneras de conocer y de reconocer la legitimidad de un pensamiento desde el cuerpo, mutable y en movimiento.

En adelante se exponen tres proyectos que sirven como ejemplo de este tipo de propuestas. Todos ellos presentan una perspectiva innovadora respecto a los modos de hacer que vertebran sus operativas. No obstante, conviene mencionar que no todos disponen de una colección artística y que, por lo tanto, pueden realizar propuestas que no están sujetas a las condiciones de posibilidad de un museo de arte patrimonial. Sirven aquí a la búsqueda de herramientas conceptuales y referencias que permiten salir del marco museal canónico para pensarlo desde una perspectiva que no responda necesariamente ni al modelo hegemónico ni a los discursos críticos. Por ello, se presentan a continuación ejemplos que van desde una institución museal más conservadora como el Museums Victoria, a un centro de arte sin colección propia como es el Palais de Tokyo, pasando por la Fundación Bodemzicht que, sin ser un museo ni disponer de colección, propone otra forma de generación de conocimiento planteable a nivel museal. El primer caso trata la exposición *The Victorian Bushfires Collection*, que el Museums Victoria de Melbourne presentó tras los incendios del *Black Saturday*. El objetivo principal de la propuesta era provocar una toma de conciencia del público sobre las consecuencias de arrasar un territorio. Probablemente sea este el motivo por el que las disposiciones de los objetos y el discurs-

so denotan un trasfondo centrado en el impacto de los hechos sobre los humanos. A pesar de que hay un intento por acercar los relatos humanos a agentes y factores no-humanos, la propuesta se vertebra a través de binomios, entre los cuales destaca el clásico binomio humanista cultura-naturaleza. El segundo caso presenta el proyecto *Bodemzicht*, que se basa en el cultivo a partir de los principios de la agricultura regenerativa. Transcurre fuera de las paredes del museo, sin embargo, resulta interesante y pertinente para aproximarse a un proyecto que aúna conocimiento y creatividad sin entenderlos como capacidades exclusivamente humanas. En su trabajo, reúnen a diferentes colectivos, como agricultores pero también a creadores o grupos de estudiantes que se están formando en prácticas artísticas, museos y curaduría. El proyecto parte de detectar los conflictos a los que conduce la división entre naturaleza y cultura y, a partir de ahí, busca cómo lograr llevar a cabo sus objetivos de forma colectiva e interdisciplinar. Finalmente, se trata la exposición *ON AIR*, de Tomás Saraceno, celebrada en el Palais de Tokyo (París), que propone una relación con otras entidades vivas no humanas poco usual en el ámbito artístico y lo hace con un planteamiento discursivo que contempla factores zoe/geo/tecnológicos. Esta exposición fue creada con las obras de Tomás Saraceno. El artista propone un espacio de encuentro entre formas de vida humanas y no humanas, donde intenta poner de relieve la existencia de aquellas entidades que han sido ignoradas por los humanos en el Antropoceno. La propuesta destaca la complejidad de nuestra existencia colectiva al mismo tiempo que aboga por imaginar otras formas de vivir juntos.

AGENCIAS Y AUTONOMÍAS MÚLTIPLES: MUSEUMS VICTORIA

El primer caso es la exposición/colección⁵⁸ *The Victorian Bushfires Collection*, curada por Liza Dale-Hallett y Matthew Higgins para Museums Victoria de Melbourne. La propuesta fue presentada como parte de la colección que la institución ha elaborado sobre los incendios forestales del devastador *Black Saturday*. Hasta el momento se considera el mayor desastre natural ocurrido en Australia. Una de las piezas incluidas fue un cubo de plástico verde, derretido a causa del calor del fuego. El objeto estaba enmarcado por diversos relatos de los supervivientes. De esta manera, el cubo servía de metáfora visual de las experiencias de quienes vivieron el incendio de cerca. La presentación pone al objeto al servicio de los agentes humanos involucrados y, por tanto, lo somete a la mediación de estas subjetividades, siendo relegado así a un mero testigo estático, paradójicamente congelado, de la devastación producida en el territorio durante aquel trágico sábado.

Braidotti acude a la investigación de Fiona Cameron, entre otros, para presentar algunos de los aspectos más relevantes en el trabajo de pensar lo posthumano desde las prácticas y discursos artísticos y museales. En la sarta de ejemplos que expone destaca también el trabajo de otros investigadores como Paulo Tavares, quien ha sintetizado dentro del programa *Arquitectura Forense* del Goldsmiths College de Londres, el papel de la práctica artística como agente de cambio dentro de la convergencia posthumana a través de lo

58 <https://collections.museumsvictoria.com.au/articles/3032>

que ha dado a llamar *murky objects*⁵⁹ (objetos turbios). Se trata de objetos naturales y otros artefactos que se han convertido en pruebas forenses que demuestran el daño ejercido sobre un territorio. Estos objetos y sistemas ecológicos son ahora pruebas con validez jurídica que están resultando de gran importancia en los debates sobre justicia y degradación medioambiental, tanto a nivel nacional como transnacional. Su trabajo ha influido también en la creación de protocolos de exposición de estos objetos en el ámbito de las prácticas de curaduría y artísticas, además de contribuir a la defensa de los derechos humanos y de otros agentes vivos.

La investigadora Fiona Cameron utiliza el caso del Museo Victoria para pensar sobre las dificultades y problemáticas que pueden surgir al tratar de incluir en las propuestas expositivas a los agentes no humanos, sobre todo cuando esto se hace desde un modelo basado en binomios: cultura y naturaleza, humanos y no-humanos. En un mundo más que humano los museos están en una posición privilegiada para reelaborar y rearticular las posiciones de los sujetos humanos y trabajar para promover prácticas y discursos de vida posthumanas a través de la práctica curatorial (Cameron, 2015). La exposición es, no obstante, un caso fallido en este sentido, al menos desde una perspectiva posthumana. La propuesta privilegia la mirada humana sin reconocer el mundo humano como parte de un *continuum*, esto es, en relación con –y de forma inseparable de– otras fuerzas y agentes. Por este motivo, la reflexión de Cameron presenta este caso como un ejemplo de las prácticas y discursos museales

59 Para saber más se recomienda consultar www.forensic-architecture.org/lexicon/murky-evidence

que acaban por resultar incongruentes y engañosos respecto a cómo se pretende representar un acontecimiento. La disposición del objeto en el espacio enmarcado por los relatos limita la capacidad generativa del propio objeto y también la de la dimensión del acontecimiento, dado que prescinde de darle lugar a los aspectos no-humanos implicados en los incendios, tanto a nivel material y biológico, como discursivo y tecnológico. En un marco expositivo zoe/geo/tecnológicamente-orientado se pueden tratar cuestiones vinculadas con las subjetividades humanas, pero no exclusivamente sobre ellas. Es decir, se incluyen otras capas del evento, como «los componentes materiales, técnicos, conceptuales, ecológicos, sociales y emocionales» (Braidotti, 2019: 166). Si no se realiza un desplazamiento en la forma de abordar los temas y acontecimientos, el dispositivo de la exposición tiende a organizarse alrededor de los objetos cuya función es únicamente la de ser contemplados para disfrute e interpretación de los agentes humanos.

Cameron estudia cómo afecta la convergencia posthumana al conjunto de prácticas artísticas y especialmente a la curaduría en museos de arte. Con la reflexión que plantea, propone herramientas de navegación para entender las dificultades a las que se enfrentan las propuestas que pretenden desafiar los supuestos antropocéntricos en las exposiciones, concretamente, y en el conjunto de espacios museales, en general. Una de las pocas excepciones en este sentido es el trato que se hace de las colecciones en la práctica curatorial indígena. En muchas de estas exposiciones las relaciones que se ponen de manifiesto y el lugar desde el que se conciben están en sintonía con el enfoque posthumano, ya que se proponen disposi-

tivos que no operan ni desde una visión universalista, humanista y eurocéntrica, ni tampoco desde una posición antropocéntrica, propia de los discursos y prácticas canónicos. De esta manera, tanto la curaduría indígena como la curaduría con un enfoque posthumano, tienen en común que desafían el enfoque dominante que ha regido la práctica museal.

En un marco expositivo zoe/geo/tecno-orientado, el sujeto posthumano es «sólo una de las muchas fuerzas que componen la agencia distribuida del acontecimiento del que el museo está intentando dar cuenta» (2019: 167). Estas fuerzas requieren un acercamiento entendiéndolas como parte de la composición relacional del conjunto de fuerzas naturales, es decir, terrestres, climáticas y cósmicas. Así mismo ocurre con las conexiones entre las diferentes especies involucradas y las relaciones interculturales que se den. La propuesta de Cameron es, siguiendo la línea trazada hasta ahora, ejercer el pensamiento crítico y posibilitar un espacio de encuentro común donde discutir los retos del presente y crear, para lograr este escenario, nuevos métodos de exposición, que se acompañen a su vez de nuevos procedimientos de documentación con los que se dé un trato justo a estas agencias y autonomías múltiples. Surgen entonces nuevas preguntas: ¿los museos están preparados para crear esos nuevos procedimientos de investigación y documentación?; ¿cuáles son las implicaciones de estos cambios en el funcionamiento de la institución museal?; y, ¿cómo puede el museo comenzar a poner en práctica un enfoque posthumano en sus propuestas? Hay numerosas maneras posibles de aplicar este enfoque. La propuesta de Cameron es utilizar asignaciones cartográficas que funcionen

como representaciones de la performatividad, puesto que se trata de procesos emergentes. Los nuevos procedimientos de investigación y documentación de colecciones posthumanas pueden contribuir al análisis de los objetos y de sus composiciones sociomateriales. Entender el mundo desde las incontables relaciones inmanentes entre agentes puede conducir a ver las prácticas y discursos museales que se basan en el binomio obra/sujeto cognoscente como faltas de congruencia e, incluso, como engañosas, tal y como advierte la autora (Cameron, 2018).

«ESTAMOS-(TODOS)-METIDOS-EN-ESTO-JUNTOS-PERO-NO-SOMOS-UNO-Y-LO-MISMO»: FUNDACIÓN BODEMZICHT

Antes de volver a las instituciones artísticas con el caso de la exposición *ON AIR* realizada en el Palais de Tokyo, es útil ver de qué maneras toma forma la ruptura con los binomios cuando la creatividad es un factor fundamental en la generación de conocimiento en proyectos que, en principio, se asocian a ámbitos no artísticos. La clara división entre aquello que ocurre en el museo y aquello que no le concierne porque no es propio de la cultura y del arte se pone en entredicho cuando la oposición cultura-naturaleza deja de ser un eje vertebrador. En la exposición del Museo Victoria hay un acercamiento hacia cuestiones que van más allá de las preocupaciones humanas y que se dan en una convergencia que revela la relación entre múltiples agentes y factores en un asunto específico, en este caso, los incendios del *Black Saturday*. Los modos de hacer o, más concretamente, los modos de exponer que configuran la propuesta

están impregnados de un pensamiento y una posición antropocéntrica. Los objetos se disponen de forma que contribuyan al relato de las vivencias humanas. A diferencia de esta propuesta, la idea de Bodemzicht se conforma en la búsqueda que emprende el equipo fundador para unir los mundos natural y cultural. Bodemzicht⁶⁰ es un proyecto cuyo objetivo principal es facilitar la vida y hacerlo de manera tal que ofrezca abundancia de alimentos sabrosos y de alta calidad. Para lograr su cometido se nutren de los conocimientos y prácticas de la agricultura regenerativa, que se basa en un sistema agro-ganadero resiliente en el que se integra suelo vivo, plantas y animales de forma productiva, buscando a su vez que resulte beneficiosa e interrelacionada para todas las partes. Esto se traduce en cultivar de tal manera que repercuta en un beneficio ecológico, social y económico. El trabajo del proyecto se estructura a partir del deseo común de proporcionar una alternativa regenerativa a la agricultura actual y conseguir con ello cambiar la perspectiva de la agricultura local holandesa, basada mayoritariamente en monocultivos degradantes y no sostenibles. La historiadora, bióloga y co-fundadora del proyecto, Anne van Leeuwen, lo explica así:

Durante mis estudios luché con la división entre naturaleza y cultura. Trabajando en ARTIS descubrí que la narración de historias está en el corazón de la transformación. Con un creciente sentido de urgencia, decidí que era hora de comenzar un lugar de aprendizaje ecológico fundamental y ligado a la tierra (Leeuwen, 2019).

60 Puede consultarse el proyecto de la fundación en el siguiente enlace. <https://www.bodemzicht.nl/?lang=en>

Jordi Cano, biólogo y co-fundador, explica que su llegada a la agricultura regenerativa estuvo ligada a una primera revelación que surge cuando se da cuenta de que el enfoque habitual de los proyectos en los que trabajaba estaba puesto en la conservación de la naturaleza entendida exclusivamente desde la perspectiva humana. Cambiar la forma de cultivar implica un cambio cultural para el que podemos ayudarnos de la producción de conocimiento de las culturas indígenas y también de las plantas, los animales y los microbios. Mientras que en la exposición *ON AIR* se hace una reflexión sobre el perjuicio de ciertas acciones humanas en relación con aspectos geológicos, tal como se tratará más adelante, en el caso del proyecto Bodemzicht la pretensión es conseguir un impacto y un cambio en la forma de cultivar, para que en lugar de ser devastadora para el entorno sea sostenible en el tiempo. Las reflexiones ecológicas producidas por las ciencias humanas, sobre todo las vinculadas con el medio ambiente en estas primeras décadas de siglo, insisten en la perspectiva situada y tratan de no omitir la «materialidad del mundo –los ríos, las montañas, los ecosistemas autónomos–, ni nuestros tecno-entornos contaminados en los que reina una tiranía mortal» (Bardet, 2019: 15). El proyecto de la fundación sigue esta estela, abordando de forma práctica y creativa los desafíos del s.XXI –especialmente, el cambio climático, la pérdida de biodiversidad y la crisis de los agricultores– y traduciéndolos en una agricultura rentable, biodiversa y con carbono positivo que gira en torno a las comunidades.

Esta materialidad «de las naturalezas» es también la principal reivindicación de numerosas corrientes feministas actuales, que producen, a su manera, una visión transversal de la cuestión de los cuerpos y territorios, proponiendo análisis conjuntos de su explotación, del «extractivismo» y de la violencia que sufren (Bardet, 2019: 15).

La pregunta que atraviesa el conjunto de prácticas y discursos del proyecto es: ¿cómo construimos una sociedad regenerativa? Para abordar este gran interrogante y entendiendo que no hay respuestas simples y únicas, invitan a personas y organizaciones con perfiles diferentes a pensar y trabajar de forma colaborativa en torno a esta cuestión. Se ofrece así un espacio propicio para que se acerquen y contribuyan al proyecto. En sintonía con las actividades de la exposición de Tomas Saraceno en el Palais de Tokyo, éstas también buscan propiciar reuniones interdisciplinarias. El equipo de la fundación demuestra con todas las iniciativas que ha puesto en marcha estos últimos años, una gran determinación para hacer extensivo el proyecto a la población y lograr su participación. Como parte fundamental del proyecto se muestra a numerosas audiencias la práctica, los desafíos y los beneficios de esta forma de hacer⁶¹. Uno de los motivos principales para hacerlo es conseguir fomentar encuentros donde pueda darse una producción de conocimiento colaborativa que vuelva sobre sí misma para ofrecer un retorno positivo a los procesos en curso del proyecto. Con este objetivo en el horizonte,

61 Para saber más sobre este tema se recomienda *Regenerative farming on Bodemzicht in Malden*. https://www.youtube.com/watch?v=ZzD1DqX7tN4&t=1s&ab_channel=ClimateCleanup

organizan frecuentes eventos y conferencias donde compartir su trabajo con otros agricultores, pero también con estudiantes, científicos, políticos, artistas y otros profesionales que deseen aprender formas prácticas de crear una sociedad regenerativa. También organizan residencias creativas que se centran en reflexionar en torno a la agricultura y la sociedad regenerativa. De esta manera, logran reunir a pensadores y creadores –artistas, científicos, diseñadores, agricultores o chefs– para investigar juntos sobre esta temática. Los residentes que participan en el programa ofrecen diversas perspectivas –cuantitativas y cualitativas– que van desde el registro de datos de carbono hasta la creación de poemas y menús gastronómicos, todos ellos en relación con el proyecto. Las aportaciones de cada uno se tienen en cuenta para la revisión y actualización de la fundación. Este enfoque no se sustenta en la jerarquía de saberes, según la cual Bodemzicht podría ser una suerte de espacio de aprendizaje innovador en cuanto a las temáticas de las que se ocupa y las soluciones que aporta. El equipo tiene unos conocimientos y una experiencia que pone al servicio del proyecto y de todos aquellos que forman parte de él de una u otra manera. Sin embargo, las prácticas que configuran la propuesta involucran al conjunto de agentes (no sólo humanos), así como a factores geo y tecno-vinculados. Todos ellos planteados desde la premisa de que ningún agente carece de capacidad para generar conocimiento y compartirlo. Esta generación se entiende, además, en relación *con-* y de forma inseparable *de-* y, por tanto, afectando y siendo afectados en el proceso. En este sentido, se puede decir que hay una dimensión emancipatoria que atraviesa las prácticas y discursos del proyecto. Las condiciones de participación de los agentes son específicas de cada caso, pero su

valor no viene dado por los resultados que puedan generar, ni está regulado por criterios antropocéntricos y humanistas basados en oposiciones dialécticas, de una forma vertical o jerárquica. Propone así una alternativa que asume la complejidad actual, en razón de los múltiples entramados bioculturales que lo atraviesan, a los que Haraway llama *naturoculturales* (1995). El proyecto convoca y sostiene el nudo de tensiones de los retos que supone este planteamiento, con todas sus posibles contradicciones y la enorme complejidad que supone, al mismo tiempo que posibilita una emancipación que, como tal, no puede ser sino colectiva.

Como parte de este aprendizaje y generación de conocimiento colaborativa se tratan múltiples cuestiones sobre conocimientos ecológicos fundamentales, desde la gestión hasta visiones alternativas del mundo. Esta parte del proyecto supone una apertura hacia la comunidad y un cuidado *con-* y *de-* que es necesariamente interdisciplinar, colectivo y cooperativo. A esta noción del cuidado es a la que apunta Clàudia Díez⁶² –estudiante del máster *Applied Museum and Heritage Studies* impartido en la Amsterdam University of the Arts– al reflexionar sobre su visita como parte de una salida grupal organizada por la universidad para mostrar otros proyectos artísticos posibles:

62 Este fragmento es parte de una conversación por correo electrónico en la que Clàudia Díez y yo compartimos nuestras impresiones sobre el proyecto *Bodemzicht* en diferentes días a lo largo de octubre de 2022.

Bodemzicht es un proyecto apasionante que tiene como misión facilitar la vida a partir de la agricultura regenerativa. Esta práctica pretende contribuir en la reversión de la crisis climática mediante la restauración de los ecosistemas dañados en un determinado terreno –en el caso de Bodemzicht, un terreno situado en la localidad holandesa de Malden–. Esta restauración vital requiere de un cuidado muy determinado y muy focalizado: es necesario comprender los biorritmos del ecosistema en su conjunto y, a la vez, es importante tener en cuenta las necesidades del mismo. Así pues, el cuidado es una práctica fundamental para Bodemzicht y, desde un prisma más universal, es una práctica fundamental también para revertir la crisis climática. En este sentido, y tal y como Alicia H. Puleo reclama⁶³, la práctica del cuidado –negada e infravalorada a lo largo de la historia– debe ser reivindicada en ámbitos como el ecofeminismo con el objetivo de encarnar nuevas relaciones con la naturaleza y con la alteridad, cuestión que Bodemzicht ya pone en marcha mediante sus actividades e iniciativas (Díez, 2022).

Como se refleja en el proyecto y también en la experiencia que relata Díez, teoría y práctica se dan de forma inseparable y como parte de un compromiso individual y común, con los demás y con el medio ambiente. Para poder trabajar de esta manera, el equipo necesita que el proyecto sea interdisciplinar y que mantenga viva la diversidad. Al basar su trabajo en la colaboración y la cooperación,

63 Puleo, A. H. (2005). «Los dualismos opresivos y la educación ambiental». *Isegoría*, (32), 201–214. <https://doi.org/10.3989/isegoria.2005.i32.444>

remite a la premisa braidottiana que reparte de forma transversal la responsabilidad de cada uno frente a los retos actuales, entendiendo que no somos uno y lo mismo, sino que todos «estamos metidos en esto juntos» (Braidotti, 2019: 57).

Haciendo una lectura del proyecto a la luz del planteamiento posthumano, uno de los primeros puntos con los que se encuentra en sintonía es en el modo de abordar la producción de conocimiento de una forma que no sea exclusiva de los humanos. En la concepción posthumana se da una relación no jerárquica entre los agentes humanos y las entidades zoe- y geo-. Se reconoce en ellas un abanico de grados de inteligencia, capacidad y creatividad. Por ello, se entiende que estas entidades son compañeras en la producción de conocimientos y que, por tanto, no es una cuestión exclusivamente humana. Pensar y conocer, en este marco, no es una prerrogativa de una única especie, sino que sucede y se define por la coexistencia de múltiples organismos y artefactos tecnológicos. Desde esta perspectiva, las especies orgánicas y las redes computacionales están ecosóficamente⁶⁴ conectadas. La comprensión de lo posthumano y del *continuum* relacional introduce un mundo en común más rico respecto a las prácticas de conocimiento que se dan en él (2019: 125). El proyecto Bodemzicht comparte con esta concepción la predisposición para partir de premisas diferentes a las que nos hemos encontrado en los discursos y prácticas dominantes en relación con el conocimiento y, particularmente, respecto a quiénes se han considerado legitimados para producirlo. Las acciones ecológicas que

64 La ecosofía aboga por una ecología inteligente, donde ética y racionalidad se suman para lograr una relación respetuosa con el entorno.

emprenden son también, y al mismo tiempo, acciones de descarbonización, despatriarcalización y descolonización. En la presentación del proyecto, el equipo hace una referencia directa a la necesidad de acudir a otros modos de hacer, como los de las culturas indígenas. Coinciden así en plantear la producción de conocimiento desde un marco que contempla un amplio abanico de seres vivientes y que, desde una perspectiva posthumana, se diría que se trata de un marco zoe/geo/tecno-orientado.

Los ensamblajes zoe/geo/tecno-orientados utilizan la tecnología y los medios digitales de forma que no impliquen una destrucción de otros modos de hacer y de conocer. Este es el caso de las culturas indígenas a las que aluden. Proteger y conservar las maneras indígenas de conocer para no someterlas a una posible destrucción al adoptar de forma creciente tecnologías digitales también es una de las preocupaciones del movimiento decolonial. Mignolo, autor trabajado en el primer capítulo, está dedicando una parte importante de su trabajo en la actualidad a hacer un llamamiento a des-vincular la tecnología digital del colonialismo europeo y de la modernidad occidental (Mignolo, 2011: 122-123). Esto está conduciendo a la generación de nuevos aliados, por ejemplo, entre agentes que cuidan del medioambiente y juristas o epistemologías indígenas y no-occidentales. Las alianzas entre ellos componen una parte fundamental de las humanidades digitales decoloniales⁶⁵. Este tipo de proyectos requieren y posibilitan articular conjuntamente la dimensión climática, somatopolítica y cibernética (Preciado, 2022) para poder *seguir con el*

65 Para saber más sobre este tema se recomienda consultar la web de las humanidades digitales postcoloniales <http://dhpoco.org>

problema e imaginar la amplitud y profundidad de los cambios que necesitamos llevar a cabo (Haraway, 2019). No somos tan sólo testigos de lo que ocurre, «somos el cuerpo a través del que la mutación llega y se instala» (Preciado, 2022: 62). En este contexto crítico y creativo, una de las premisas principales es que «estamos-(todos)-metidos-en-esto-juntos-pero-no-somos-uno-y-lo-mismo». (Braidotti, 2019) Cómo todo esto toma forma en el espacio del museo es un interrogante abierto que destapa el proceso en curso de crear nuevas cartografías a partir de propuestas colectivas afirmativas. La materialización de estos procesos en propuestas concretas no admite un marco centrado exclusivamente en el «Hombre». Por ese motivo, cada una de ellas supone el ejercicio de redefinir el sujeto de conocimiento y de poder, sin acudir al sujeto unitario, humanista, eurocéntrico y masculino. Esto conduce a la importancia de reconocer el valor de las propuestas fragmentarias, cuya emergencia está necesariamente vinculada a sus condiciones específicas.

LA PRODUCCIÓN DE UN DISPOSITIVO EXPOSITIVO ZOE/GEO/TECNO-ORIENTADO: PALAIS DE TOKYO

En el otoño de 2022 el visitante del Palais de Tokyo encontraba, al salir de la exposición temporal en curso, varios paneles donde se mostraba el trabajo realizado colectivamente en el centro para pensar la transición ecológica en el contexto museal. El título de los paneles era «Palais vivant: écologie, art et utopie dans les institutions culturelles» [Palacio vivo: ecología, arte y utopía en las instituciones

culturales]. La sesión⁶⁶ contó con la presencia de filósofos y empresas comprometidas con la lucha contra el cambio climático y la promoción de modelos responsables. Desde el Palais de Tokyo se anunció la sesión comunicando la urgencia del centro por devenir una *institución permacultural* en el s.XXI. En la nota comunicativa se comparten algunas de las preguntas que atraviesan estas páginas: ¿Hasta dónde estamos dispuestos a llegar?; ¿Deberían las instituciones culturales abogar por el desmantelamiento y la renuncia?; ¿Es la permacultura un modelo aplicable a las instituciones de arte? Aunque los programas públicos encabezan, generalmente, los debates contemporáneos en el museo, las cuestiones planteadas en la sesión *Palais Vivant* también se abordan desde la dimensión expositiva. Con el propósito de mostrar un caso específico de este tipo de investigaciones curatoriales, se presenta aquí *ON AIR*⁶⁷. La exposición de Tomás Saraceno fue curada por Rebecca Lamarche-Vadel y expuesta en el Palais de Tokyo, ubicado en el distrito 16 de París, entre el 17 de octubre de 2018 y el 6 de enero de 2019. Uno de los puntos de mayor interés de esta exposición en relación con los casos planteados anteriormente, es la búsqueda por generar un escenario a partir de un enfoque crítico con el Antropoceno y a su vez creativo con las posibilidades de relación y afectación de las que

66 La sesión se realizó el 3 de septiembre de 2022 y fue llevada a cabo por parte del *Palais de Tokyo*, en colaboración con *Chaillot – Théâtre national de la Danse* y *Paris Musées*, con la curaduría de Béatrice Josse. Información sobre la sesión consultable en: <https://palaisdetokyo.com/evenement/palais-vivant/>

67 Para saber más sobre la exposición se recomienda visitar la página web del centro <https://palaisdetokyo.com/en/exposition/carte-blanche-a-tomas-saraceno/> y la entrevista realizada al artista con este motivo <https://palaisdetokyo.com/en/resource/interview-tomas-saraceno/>

disponemos. Es una puesta en escena innovadora, que en algunos puntos lleva al límite las condiciones expositivas tradicionales y que, contando con la complejidad relacional del conjunto de agentes y elementos, no deja de plantear ciertos conflictos. El más destacado probablemente es el proyecto *Aracnofilia*, en el que incluye numerosas telarañas de varios tamaños dentro de vitrinas de cristal, a través de las que el espectador puede contemplar a arañas vivas tejiendo sus redes. Son numerosas las investigaciones que apuntan a la necesidad de re-evaluar las taxonomías y de elaborar nuevos discursos a partir de las diferentes y múltiples relaciones que los humanos establecen con otras entidades y animales no-humanos. Uno de los interrogantes que plantea la exposición es hasta qué punto es lícito incluir animales-no humanos que no pueden dar su consentimiento⁶⁸. *ON AIR* se presenta al público como un ecosistema en desarrollo. Qué se entiende por ecosistema en un contexto artístico es otra de las preguntas que puede surgir para el visitante. Tomás Saraceno⁶⁹ la comprende como una propuesta con capacidad para albergar coreografías y polifonías emergentes a través de universos no sólo humanos. En este escenario, las obras de arte revelan los ritmos y trayectorias comunes entre estos mundos, desde lo efímero y la fragilidad que las constituye. Como ecosistema híbrido, se compone de una miríada de presencias, orgánicas y no orgánicas,

68 En la tesis doctoral *Bioarte. Una estética de la desorganización* (2014), Laura Benítez reflexiona sobre las implicaciones que trae consigo el uso de material biológico con fines artísticos y el uso de animales no-humanos como parte de proyectos de este tipo. Aborda desde un enfoque estético y ético diferentes proyectos que, como éste, involucran a animales-no humanos.

69 Se pueden consultar todos los proyectos expositivos del artista en su página web. <https://studiotomassaraceno.org/>

que entran en contacto y cohabitan en él. En estos encuentros hay una redistribución del reparto de lo sensible que consiste en una disminución del volumen con el que se oyen ciertas voces o, incluso, de su silencio, mientras que las menos escuchadas –por los oídos humanos– se magnifican. *ON AIR* opera como un conjunto de voces silenciosas, que como parte de las manifestaciones de su encuentro, «interpretan las partituras ocultas que vinculan eventos y sensibilidades, fenómenos terrenales y cósmicos, tejiendo una red de relaciones que no se pueden describir pero que tal vez se pueden sentir» (Palais de Tokyo *ON AIR*, 2018). El tiempo y espacio que se proponen descubren al visitante las fuerzas y entidades que se encuentran suspendidas en el aire y las interacciones que tienen los públicos. Sirven a modo de ejemplo el CO₂ o las infraestructuras de radio que aparecen, que toman un lugar y se hacen visibles para el visitante. Las historias invisibles componen también las ecologías de las que los humanos somos parte y nos empujan a repensar poéticamente las diferentes formas en las que podemos ser humanos y en las que podemos habitar el mundo en común que compartimos.

La reflexión crítica que propone se centra en las actividades extractivistas que basan su trabajo en extraer recursos de la Tierra de tal forma que están amenazando ecologías enteras. La parte propositiva se nutre de esta toma de contacto y de las consecuencias que se derivan de estas formas de hacer, para ponerlas al servicio de una propuesta afirmativa. Esta propuesta consiste en celebrar nuevas formas de pensar nuestra relación con el planeta, a través de nuevos modos de producción de conocimiento. En este caso hay un intento por incorporar a todos esos otros, cuyas voces no hemos oído, a

la producción de conocimiento posthumano. De nuevo, para poder llevar a cabo una tarea como esta, se requiere dejar de aplicar la dicotomía del enfoque constructivista que separa la naturaleza de la cultura. Pensar dando lugar a los entornos ecosóficos, postantropocéntricos, geovinculados y tecnomediados en los que vivimos, implica un cambio de perspectiva que pasa por resituar «a las cuestiones terrestres, planetarias y cósmicas, a los otros naturalizados como animales y plantas, y al aparato tecnológico como importantes agentes y co-constructores del pensamiento y conocimiento transversales» (Braidotti, 2019: 137).

ON AIR se hace eco de la práctica de Saraceno y reúne en la exposición a un gran número de colaboradores, desde instituciones científicas y grupos de investigación hasta activistas, comunidades locales, visitantes, músicos, filósofos o fenómenos no humanos y celestiales. Todos ellos han participado por igual –o eso explican en el catálogo de la exposición– sin que se haya dado una supremacía de ninguno sobre los demás. Para propiciar estas reuniones y favorecer otros encuentros con las comunidades, se organizaron talleres, conciertos y simposios públicos que sirvieron para generar un proceso continuo de transformación en el que se buscaba convertir al Palais de Tokyo en una «jam session cósmica» en continua evolución (*ON AIR*, 2018). *ON AIR* se abre al debate y a los retos globales que plantea el Antropoceno. Esta noción se entiende como el término para describir la época actual que vivimos en el Planeta Tierra, en el que el conjunto de actividades humanas han tenido un impacto tan significativo que han modificado las ecologías terrestres. Esta temática se encuentra especialmente tratada en la exposición

en las actividades del proyecto artístico interdisciplinar *Aeroceno*⁷⁰, expuesto anteriormente en la exposición *+Humanos*⁷¹ en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. El proyecto pretende reactivar un imaginario común con el objetivo de colaborar éticamente con la atmósfera y con el medio ambiente. Para ello, se invita a los visitantes a involucrarse y participar colectivamente en un ejercicio especulativo de sintonía planetaria. Este ejercicio potencia lo que Braidotti llama prácticas colectivas afirmativas e invita –como sujetos posthumanos– a «encontrar el equilibrio, en términos temporales y también espaciales, entre el “ya no” y el “no todavía”» (Braidotti, 2019: 95). De ahí que pensar en cómo queremos actualizar nuestro devenir juntos sea tan relevante y constituya una de las principales áreas de aportación a los desafíos del presente por parte de los dispositivos artísticos o expositivos. El conocimiento posthumano –como ocurre en la propuesta de esta exposición– no se detiene en la retórica crítica. Sino que opta por tomar un camino afirmativo mediante cartografías que son tanto críticas como creativas y que se encuentran en los márgenes de la expresión de aquellas posibilidades virtuales que no se han realizado todavía y con las que se pretende superar el humanismo y el antropocentrismo. Al estar

70 Este proyecto se ha presentado en otras exposiciones alrededor del mundo. Destacan la exposición colectiva *Después del fin del mundo* (2017) en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona y más recientemente la exposición individual más extensa del artista argentino en Estados Unidos, realizada en el centro cultural *The Shed*, en Nueva York, con el título *Particular Matter(s)* (2022). Para saber más sobre ambas propuestas se recomienda visitar las siguientes páginas webs.
<https://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/despues-del-fin-del-mundo/224747>
<https://theshed.org/program/227-tomas-saraceno-particular-matter-s>

71 <https://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/-humanos/129032>

entre lo que estamos dejando de ser y lo que estamos en proceso de devenir, es necesario crear nuevos conceptos y herramientas de navegación. Estos han de servir, a su vez, para colaborar y ayudar a sostener las numerosas complejidades del presente, especialmente respecto al proyecto compartido de actualizar lo virtual. Los tres proyectos abordados evidencian, con sus aciertos y errores, que en un contexto de mutación epistémica, política y ecológica como el actual, la cuestión no es tanto quiénes somos, sino en qué queremos convertirnos. Lo que remite a la principal potencia de las propuestas-fuga zoe/geo/tecno-orientadas, que es su capacidad para fugarse del canon, en relación *con-*, siendo críticas y creativas.

C EPISTEMOLOGÍAS ALTER-SITUADAS PARA
LA EMERGENCIA DE OTRAS PRÁCTICAS Y
DISCURSOS A PARTIR DE PICASSO —
INTRODUCCIÓN — REDESCOMPONRIENDO LAS
MENINAS [P. 270] — LA PRÁCTICA TEATRAL Y LA
PRÁCTICA MUSEAL DESDE LA ESCENA [P. 298] —
PRÁCTICAS FASCIALES O CÓMO MIRAR CON LA
ESPALDA [P. 315] — HACER COMO SI Y HABITAR
EL TRÁNSITO [P. 325] — ACCIÓN E IMAGINACIÓN
RADICAL [P.353] — ENTRE PRO/SPECTIVAS
PICASSIANAS [P. 365] —

INTRODUCCIÓN A LAS EPISTEMOLOGÍAS ALTER-SITUADAS

Las epistemologías alter-situadas se componen de una serie de actuaciones –entendidas aquí como una acción o conjunto de acciones que permiten experimentar de forma práctica con un concepto o tema– y *performances*, situadas y encarnadas. Estas propuestas se han elaborado en el transcurso del apartado dedicado a la revisión de la genealogía museal. De hecho, nacen del deseo de corresponder a la revisión crítica con el ensayo de otras prácticas y discursos que, asumiendo la carga de las herencias culturales del museo moderno, propongan otros modos de conocer. La revisión de la genealogía museal ha puesto de manifiesto los principales puntos críticos de la trayectoria institucional del museo. Estos puntos señalan al museo moderno como un espacio de apropiación epistémica y estética, vertebrado por lógicas euro/andro/antropocéntricas que, aún estando centradas en un único actor con capacidad de enunciación, ofrecen un conocimiento pretendidamente universal, neutral y objetivo. Las propuestas-fuga compartidas a continuación recogen esas cuestiones o problemáticas y ensayan de forma afirmativa y situada otros modos de conocer vinculados al museo. No obstante, una parte de la realización de las mismas se ha dado en otros espacios. Esto se debe a las posibilidades que ofrecía experimentar el museo desde la convivencia con lugares que no responden a las lógicas museales, como una casa, un terreno rural o un huerto. Esta deslocalización conectada con el museo ha permitido tomar perspectiva y esto, a su vez, ha intensificado la manifestación de sus mecanismos de funcionamiento. Se abre así a recursos que sin desplegarse o ser concebidos en el ámbito del museo, confieren herramientas útiles a la reflexión y actualización del mismo. Las propuestas-fuga devienen

aquí en prácticas investigativas que combinan metodologías académicas –como el trabajo bibliográfico– y metodologías emergentes –descripciones de procesos, lectura de gestos o experimentación y análisis de prácticas–. De esta manera, a través de registros académicos, pero también poéticos, ensayísticos y visuales, investigo sobre las prácticas y discursos museales a través de ejercicios que parten del reconocimiento de las herencias moderno-coloniales del museo para imaginar otras formas –no-binarias, relacionales y situadas– de conocer en la institución.

La noción de investigación alter-situada proviene del trabajo de Isabelle Ginot, investigadora en danza y profesora en la Université Paris 8-Vincennes Saint-Denis. En el texto *Inventar la profesión*⁷², basado en su propia experiencia como profesora-investigadora universitaria, Ginot propone añadir el prefijo *alter* para extender el término de forma que abarque aquellos conocimientos considerados menores o no autorizados en la esfera académica. Es decir, se trataría de trabajar con conocimientos legitimados por la academia conjugados con saberes no científicos, poniendo en cuestión los criterios de verdad y racionalidad como único estándar posible. La investigación alter-situada se compone por un cuerpo de conocimientos heterogéneos que van desde referencias bibliográficas a prácticas indisciplinadas⁷³ que aúnan conocimientos discursivos y prácticos. Conviene mencionar aquí que la investigación en el contexto universitario está

72 Ginot, I. (2014). «Inventer le métier». En *Recherches en danse*, 1. <https://journals.openedition.org/danse/531>

73 (2011). «Pensar entre disciplinas: una estética del conocimiento». En *Brumaria. Prácticas artísticas, estéticas y políticas*, N° 268. Asociación Cultural Brumaria.

también situada y presupone un lugar de trabajo, unos destinatarios y unos estándares (Ginot, 2014). Esta investigación se sitúa en este marco y se dirige a él, pero también se abre a otros horizontes. De esta manera, la academia es uno de los marcos legítimos, aunque no el único. He considerado y he hecho uso de los recursos académicos al mismo tiempo que he buscado y puesto en práctica herramientas y materiales no científicos para los procesos y prácticas de investigación que así lo requerían.

Las epistemologías alter-situadas que se comparten a continuación recopilan múltiples voces. En un ejercicio de investigar haciendo, dichas voces y cuerpos hemos construido colaborativamente una serie de encuentros que han tomado distintos formatos, desde conversaciones a *performances*. En ellos hemos dado lugar a saberes que no pasan únicamente por la palabra sino que surgen del deseo colectivo de imaginar otras formas de generar conocimiento en los museos, aunque las propuestas resultantes no siempre se hayan dado entre sus paredes. Hemos integrado trabajo manual y trabajo intelectual, aprendiendo con el cuerpo y permitiendo que las experiencias vividas transformen nuestro pensamiento-práctica de partida. Las propuestas compartidas no pretenden explicar el museo, desde lo fragmentario y encarnado pensamos con la palabra, pero también con el gesto, con el error, lo indeterminado y el cuerpo que vibra. Las epistemologías alter-situadas se han generado en una red de espacios entre los que hay aulas, bibliotecas, congresos y salas de exposición, pero también bares, huertos y zonas rurales. Para su producción he colaborado con investigador_s, artistas, educadores, estudiantes, trabajador_s culturales y los grupos involucrados en las

prácticas performativas realizadas. Considero a todos los agentes parte plena de la investigación, por ese motivo aparecen como participantes y no como objetos de la misma. La perspectiva alter-situada busca resistir la jerarquía y la autoridad del conocimiento discursivo y conceptual sobre el conocimiento sensible, considerado generalmente menor o, incluso, no legítimo. No es que todos los agentes se consideren aquí igualmente competentes en todo, sino que «hay una distribución diferenciada de las formas de inteligencia» (Rancière, 2012: 204). Para poder trabajar de esta manera ha sido necesario procurar cierta plasticidad en la estructura colectiva y en la necesidad de transformar las condiciones de esa estructura continuamente en función de la propuesta. La situación de cada colaborador_ ha requerido de un cuidado particular de las condiciones de producción y vinculación. A su vez, esa singularidad es la que ha posibilitado dar lugar a una serie de experiencias que, por las limitaciones de mi propia situación, no habrían sido posibles en caso de investigar en solitario. En este sentido, ha sido crucial trabajar con voces intergeneracionales, en distintas etapas formativas, profesionales y vitales. Esto se hace evidente en la actividad creada para el MNCARS, en la que formamos un equipo compuesto por profesionales consolidadas –Laura Vilar, Androula Michael y Jèssica Jaques (las dos últimas directoras de esta tesis)– y por el grupo de doctorandas del Doctorado Picasso, entre las cuales me encuentro junto a Daniela Callejas y Beatriz Martínez. En la propuesta *ReDesComponiendo Las Meninas*, Callejas y yo hemos trabajado con los estudiantes del grado en Filosofía (UAB) Cláudia Díez y Axel Casas y en *Entre pro/spectivas picassianas* he coordinado las prácticas educativo-artísticas realizadas con los estudiantes de la asignatura *Seminario Picasso* (UAB)

y el grupo de estudiantes de CursO (EINA). Por otro lado, las investigaciones en curso de cada colaborador_ se han enlazado con los intereses e inquietudes de esta tesis dando lugar a propuestas interconectadas. Este es el caso de la investigación artística de Ken Pollet a través de la práctica *drag king* que elle lleva a escena como performer. De la relación entre el escenario de un club y una sala de exposición, entre la disidencia sexual y la epistémica, nace la performance *Hacer como si: estrategias drag para un nuevo reparto de lo sensible en el museo*; donde repensamos el dispositivo expositivo en el museo desde la perspectiva de género. También el trabajo de Áger P. Casanovas sobre cualidades táctiles y procesos picassianos en los museos patrimoniales ha tenido un impacto sobre esta investigación. Casanovas destaca las potencialidades de la experiencia táctil en el museo y desarrolla una comprensión interdisciplinaria sobre la misma, en la que gestos como acariciar adquieren una dimensión fundamental. Otra de las influencias a destacar ha sido la obra de María Alcaide, especialmente *Cuerpo de trabajo*⁷⁴. La artista es una de las colaboradoras de la propuesta *ReDesComponiendo Las Meninas*. En la conversación que tuvimos con ella explica su interés por exportar una imagen de lo rural que capte la rugosidad del terreno y que posibilite otras lecturas posibles. Este imaginario artístico vinculado a las cualidades rugosas y volumétricas de las telas, ha inspirado la producción de las piezas textiles creadas por Daniela Callejas para la propuesta *Entre pro/spectivas picassianas*. En el caso de Laura Vilar, su práctica de investigación en danza ha sido el caldo de cultivo para la formación del concepto «prácticas

74 <https://mariaalcaide.com/work/cuerpo-de-trabajo>

fasciales», que aplico a aquellas propuestas que de una manera sutil restablecen la unidad de las partes como una red, aportando un sentido interconectado entre los diferentes agentes y elementos imbricados en la experiencia. En la propuesta *Prácticas fasciales o cómo mirar con la espalda* este concepto es fundamental para plantear un modo posible de corporeizar las propuestas del museo y crear otros dispositivos capaces de activar un conocimiento sensible, encarnado y relacional.

La pluralidad también ha estado presente en los formatos, que van desde la imagen al texto, pasando por la fotografía y el sonido. Este amplio abanico ha sido posible gracias a los conocimientos técnicos de colaboradores como Axel Casas, Ferran Tomasa o Adrià Huete, que se han ocupado de la dirección de fotografía, la mezcla de sonido y las grabaciones aéreas de los capítulos audiovisuales de *ReDesComponiendo Las Meninas*. Así mismo, han sido determinantes en la materialización de las propuestas la colaboración de la Universidad Autónoma de Barcelona, del Museo Picasso de Barcelona y de EINA-Centro de Arte y Diseño. En el caso de la UAB cabe destacar el soporte del Departamento de Filosofía y la complicidad con la Unidad de Cultura en Viu y el Vicerrectorado de Comunicación y de Cultura, gracias a quienes hemos llevado a cabo distintas actividades performativas en las aulas y la curaduría de *Entre pro/spectivas picassianas* para la Sala de Exposiciones del campus. En relación con el Museo Picasso merece una mención especial la ayuda incondicional de Margarida Cortadella (Responsable Biblioteca) gracias a quien, entre otros hallazgos, descubrimos el catálogo original creado desde el museo para la exposición de *Las Meninas* en

1968 y que utilizamos para la instalación performativa expuesta en Barra de Ferro. También nos han abierto las puertas del museo Anna Guarro (Responsable Área Educativa), quién hizo posible el *Ciclo de performances ginocéntricas* para el que creé la propuesta performativa *Habitar el tránsito*, y Tonina Cerdà (Responsable de Programas Públicos), con quien hemos trabajado codo a codo para dar forma al programa del Doctorado Picasso, del que cabe destacar la curaduría de la propuesta *Entre pro/spectivas picassianas* –compartida con la UAB– y el I *Congreso Internacional de Jovenes Investigador_s en Estudios Picassianos*. Para la materialización de todas las propuestas realizadas en el museo ha sido crucial el soporte de Mercedes Garcia (Técnica de Actividades). Finalmente, la colaboración de EINA ha impulsado la exposición de diversas activaciones e instalaciones performativas, facilitando espacios como el de Barra de Ferro. Además, como coordinadora de CursO, he podido llevar a cabo prácticas educativo-artísticas gracias a las cuales los estudiantes se han vinculado con las actividades del Doctorado Picasso, creando piezas poéticas a partir de la poesía picassiana que forman parte de la práctica curatorial realizada en la UAB y el Museo Picasso, y haciendo una comunicación sobre el proceso creativo en el marco del congreso mencionado anteriormente.

Finalmente, quiero aclarar porqué he elegido la preposición *a partir* en relación a Picasso. En ningún punto de esta investigación se comparte directamente la obra picassiana. Las epistemologías alter-situadas implican un proceso transformador que supone, para decirlo con Lucrecia Masson, comer, rumiar y digerir colectivamente. Es decir, acudimos a la obra picassiana y al principal museo que

la conserva, expone y trabaja en Barcelona, para imaginar y llevar a escena otras prácticas y discursos en el marco de un museo patrimonial. Uno de los puntos fundamentales de esta investigación es que pone el acento en las operativas más que en las colecciones, en cómo activamos los espacios del museo más que en las obras que exponen, en cómo operan el ecosistema de dispositivos museales más que en aspectos aislados o particulares de cada uno de ellos. Las propuestas generadas ponen el acento en el funcionamiento de la institución y en los marcos de decisión del museo. Por todo ello, he escogido investigar y crear a partir de Picasso, con el objetivo de enfrentarme a los interrogantes y desafíos que supone pensar y concretar propuestas que, aunque fragmentarias, tratan de dar una respuesta creativa al aparato crítico planteado. Asimismo, mi posición crítica y creativa ha sido situada y ha estado directamente vinculada al Museo Picasso de Barcelona, por lo que no he trabajado con una visión ideal de lo que podría ser, sino a partir de las condiciones materiales existentes, desde sus espacios hasta sus equipos.

REDESCOMPONIENDO LAS MENINAS

Escena I <https://youtu.be/qL7MjRBmnZA>

Escena II <https://youtu.be/WTkAZ8SXqbM>

Escena III <https://youtu.be/B6Wj00YyWUA>

Escena IV [poster] https://drive.google.com/file/d/1wkEawvggEmhyD-HS0a5v_rwIVvvrFNoqs/view?usp=drive_link



ReDesComponiendo 'Las Meninas' es una investigación⁷⁵ que tensiona las condiciones expositivas de Las Meninas para pensar desde ellas sobre las configuraciones que componen el entramado museo-colección-relato. El proyecto está compuesto por cuatro escenas. Tres de ellas se han creado en formato audiovisual y componen un largometraje dividido en tres capítulos. La última se ha producido en formato digital y en papel. Cada escena aborda diferentes cuestiones alrededor de la serie picassiana y del contexto particular del Museo Picasso de Barcelona. La primera y segunda escena ensayan otros modos de conocer la colección y el espacio que ocupa en el museo, para ello, ponen en cuestión los tres ejes hegemónicos que estructuran el dispositivo expositivo (discursividad, frontalidad, verticalidad) y evidencian las consecuencias de la regulación de la conducta sobre los cuerpos en las salas de exposición. La tercera escena parte del retrato del artista construido desde el relato canónico de la historia del arte para multiplicar las voces que nombran la obra o figura de Picasso desde una enunciación plural y anónima, materializada en un dispositivo de lectura alternativa y en un *collage* de fragmentos escritos en colectivo. Finalmente, la cuarta escena parte del catálogo creado por el Museo Picasso para la exposición de Las Meninas y lo transforma en la base de operaciones del proyecto, exponiendo la red social, material y conceptual que lo ha configurado. Todas las escenas comparten el interés por crear escenarios –no solo expositivos– de encuentro y relación, deslocalizados

75 Coordinan la investigación Bárbara Bayarri (Filósofa, docente y curadora) y Daniela Callejas (Artista), con la participación de Clàudia Díez (Filósofa e investigadora) y Axel Casas (Filósofo y fotógrafo), en el marco del *Doctorado Picasso*. Realizado conjuntamente entre el Museo Picasso de Barcelona, la Universidad Autónoma de Barcelona y la Université de Picardie Jules Verne de Amiens.

y en movimiento. La noción de escena se trata aquí de igual modo que en el apartado «La práctica teatral y práctica museal desde la escena: experimentar *Las Meninas* desde *El entierro del conde de Orgaz*». Esto es, como una escena viva y saturada de interacciones, cuerpos y gestualidades. En lugar de operar con un esquema que fije una imagen única, se trabaja desde el dinamismo y la relacionalidad característica de la escena.

La producción de todas ellas transcurre fuera del museo, lo que nos ha brindado unas condiciones de experimentación poco o nada normativizadas por la institución. Los tres capítulos que componen el largometraje se estructuran de la siguiente manera: los primeros minutos se muestra una *performance* realizada por el grupo. A través de ella se tensionan algunas de las condiciones expositivas en las que se encuentran *Las Meninas* en el museo. Estas condiciones hacen referencia a todos aquellos elementos que componen las salas –como los relatos artísticos que las articulan– o aquellos que van más allá de la propia colección, como el espacio físico que ocupan. La segunda parte de cada capítulo consiste en reunirnos con varios profesionales de la cultura que trabajan en el sector cultural o académico y que están vinculados de algún modo a los museos. Estas reuniones sirven para dialogar sobre distintos aspectos de las prácticas y discursos de la institución museal. La forma en la que se han abordado estas cuestiones es a partir de la *performance* que se muestra en la primera parte y que compartimos al inicio de cada encuentro a modo de catalizador. Estos diálogos se han llevado a cabo gracias al soporte y colaboración de: Pau Minguet (Director Fundación Guillem Viladot-Lo Pardo); Clara Laguillo (Doctora en

Filosofía con una tesis sobre curaduría contemporánea, docente y curadora independiente); Beatriz Martínez (Investigadora CSIC y Doctora en Historia del arte con una tesis doctoral sobre la instrumentalización política de la figura de Picasso); Maria Alcaide (Artista y gestora cultural en el Centre Pompidou de París); y Pamela Calero (Artista visual y diseñadora). También han participado⁷⁶ estudiantes, amigos y personas interesadas en el proyecto. Las *performances* han posibilitado poner los conceptos transversales de la investigación en práctica con grupos de personas que, en general, no tienen formación artística o filosófica. Su mirada y el tipo de preguntas que nos han hecho han propiciado una mayor riqueza en las reflexiones y experiencias compartidas, así como nuevos cuestionamientos sobre aspectos que han contribuido a expandir alguna o varias dimensiones del proyecto. Por otro lado, las reuniones con profesionales vinculados a las prácticas artísticas y a los museos han sometido a cada una de las activaciones a una contundente revisión crítica. Este ejercicio de exposición y revisión constante ha generado disrupciones en el curso de la investigación, causando en ciertas ocasiones cambios drásticos en la previsión de trabajo. El caso más significativo es la publicación pensada para la tercera activación, cuyo cambio de formato provocado por la conversación con Maria Alcaide nos llevó a repensar parte del proyecto y a contactar con la diseñadora Pamela Calero para rediseñar la publicación.

La presentación de las activaciones sigue un orden cronológico.

76 El_s son: Anna Vidales, Clara Òrrit, Eva Jiménez, Cristina Garcia, Jordi Gonzalez, Adrià Huete, Margarida Cortadella, Ana Hernández, los estudiantes de filosofía de la Universidad Autónoma de Barcelona, especialmente quienes cursaron *Teoría Crítica* en el curso 2021/22, y el equipo del programa de radio *Sample Filosòfic*.

Esta decisión se debe a que inicialmente definimos los objetivos e intereses del proyecto, pero no cómo se iban a desarrollar cada una de sus partes. Trazamos un primer itinerario que nos diera una base de trabajo, sin embargo, esta dirección se mantuvo abierta y flexible a cambios hasta el final. Escogimos esta metodología para producir las *performances* y organizar los diálogos en función de los interrogantes que cada activación abriera en el proceso. Plantear la investigación así ha dado cabida a múltiples transformaciones que no podíamos prever al principio y que han tomado forma en función de los escenarios que se nos han ido presentando. Además, nos ha posibilitado importantes cambios en nuestro propio pensamiento. Cambios para los que ha sido necesario dilatar el proyecto en el tiempo y dar lugar a un hacer *torcido*, capaz de volver sobre sí mismo sin buscar un avance o progreso lineal. Esto ha desembocado en modificaciones que han llevado, por ejemplo, a pasar de la idea de hacer cuatro activaciones en formato audiovisual a hacer la última en formato póster para recoger en él las condiciones materiales, relacionales y conceptuales que se han dado en el proceso.

LAS MENINAS EN EL MUSEO PICASSO

En cuanto al dispositivo expositivo de *Las Meninas*, es necesario aclarar que la serie no compone una exposición en sí misma, ya que las salas que ocupan son parte de la exposición permanente del Museo Picasso de Barcelona. La exposición permanente contiene la colección más extensa del periodo formativo del artista, desde cuadros a cerámicas, pasando por una importante colección de graba-

dos. También destacan algunas obras de la época azul y de la época rosa, además de la serie interpretativa de *Las Meninas*. La serie funciona dentro de este conjunto de obras y al mismo tiempo tiene una entidad propia. Tanto es así que el propio equipo del museo se refiere a esta sección como «la exposición de *Las Meninas*». Incluso hay un catálogo dedicado a ella en exclusiva, creado para la inauguración. Decidir las condiciones expositivas con las que presentarlas supone, a efectos prácticos, el disparo de salida de la práctica curatorial de la institución. Por ello, se considera aquí que la muestra inicial del museo es la de 1968 y no la de 1971, fijada normalmente como la primera.

Las Meninas han sido protagonistas de numerosos estudios. El museo ha publicado escritos de gran valor para su investigación y difusión, como la monografía *Las Meninas de Picasso* (2001), escrita por Claustra Rafart (conservadora del museo durante tres décadas) o el catálogo de la exposición *Olvidando a Velázquez. “Las Meninas”* (2008), curada por Gertje R. Utley y Malén Gual. Fuera del marco institucional, han trabajado con la serie autores como Jaume Sabartés (1959), Michel Foucault (1970) o Josep Palau i Fabre (1982). De Sabartés y Palau i Fabre se pueden leer además una gran cantidad de escritos sobre la obra picassiana en general. Nelson Goodman también se interesó en la serie y como resultado de ello publicó *Variations on variation, or Picasso back to Bach* (1988). De los acercamientos de ambos filósofos se hace eco Jèssica Jaques en la revisión contemporánea de la obra picassiana *Las Meninas de Picasso, 1957: caligrafías de la indisciplina* (2014). El texto pone en cuestión, entre otros aspectos, la problemática traducción que se ha hecho en

español del concepto «suite» y las implicaciones que se derivan de ello:

Ni el catalán ni el español han sabido traducir *suite* con acierto. Una *suite* de Bach no es una *serie* de Bach: *suite* connota calidad; *serie* connota, tan sólo, cantidad. *Las Meninas* de Picasso son una *suite* y no una *serie*, como son una *suite* los grabados de Goya. Eso quiere decir que, una vez seriada, cada elemento puede transgredir la seriación y ubicarse junto a un elemento no correlativo, y generar así acontecimientos receptivos diferentes a los iniciales posibilitando así el retorno a la simultaneidad [con la que fueron creados]. La serie en su totalidad acontece, entonces, una instalación. Propongo, en consecuencia, que la ordenación cronológica no debería ser imperativa (como lo es ahora en el Museo Picasso), dado que la combinación según los criterios de lo que se podría designar como *instalación performativa* (a mi entender, la pretendida por Picasso) puede generar experiencias receptivas tanto o más fructíferas e idénticamente rigurosas con las pretensiones originales (Jaques, 2014, 217).

Esta concepción de *Las Meninas* como *instalación performativa* es la que se utiliza aquí, por las dimensiones o *mundos* –para decirlo con Goodman– que activa y transforma desde la singularidad de cada lienzo y en su devenir conectada, cual fascia convertida en obra. Jaques pone la *suite* en un lugar de relevancia artística, histórica y museal, con la vigencia necesaria para interpelar a las nuevas generaciones: «tenemos una excelente ocasión para repensar esta serie, y hacerlo precisamente allí donde los archivos enmudecen y la

historia del arte se ha de transgredir como disciplina y afanarse para ser decididamente *indisciplinada*» (2014: 214).

Repensar *Las Meninas* requiere también repensar el museo y, con él, el conjunto de sus dispositivos. En esta línea, Elena Llorens (Conservadora, MPB) comparte⁷⁷ algunos interrogantes alrededor de la institución picassiana. Entre ellos destacan los siguientes: ¿De qué maneras ha contribuido el Museo Picasso a fijar o establecer el canon picassiano? ¿Qué supone para el canon picassiano que el artista y su secretario y amigo, Jaume Sabartés, escogieran Barcelona para crear el museo y exponer las obras de juventud? ¿Estamos ante un Picasso que bendice el canon picassiano, una suerte de Picasso autobiógrafo? ¿Y si el museo fuera el idóneo para activar otras formas de entender la obra de Picasso, como por ejemplo, desde la amistad en lugar de desde el amor romántico? Retrospectivamente, explica, el museo ha decidido contar la trayectoria de Picasso desde las etapas del artista, ¿qué pasaría si se cuentan desde otra perspectiva? Actualmente, la exposición del museo muestra las obras en sucesión cronológica. Esta decisión curatorial genera una percepción de gran dominio de la técnica por parte del artista y una quema acelerada de etapas. Es un dispositivo de exposición que participa y contribuye al relato de Picasso como genio. A partir del

77 La comunicación de Llorens a la que se hace referencia ocurrió en el marco del simposio *Aplicaciones de las lecturas ginocéntricas de la obra de Picasso* y, concretamente, en la mesa *Aplicabilidad de las lecturas ginocéntricas al canon picassiano: revisión y prospección en los museos*. Participaron en ella Rosario Peiró (responsable del área de colecciones, Museo Reina Sofía), Elena Llorens (conservadora, MPB) y Pepe Lebrero (director artístico, MPM); con Jèssica Jaques (docente e investigadora UAB) como moderadora.

reciente trabajo de Reyes Jiménez (responsable restauración, MPB) y su equipo, con el que han revelado las dificultades que el joven artista tuvo al pintar *Ciencia y Caridad*, Llorens plantea la siguiente pregunta: ¿Dejaría de ser el museo la cuna del niño prodigio si activamos conceptos como duda, problema o reto? Curar una exposición está estrechamente relacionado con cuidar el lenguaje con el que la comunicamos. La noción de genio es una idea fosilizada en el imaginario colectivo. El museo patrimonial demanda activar otros significados y, para ello, debemos descolonizarnos de las ideas que hemos recibido de Picasso (Llorens, 2022). El reto ineludible que el museo tiene entre manos actualmente, dirá la conservadora, pasa por buscar en las imágenes los puntos donde este tipo de nociones empiezan a colapsar posibilitando que las interroguemos desde los márgenes (2022).

ESCENA I

La escena I experimenta las potencialidades que pueden ofrecer imágenes ya conocidas por todos –como son *Las Meninas* de Velázquez y Picasso– al estar en relación con otro medio, contexto y relato diferentes a aquellos en los que se encuentran habitualmente. Para ello, creamos una instalación que consiste en la proyección de *Las Meninas* de Velázquez y las variaciones pintadas por Picasso en un mismo espacio entelado, con el objetivo de generar un encuentro entre ellas y el espectador fuera del museo. Logramos esta reunión utilizando pigmentos con propiedades luminiscentes. Los pigmentos se activan con la luz ultravioleta, absorbiendo la energía lumínica que proviene de la proyección de modo que, cuando ésta se de-

tiene, libera parte de esa energía. Para la proyección, creamos un montaje de imágenes extraídas del catálogo de *Las Meninas* creado por el Museo Picasso en 1968. Lejos de ser un catálogo al uso, se compone por unas pocas páginas que incluyen: un texto del director del museo, Juan Ainaud De Lasarte; una evocación literaria de Sabartés; un listado completo de las obras; y, un póster desplegable que incluye 58 miniaturas de la obra de Velázquez, cada una de ellas con un marco y un número que señalan la parte de la escena variada por Picasso y remiten a alguna de las 58 miniaturas de las variaciones de Picasso que se encuentran justo debajo de las primeras. En el anverso del póster pueden apreciarse las variaciones dedicadas a los pichones. Para la selección de imágenes destinadas al montaje hemos escogido cinco miniaturas velazqueñas, cada una de las cuales contiene un marco que señala una escena o personaje del cuadro a fin de fijar la atención sobre el fragmento acotado. A cada una de estas miniaturas le siguen cuatro variaciones picassianas en las que el artista trabaja con la escena o personaje seleccionado previamente en el cuadro de Velázquez. La imagen de *Las Meninas* de Velázquez y las variaciones de Picasso componen una serie y en total se han creado cinco. La proyección de las imágenes intercala periodos de proyección estática con otros de oscuridad. Esta coreografía visual genera una superposición entre las distintas proyecciones. La imagen se presenta así como una reminiscencia, un recuerdo resplandeciente que al yuxtaponerse genera un nuevo relato. El rastro que dejan es efímero, su duración varía pero en ningún caso supera unos pocos minutos. La proyección continuada genera un encuentro en el que cada imagen, o rastro de la misma, se suma a la siguiente difuminando y entremezclando sus formas entre ellas.

La creación de este escenario supone una activación del catálogo en la que ninguna imagen se presenta ni actúa en solitario, como en el propio proceso creativo de la serie y en la exposición de la misma, formando una escena que posibilita el contacto entre distintas capas e intensidades que están en transformación continua por la relación entre los diferentes agentes imbricados. La instalación propone rastrear los encuentros propiciados en primer lugar sobre la tela, pero también en la imaginación, a través de los recuerdos, las memorias y los afectos que entran en juego en la relación entre las diversas fuerzas y agentes en contacto. La tela deviene aquí el soporte que posibilita viajar entre distintos tiempos, construyendo un diálogo dinámico y constante entre Velázquez, Picasso y el espectador. No hay un principio ni un final marcado. La reproducción de las imágenes puede verse desde cualquier punto del montaje sin que la pieza pierda coherencia. Los materiales utilizados logran una suerte de memoria lumínica en la que cada imagen se relaciona con los rastros y fragmentos incompletos de las anteriores, en una escena desprovista del aura de las obras originales.

A nivel técnico, fue de gran ayuda visitar el Centre d'Arts Santa Mònica para materializar la propuesta. Allí descubrimos la obra *Tabula Rasa*⁷⁸, creada por Mònica Roselló y Jordi Guillumet. Su instalación, basada en la memoria y la proyección, contribuyó a la producción de la nuestra. Además, tuvimos la fortuna de coincidir en una segunda visita a la exposición con Guillumet, que amable y pacientemente respondió a todas nuestras preguntas. La producción y puesta en

78 <https://artssantamonica.gencat.cat/es/detall/Visites-guiades-a-Tabula-rasa>

escena de la *performance* se realizó en una única jornada en el Espai Barra de Ferro. La sala expositiva formaba parte de los espacios disponibles de EINA-Centro de Arte y Diseño y estaba ubicada a escasos 100 metros del Museo Picasso. La última vez que abrió sus puertas al público fue para acoger esta *performance*. Unas semanas más tarde, convocamos al diálogo a Pau Minguet y Clara Laguillo. Con ellos pusimos en cuestión la vinculación de la propuesta con la serie de *Las Meninas* y con la institución museo; las implicaciones de reunir diferentes tiempos y obras en un mismo espacio a través de la proyección sobre tela; y en qué medida el trabajo con obras patrimoniales, como la colección picassiana del museo, continúa teniendo vigencia más allá del lugar que ocupan en el relato artístico y en la historia del arte.

ESCENA II

La escena II reproduce el perímetro de la sala 12 del Museo Picasso. Esta es la sala con mayor congregación de obras de la serie de *Las Meninas*. Para reproducir el espacio visitamos el museo, medimos *in situ* cada una de las salas que alberga la serie (12, 13, 14 y 15) utilizando como unidad de medida nuestros pies y registramos mediante grabación de audio el sonido de cada una. Con el conjunto de medidas tomadas, decidimos concentrar la acción performativa en una única sala. Seleccionamos las medidas perimetrales de la sala 12 y la grabación de sonido registrada allí. Deslocalizamos este material y recreamos el perímetro en un espacio distinto con el objetivo de revelar patrones de conducta o, por el contrario, alteraciones provocadas por el cambio de condiciones espaciales.

La *performance* se realizó en la Masia Cal Segudet, ubicada en una zona rural a las afueras de la ciudad de Manresa. La elección de este espacio responde a varios motivos. Uno de los más importantes fue contar con la posibilidad de llevar a cabo esta acción en un espacio no sometido a la normativa institucional, lo que además facilitó recurrir a recursos como el uso de un dron para la grabación aérea. Esto permitió detectar modos de recorrer el espacio que son característicos de la visita al museo pero impropios en terrenos no mediados por pautas institucionales. Escogimos posicionarnos en el campo de olivos porque esta zona, a diferencia del museo, se caracteriza por la rugosidad y esponjosidad de la tierra. A la altura de las variaciones de Picasso se observaban oliveras en primer plano y coníferas al fondo. No había apenas zonas de sombra, aunque tampoco fue necesario refugiarse en ellas durante la jornada, dado que la acción transcurrió una mañana de febrero. Nos acompañaron varias personas a las que explicamos el contexto de la investigación y su relación con la exposición de *Las Meninas* y con el Museo Picasso de Barcelona. Saber que el perímetro era una recreación a escala 1/1 de la sala 12 del museo, influyó enormemente en las participantes. Al traspasar la línea de la *puerta*, marcada con cinta en el suelo se mantuvieron en silencio y trataron de observar cada rincón del perímetro con la atención que se le presupone a una visita al museo. Una de ellas se agachó en cierto momento para contemplar el suelo y se quedó varios segundos mirando una flor como si ésta fuera una obra de arte. Otra de las participantes repasó con sus pasos todas las esquinas de la sala, algo que difícilmente haría en el museo, aunque al hacerlo reprodujo el ritmo y la postura prototípica de una visita a una exposición.

Además de la reproducción de ciertos patrones de conducta, la activación puso de relieve el valor simbólico que tienen las salas de *Las Meninas* para la institución picassiana. Cabe pensar que, aún puestas en otro lugar del museo, de alguna manera, aquellas continuarían siendo las salas de *Las Meninas*. Así es como se conocen entre el personal del museo y así es como han sido visitadas durante toda su vida institucional. ¿Qué se espera de los públicos en sus recorridos museales? ¿Cómo les influye el modo en el que creen que deben actuar? ¿De qué modos este imaginario colectivo sobre la conducta de los públicos afecta a los cuerpos? ¿En qué medida deslocalizar el perímetro y el sonido de la sala 12 de *Las Meninas* favorece otro tipo de recorridos y modos de estar? Estas preguntas forman parte de la activación y son las que se ponen sobre la mesa en el diálogo posterior con Beatriz Martínez (Doctora en Historia del arte e Investigadora del CSIC). El encuentro sucedió en el barrio del Guinardó (Barcelona) y, concretamente, en el Huerto Comunitario que hay en los jardines del Doctor Pla i Armengol.

ESCENA III

La *performance* de la tercera escena se llevó a cabo en el aula 202 de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Barcelona. Concretamente, con los estudiantes de la asignatura *Estética Crítica* que Gerard Vilar (Catedrático de Estética y Teoría de las Artes) impartía durante el curso 2021-2022. Comenzamos la *performance* compartiendo con el grupo de estudiantes los hechos vividos en Basilea entre los ciudadanos, el museo y Picasso a finales

de 1967. La ciudad suiza preguntó a sus vecinos si querían conceder un crédito financiado con las arcas públicas para adquirir dos cuadros de Picasso (*Les deux frères* y *Arlequin assis*) depositados en el Museo de Bellas Arts (Kunstmuseum) para que sus propietarios, la familia Staechelin, que había quebrado, no los vendieran en el mercado internacional. No sólo votaron a favor, sino que se involucraron en la recaudación de fondos y se manifestaron por las calles basilienses bajo el lema «All you need is Pablo». Durante aquellos días y a pesar del frío extremo, cientos de personas participaron en actividades a favor de la recaudación de fondos (Ulrich Obrist, 2009). El alcalde de Zurich se desplazó para unirse a la protesta. Los restaurantes sirvieron menús especiales y la gente pintó carteles de apoyo.

El pueblo de Basilea aprobó en asamblea la asignación de 6 millones de francos suizos de fondos de los contribuyentes y logró recaudar otros 2 millones a través de iniciativas ciudadanas; lo que permitió a la Öffentliche Kunstsammlung Basel, la colección de arte municipal de Basilea, comprar las dos pinturas. Picasso se conmovió tanto con la estima de los basilienses hacia sus cuadros que decidió donar a la ciudad *Hombre, mujer y niño* (1906), *Venus y Amor* (1967) y *La pareja* (1967). La exposición *Art. Money. Museum. The Picasso Story, 50 Years Later* (Kunstmuseum Basel, 2018) en una mirada retrospectiva de los acontecimientos, recordó lo ocurrido unas décadas antes poniendo el énfasis en los testimonios que aseguran que este conjunto de obras se ha convertido en un ancla para la identidad de la colección. Después de relatar los hechos y compartir los dos

vídeos⁷⁹ que el Kunstmuseum Basel creó a tal efecto, preguntamos al grupo de estudiantes si ellos se movilizarían para conservar los cuadros. La pregunta puso de manifiesto la enorme distancia entre un momento histórico y otro. La respuesta fue unánime: No.

Uno de los intereses de la *performance* era conocer qué pensaban de Picasso los estudiantes y, en concreto, del lugar que ocupa en el relato artístico canónico. Sobre esto, destacaron los adjetivos asociados generalmente al artista. La noción de genio es probablemente la que se ha utilizado con más frecuencia y una de las que resultó más problemática para el grupo. También se le han asignado históricamente otras como «insaciable», «polémico» o «mujeriego», sin olvidar las de carácter más castizo, como «apasionado», «viril» o incluso «dandi» (utilizada sobre todo por los biógrafos americanos). Algunas son más literarias, aunque resultan igualmente difíciles de usar hoy. Un ejemplo de ello es el de John Richardson. El escritor llegó a describir la mezcla de virilidad, sexualidad y machismo que asociaba a Picasso con la expresión «mirada fuerte». Todas estas etiquetas aparecen en las biografías de Picasso y en una amplia miríada de producciones textuales –aunque no solo de este tipo– que tratan sobre su vida y obra. A partir de este material se abrió un debate en el aula alrededor de cuestiones como: ¿Qué conceptos pueden contribuir a activar otras formas de entender la obra de Picasso? ¿Qué pasaría si relatamos la obra del artista desde

79 El museo publicó en Youtube dos vídeos creados en ocasión de la exposición donde se relatan los hechos: *The Kunstmuseum Basel's Picasso-Story, Part I* https://www.youtube.com/watch?v=TQfO6S3XbMw&ab_channel=KunstmuseumBasel *The Kunstmuseum Basel's Picasso-Story, Part II* https://www.youtube.com/watch?v=2DnINfsATig&ab_channel=KunstmuseumBasel

otra perspectiva, por ejemplo, desde la ginocéntrica? Si una de las características fundamentales de los relatos artísticos que se le han atribuido es la narrativa lineal, única y aparentemente objetiva sobre su producción artística, ¿de qué modos se puede desmontar y abrir a una pluralidad de voces y de lecturas posibles? Tras la puesta en común, se invitó al grupo a intervenir y apropiarse de las páginas extraídas de las biografías picassianas que se fotocopiaron⁸⁰ en varias sesiones de trabajo en la biblioteca del Museo Picasso. El ejercicio se realizó de forma colectiva y creativa, puesto que las intervenciones no estuvieron limitadas a la escritura académica o literaria pro-

80 Las páginas extraídas formaban parte de los siguientes libros:

D. OLANO, A. (1987). *Las mujeres de Picasso. Una visión distinta del genial pintor a través de sus relaciones íntimas*. Editorial Planeta.

WIDMAIER, O. (2003). *Picasso. Retratos de familia*. Algaba Ediciones.

McCULLY, M. y GUAL, M. (2015). *Picasso y Reventós: una correspondencia entre amigos*. Fundació Museu Picasso de Barcelona.

McCULLY, M. (1982). *A Picasso anthology: Documents, Criticism, Reminiscences*. Editorial New Publisher.

MAC GREGOR-HASTIE, R. (1988). *Picasso's women*. Headline Book Publishing.

HUELIN, R. y RUIZ-BLASCO (1976). *Pablo Ruiz Picasso*. Ediciones Revista de Occidente.

PARMELIN, H. (1981). *El Picasso desconocido. Un hombre de cien mil rasgos*. Editorial Planeta.

COWLING, E. (1955). *Visiting Picasso. The notebooks and letters of Roland Penrose*. Thames Hudson.

PALAU I FABRE, J. (2019). *Querido Picasso*. Galaxia Gutenberg.

FUNDACIÓ PALAU (2007). *Picasso insòlit. Homenatge de Palau i Fabre*. Editorial Fundació Palau.

OLIVIER, F. (1990). *Recuerdos íntimos, escritos para Picasso*. Parsifal.

CABANNE, P. (1982). *El siglo de Picasso I. El Nacimiento del Cubismo*. Editorial Ministerio de Cultura y Deporte.

CABANNE, P. (1982). *El Siglo De Picasso II. Las Metamorfosis*. Editorial Ministerio de Cultura y Deporte.

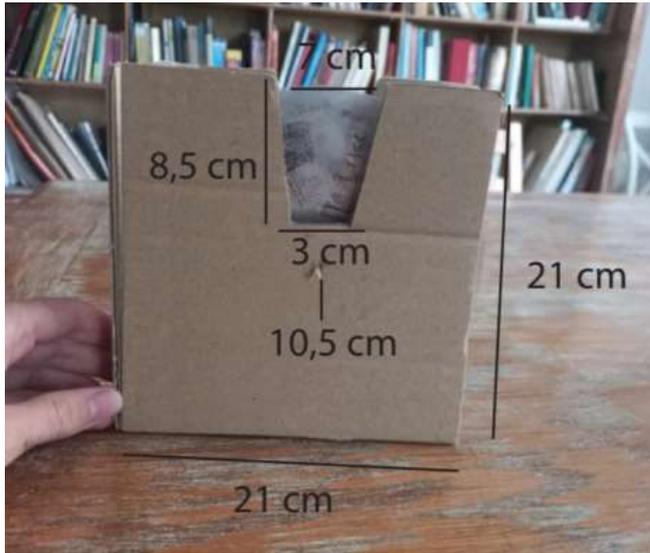
_(1982). *El siglo de Picasso III. La guerra*. Editorial Ministerio de Cultura y Deporte.

_(1982). *El siglo de Picasso IV. Gloria y soledad*. Editorial Ministerio de Cultura y Deporte.

pia de los escritos compartidos. La disposición de los fragmentos se hizo mediante el montaje sobre un panel horizontal de varios metros de largo en el que las hojas estaban colgadas y accesibles para su retirada e incorporación. Este tipo de montaje warburgiano permitió desplegar los contenidos de manera que se pudieran cambiar de lugar y situar junto a otras páginas, intervenidas por otros estudiantes o no, creando nuevas asociaciones entre ellas.

La idea inicial era montar el conjunto de intervenciones en una publicación. Una de las opciones con más peso de las que se barajaron fue la de coserlas. El gesto de unir las así permitía reunir los materiales dando lugar al mismo tiempo a la pluralidad. Sin embargo, en el encuentro posterior con Maria Alcaide en la cafetería Tabac de la Sorbonne (París), la artista dio un vuelco a esta opción al comentarnos que esa búsqueda de la pluralidad no se correspondía con una presentación cerrada bajo el formato de un libro hegemónico. Nos preguntamos entonces: ¿cómo sería crear un dispositivo que permita una lectura cíclica, no lineal y cambiante? Con este interrogante abierto contactamos con la artista y diseñadora Pamela Calero, que ha trabajado en varias editoriales participando activamente en el diseño de libros innovadores. Calero nos abrió las puertas de su casa en el barrio de Sants (Barcelona), donde pusimos sobre la mesa los materiales y el audaz interrogante lanzado por Alcaide. La sesión de trabajo dio como resultado un diseño que posibilita una nueva lectura. Se trata de un dispositivo circular que contiene varias capas de acetatos en los que se han impreso las intervenciones que los estudiantes hicieron sobre las páginas escogidas. Al ser circulares, los acetatos pueden moverse hacia ambos lados. Este movimiento

permite generar múltiples encuentros entre las diferentes capas que, al tener un fondo transparente, se solapan unas con otras. El funcionamiento del dispositivo requiere iluminación y, en concreto, de un foco que se pueda utilizar a modo de proyector manual. La luz proyecta sobre la superficie las impresiones que contienen los acetatos posicionados frente a ella. Este prototipo es el diseño base que hemos utilizado en la producción de los dispositivos de escritura/lectura incluidos en la propuesta *Entre pro/spectivas picassianas* (2023).



Imágenes prototipo dispositivo de lectura.

ESCENA IV

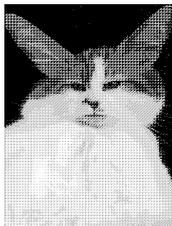
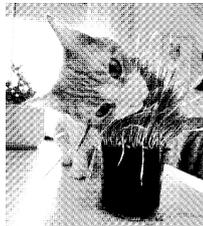
A diferencia de las tres anteriores, la cuarta es una escena en formato papel y digital que surge del trabajo colectivo con el catálogo de la exposición de *Las Meninas*. El catálogo original incluye 58 miniaturas de la obra de Velázquez, que remiten a alguna de las 58 miniaturas de las variaciones picassianas que hay justo debajo de las primeras. En la otra cara del póster pueden verse las variaciones dedicadas a los pichones. Nuestra propuesta toma la forma del catálogo del museo y la transforma para incluir en ella la red social, material y conceptual que ha configurado el proyecto. De este modo, en la activación aparecen los conceptos que han atravesado nuestras acciones; aspectos prosaicos, como los kilómetros recorridos; o las redes zoe del proyecto, representadas a partir de los animales no humanos con los que compartimos nuestras vidas y que ocupan en el catálogo el lugar que Picasso dedicó a los pichones con los que convivió en Cannes.

La escena busca modos de abrir, fisurar y recomponer el catálogo, generando una multiplicidad de encuentros, geografías y contactos que, de otro modo, no podrían darse. Para ello propone otra manera de *hacer-pensar* un recorrido –colectivo, dinámico y relacional– sobre el recorrido –institucional, estático y relatado– que ofrece el museo. No es, por tanto, una alternativa al catálogo original de la exposición, sino un ejercicio basado en las redes que han participado en la investigación. La composición y creación del contenido se ha formado a partir de un trabajo individual basado en la experiencia de cada miembro del grupo y puesto después en común. Las reuniones

han sido fundamentales para compartir ideas y esbozos de posibles diseños, así como decidir conjuntamente qué considerábamos más oportuno incluir. El tejido semiótico-material no precede, por lo tanto, a sus relacionalidades, sino que se genera a través de la articulación de los discursos, prácticas y afectos puestos en juego en la experiencia.



REDES COMPONRIENDO Las MENINAS



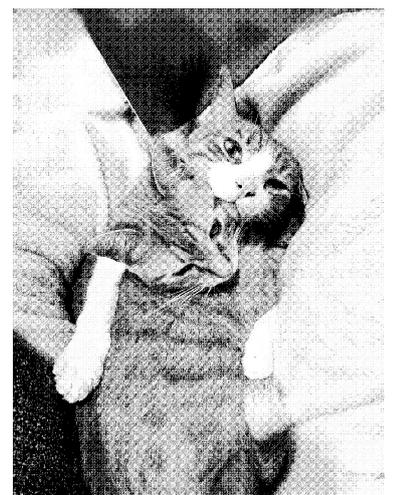
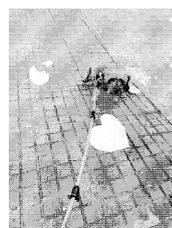
**GRACIAS
MERCÌ
GRÀCIES**

Un proyecto de
Bàrbara Bayarri V
Daniela Callejas A
Axel Casas
Claudia Diez



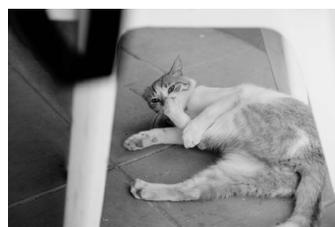
Jessica Jaques
Eva Jiménez
Gerard Vilar
Tania Costa
Margarida Cortadella
Ferran Tomasa
Ana Hernández
Cristina García
Jordi Guillemet
Mònica Roselló
Joan Robelló
Aurà Tomasa F.
Guillem Vila V.
Anna Vidales C.
Clara Òrrit

Jordi González R.
Masia Cal S.
Hort Comunitari Pla
iArmengol
Marissa Aixas
Gal·la Prades G.
David Almdro M.
Oumaima Gharbi
Anna Watermeyer
Antoni Iglesias
Ana Romero M.
Beni Abramides
Alex Russa P.
Jordi Dot S.
Enric Solé P.



Joan Robelló S.
Nicole D. Moreno L.
Mariona Latre F.
Alejandro Muñoz B.
Maria Torres T.
Victor Infiesta
Aina Pujals S.
Andrea Luque M.
Maria Arrufat E.
Paula March C.
Laura Franco N.
Marta García G.
Victor Tarruella
Guadalupe García T.

Marc Piñol G.
Ximo Palau M.
Eduardo M. Pascual P.
Martí Maza R.
Arnau Antem Agell
Xavier Otero G.
Pamela Calero
Marta Albasio
Pau Minguet
Beatriz Martínez L.
Clara Lagullo A.



MENINAS

sin las

MENINAS

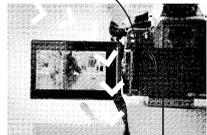


AMSTERDAM PARIS MANRESA BARCELONA

11.636 KM

2522 Mensajes whatsapp 7 Llamadas Online 55 Favores

20 H Filmadas 1TB Archivos 50MINS Documental



MMM

5/1968 Donación de la serie
55 Años de exhibición
16.986 Días en exposición

MANIZALES



RELACIONALIDAD



Ver serie documental online

¿QUÉ SON LAS CONDICIONES QUE GERAN UNA EXPERIENCIA ARTÍSTICA?



NO TOCAR
NO TOCAR
NO TOCAR

¿Cómo trabajar sobre las meninas sin las meninas? Esta investigación artística pretende crear otros medios de relación posible con el museo en este caso el Museo Picasso Barcelona, busca tensionar las condiciones museísticas para ensayar de forma colaborativa, otros modos de hacer y conocer en la institución, Este es un diario de coordenadas, datos y reflexiones que acompañan el proyecto y la exposición.

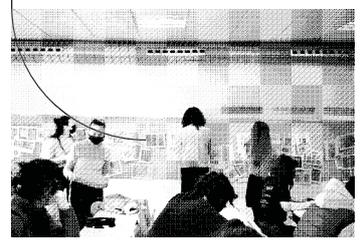
- 120 Lámparas
- 14 Rieles
- 6 Entradas y salidas
- 4 Bancas
- 10 Alarmas
- 5 Cámaras de seguridad
- 2 Vigilantes de sala

Pasos al perímetro

219 Sala 1

95 Sala 2

121 Sala 3



MIS MENINAS MIS MENINAS



4.484 CM X 4.075 CM X 58 Lienzos
44 Estudios de Las Meninas
14 Estudios de La Infanta

Horas de reflexiones, conversaciones con creativos, expertos, agentes culturales y terapeutas emocionales no humanos, viajes, dos actos performativos y dos instalaciones artísticas, trabajo en equipo/trabajo en solitario, edición, encuentros y desencuentros componen la serie documental de tres capítulos que compone la investigación que inicia en las salas de exposición de Las Meninas en el Museo Picasso de Barcelona.



17/8/1957 - 30/12/1957
135 Días pintando la serie de Las Meninas



SUPERPOSICIONES, RECORRIDOS FRAGMENTARIOS Y DESLOCALIZACIONES DE LAS CONDICIONES EXPOSITIVAS DE *LAS MENINAS*

En aquel imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas (Borges 1922, 443).

En *Historia Universal de la Infamia*, Jorge Luis Borges escribe un fragmento atribuido al autor Suárez Miranda y a la obra *Viajes de Varones Prudentes*. El fragmento se titula *Del rigor en la ciencia*. Los cartógrafos de esta historia intentan hacer un mapa tan real y tan absoluto que termina superponiéndose con el territorio. De esta manera pone de manifiesto que cualquier cartografía con la pretensión de consignar todo sólo puede llevar al absurdo. Una maqueta a escala 1/1 conduciría a una geografía tautológica y, por tanto, no cumpliría con uno de sus principales cometidos que es interpretar el mundo. Siguiendo esta lógica podría entenderse la coreografía de *meninas* Velázquez-Picasso en contacto en una misma tela, la recreación del

perímetro de la sala 12 del Museo Picasso de Barcelona o la intervención colectiva de las biografías de Picasso, como un mapa poco o nada fértil; sin embargo, como ocurre con las contracartografías – de las que beben estas activaciones–, no se trata tanto de reproducir significados como de ponerlos en cuestión. La deslocalización de las condiciones expositivas actúan más allá de una función representativa. El espacio-tiempo que generan permite problematizar desde la pregunta y de forma situada a través de la propia experiencia.

La activación I y II del proyecto se componen de dos gestos fundamentales. Uno es el gesto de trasladar. Se trasladan unas determinadas condiciones fuera de las salas que acogen a *Las Meninas*. El segundo es el gesto de mapear. En este caso, se mapean líneas de fuga capaces de atravesar lo impuesto por lo hegemónico en el espacio del museo. Ambos gestos se utilizan aquí como herramientas de navegación crítica y creativa, dado que suponen una oportunidad para reorganizar y potenciar diferentes saberes, conceptos y categorías a partir de nuestra propia praxis. A su vez, se trata de un ejercicio político y autónomo de creación colectiva, con el que hemos podido reconocer algunos de los modos de proponer el conocimiento por parte de la institución. Siguiendo la metáfora cartográfica de John Tagg, cada propuesta museal es un mapa. Como tal, separa, define y describe un lugar en particular, resaltando unos puntos y omitiendo o invisibilizando otros, pero también está sujeta a un juego de convenciones y reglas, bajo las que el mapa se construye (Tagg, 2005). El problema de esta dinámica es que en el museo, como en los mapas, las condiciones que posibilitan la propuesta tienden a estar ocultas durante su utilización. Tensionar las

condiciones expositivas de *Las Meninas* guarda relación con darle la vuelta a estas dinámicas ocultas, ponerlas del revés y buscarle las costuras. Las activaciones buscan visibilizar otras espacialidades, otra red de relaciones e interacciones que pueden devenir en procesos de resistencia y de actualización de las posibilidades de nuestro devenir juntos. La propuesta, pareja en este sentido a la de Marie Bardet o la de Laura Vilar, no es tanto pensar en el significado teórico, sino en cómo afecta a los cuerpos y a las cotidianidades de nuestras vidas. Tratan de activar una experiencia capilar que no se base en el binomio cuerpo-mente, de la que pueda emerger aquello que está oculto, lo que se ha olvidado pero que está arraigado en nuestra *somateca*⁸¹.

El ejercicio de revisión crítica de los términos y categorías posibilita encontrar otros juegos conceptuales y, de este modo, activar una experiencia capilar que permita adentrarse en aquello que, aún en la latencia, permanece oculto u olvidado. Por ello, estas propuestas se han llevado a la práctica y se han trabajado desde la propia experiencia, la compartencia colectiva y la colaboración. Apuntan a nuestra habilidad colectiva para generar propuestas que se *fuguen* de las taxonomías binarias (naturaleza/cultura, animal/humano, femenino/masculino, reproductivo/productivo). El reto no ha sido tanto desmontar o destituir las formas de opresión heredadas de las

81 La somateca es “el cuerpo vivo como lugar de la acción política y del pensamiento filosófico” (Preciado, 2022, 61). La somateca no es una propiedad privada y tampoco hace referencia a un artefacto anatómico, es un archivo político vivo “en el que se instituyen y destituyen formas de poder y de soberanía” (2022, 61). Es en este sentido que el autor dirá que el género, el sexo, la raza o la discapacidad son tecnologías de poder que producen la somateca.

lógicas del museo moderno, sino imaginar e inventar colectivamente tecnologías aplicadas al museo (no extractivas ni jerárquicas) de generación de conocimiento. El resultado del ejercicio no pretende ser totalizante ni se presenta como único, no expresa una sola postura, ni tampoco se da por acabado.

LA PRÁCTICA TEATRAL Y LA PRÁCTICA MUSEAL DESDE LA ESCENA: EXPERIENCIAR *LAS MENINAS* DESDE *EL ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ*

Sesión Doctorado Picasso https://www.youtube.com/watch?v=-Q3OjLrZiYRw&t=2145s&ab_channel=MuseuPicassodeBarcelona

La siguiente propuesta-fuga es un trabajo conjunto realizado en el marco del *Doctorado Picasso* con la investigadora Áger Pérez Casanovas. En el momento en el que realizamos esta propuesta Áger era docente e investigadora en el programa de doctorado de Filosofía de la UAB. Durante varios meses realizó prácticas en el Museo Picasso de Barcelona como documentalista, junto a la entonces conservadora del museo Claustrer Rafart. Su campo de pensamiento estaba centrado en la educación estética, las cualidades táctiles y los procesos picassianos, en relación al rol que tienen o tendrían que tener en los museos patrimoniales. En el curso 2020-2021 elaboramos juntas la sesión *Esto no tiene nada que ver con Las Meninas. Escenografías picassianas más allá del teatro* (visionado disponible en el enlace anterior).

En la propuesta abordamos la pieza teatral-poética picassiana *El entierro del conde de Orgaz* para pensar la interacción en las salas del museo desde las estrategias espacio-temporales que ofrece la propia escritura picassiana; estrategias que permiten reconfigurar la posición y la relación que establecemos con la serie de *Las Meninas*. Las salas del museo devienen superficies relacionales y generativas, donde hay una interacción entre diferentes agentes, desde los hu-

manos, a las obras de arte o los elementos arquitectónicos. Partiendo de esta base, la propuesta que hacemos utiliza como herramienta conceptual la noción de escena planteada por Andrea Soto Calderón en *La performatividad de las imágenes* (2020). Este concepto llevado al museo nos sirve para preguntarnos: ¿Qué ocurre cuando pensamos la escena más allá de los límites del teatro y la *performance* como una forma de reconfigurar el dispositivo de exposición? Lo que ocurre es que se abre la posibilidad de trasladar la escena a nuevos contextos de modo que los reordene. Es decir, no pensar la obra de arte plástica como la representación de una escena estática, sino como un elemento vivo en una escena dinámica. Pasamos de la obra *como* escena a la obra *en* escena, una escena viva y saturada de interacciones, cuerpos y gestualidades. El esquema con el que se rige la representación opera fijando una imagen única, en cambio, la escena es siempre relacional. Desde este marco tratamos de pensar la exposición de *Las Meninas* como una escena, utilizando estrategias de la escenografía de la obra picassiana *El entierro del conde de Orgaz*, en adelante *El entierro*. ¿Cómo pueden las estrategias escenográficas potenciar el dispositivo expositivo para que sea una fuente de generación de conocimiento desde la performatividad?

Uno de los primeros retos con el que se encuentran los museos patrimoniales es con los límites impuestos por la conservación de las obras, en un sentido material y también a nivel discursivo. La voluntad de permanencia y su consecución corren el riesgo de petrificar las obras. Esto ocurre especialmente en los dispositivos canónicos que se sustentan en la rectitud, la verticalidad y la frontalidad. El planteamiento del espacio y de las posibilidades de relación con él

merman y se reducen en numerosas ocasiones a una experiencia consagrada a mirar un conjunto de obras en silencio. En estos casos la tendencia es otorgar cierta apariencia de eternidad a las obras:

[...] se intenta atribuir a las más grandes duración y autoridad durante siglos, sin darse cuenta de que, de ese modo, se da el peligro de petrificarlas como copias museísticas de sí mismas. Pues, para decirlo brevemente, la eternidad propia de las obras no es lo mismo que su viva duración (Benjamin, 2009: 253).

Este aparente detenimiento en el tiempo, del que la obra picassiana no ha logrado escapar, se contrapone a las exposiciones entendidas como entornos relacionales y mutables, tal como se plantean en los dispositivos zoe/geo/tecno-orientados. El conjunto de los elementos en juego (obras, arquitectura, agentes humanos y no humanos) tienen capacidad de afectación, se tocan, mutan y vibran compartiendo un evento estético desde su «viva duración». Esta perspectiva desplaza el modo de entender la experiencia de las artes plásticas y visuales, que vividas desde lo relacional pasan a tener un carácter performativo. Por este motivo, se propone el concepto de escena –vinculado sobre todo a las artes performativas del teatro y la *performance*– para activar de otros modos posibles el espacio museal. La escena teatral funciona a partir de unas técnicas, discursos y prácticas distintos a los que operan en el museo patrimonial. En el marco de las exposiciones es frecuente que las escenografías estén regidas por la epistemología canónica de los museos, es decir, por una producción de verdad y de subjetividad basada en la hegemonía de un sujeto dominante y la subalternidad de los sujetos de las mino-

rías. Este modo de hacer es extensivo a las artes performativas, en las que continúan predominando los regímenes de visibilidad y aparición que premian a los cuerpos cis, blancos, aptos, productivos y jóvenes. Nos preguntamos entonces: ¿Qué ocurre cuando llevamos la escena más allá de los límites del teatro y la *performance* –enraizada en un contexto geopolítico e histórico concreto– y la entendemos, como dice Andrea Soto, como una superficie que organiza un reparto de lo sensible? Pensar el dispositivo de exposición desde la escena permite pensar el espacio como un elemento vivo que compone una escena dinámica, viva y saturada de interacciones, cuerpos y gestualidades⁸² (Gómez, 2019).

Cuando el visitante acude al museo se encuentra con una serie de pasos a seguir y con diferentes materiales instructivos. Una visita suele seguir una coreografía de pasos determinada y compartida en la mayoría de museos. La normativa empieza en la entrada del museo y continúa en la sala con una serie de pautas de comportamiento que atraviesan todos los espacios del museo y con mayor énfasis los expositivos. Sobre esta se dibuja la pauta de interpretación, creada específicamente para cada una de ellos y transmitida a través de elementos informativos (textos de sala, audioguías, panfletos). De la unión de ambas surge un itinerario que acota, con la ayuda de señalética, un recorrido posible y, en ocasiones, obligatorio. Las exposiciones tienen, parafraseando a Mika Elo, unas

82 Gómez, S. (2020). *Relaciones entre el suceso coreográfico y el escenario de la política. Una investigación artística*. Tesis doctoral Universitat Autònoma de Barcelona. Directores Jèssica Jaques Pi y Gerard Vilar. <http://hdl.handle.net/10803/671966>

reglas implícitas y unas explícitas: «Se instruye a los visitantes sobre cómo comportarse, cómo ver, cómo caminar, cómo tocar o no tocar y cómo hablar durante y después de la visita» (Elo, 2020). En este contexto, los dispositivos expositivos están limitados y condicionados por la normativa de exposición operativa en el museo. Esta estructura regulada afecta de igual manera a las relaciones entre los propios elementos implicados y a la relación entre estos y los visitantes. Volvemos entonces a la pregunta: ¿Qué estrategias de las escenografías picassianas podemos trasladar al museo para reconfigurar nuestra relación con los dispositivos expositivos?

Desde una perspectiva escenográfica, el dispositivo expositivo opera como si fuera una escena de teatro, donde el intérprete utiliza una multiplicidad de elementos como guía de la experiencia (texto, iluminación, decorado, *atrezzo*). Los visitantes, a su vez, también se relacionan con todos los elementos que componen el espacio expositivo. Igual que ocurre con el *atrezzo* en escena, los elementos de las salas expositivas son capaces de generar movimientos, gestos y afectos en los visitantes como objetos con entidad propia. Las prácticas y discursos del dispositivo expositivo, entendidos desde un pensamiento escenográfico, requieren tener en cuenta la potencia que manifiestan las obras al presentarse junto a elementos señaléticos y expositivos, lo que implica que se sostengan por sí mismas sin la mediación de estos elementos auxiliares y que estos dependan de ellas, y no a la inversa.

El emplazamiento [de una exposición] es el aspecto operativo de un aparato que prepara, delimita y formatea la configuración

de discursos, prácticas y técnicas significativos, tal y como los términos relacionados del *dispositif* de Foucault y el *dispositivo* de Agamben revelan (Elo, 2020: 318).

Ahora bien, ¿qué ocurre con esta configuración en las salas de *Las Meninas*? ¿Cómo afecta su fisicidad –como denomina a estas circunstancias materiales Jèssica Jaques en *El sentido estético*⁸³ (2008)– a su puesta en escena y a qué invita independientemente de la interpretación discursiva, al paratexto que pueda aportar el dispositivo expositivo actual? Desde el dispositivo escenográfico pensado como una superficie espacio-temporal que hace posible unas dinámicas de interacción más allá del contemplar una representación, advertimos algunos procesos cruzados y compartidos entre *Las Meninas* y la pieza poético-teatral contemporánea a estas: *El entierro del conde de Orgaz*. El Museo Picasso de París conserva las pruebas de estado realizadas por Picasso y la Biblioteca Nacional de París (BNF) dispone de dos ejemplares, dado que cuentan con toda publicación editada en Francia por ser la sede del depósito legal.

El entierro es una obra escrita por Picasso en Canes y Vauvenargues entre el 6 de enero de 1957 y el 20 de agosto de 1959, con prólogo de Rafael Alberti, al que éste tituló *No digo más que lo que no digo*. Se trata de un título que el poeta extrae de la fórmula presente en el siguiente texto, que se comparte aquí respetando la peculiar ortografía picassiana:

83 El texto completo se encuentra publicado en línea. https://ddd.uab.cat/pub/disturbis/disturbis_a2008n3/disturbis_a2008n3a9/Jaques.html

2 yo no digo lo que no
digo no lo digo por decir que
no lo digo.

¡ un monton de digo un monton
de dime un monton de decir
de no decir como un monton
de castañuelas rezando sus
antorchas y sus huevos fritos muy
despacito

El manuscrito cuenta con cuarenta y una páginas, escritas en español con algunos apuntes en francés y con lápiz de grafito de cuatro colores (azul, rojo, verde y negro). El texto tiene tres partes: una primera sin título, la siguiente que titularía «Segunda parte» y, por último, el «Tercer trozo». Se publicó con la editorial Gustavo Gili de Barcelona en 1970. En 1902 Gustau Gili Roig encargó al artista la ilustración de un libro con el que querían inaugurar la nueva línea editorial de bibliofilia moderna: Ediciones de la Cometa. Picasso respondió con siete grabados para el libro *La Tauromaquia* de Pepe Illo (o Hillo). Este proyecto no se materializó. Tras varios años, Gustau Gili Esteve y Anna Maria Torra contactaron de nuevo con Picasso para reemprender la relación iniciada por su padre, Gili Roig. Ambos

editores⁸⁴ barceloneses fueron los principales agentes en la edición de libros ilustrados por Picasso. En esta nueva etapa se editaron y publicaron varias obras, entre las que destacan *La Tauromaquia* y *El entierro del conde de Orgaz*⁸⁵. El ejemplar con el que se ha trabajado en esta propuesta forma parte de la colección del Museo Picasso de Barcelona, donde se conserva el que Picasso quería regalar a Jaume Sabartés. Al no poder dárselo, dado que murió antes de editarse, lo donó al museo en su memoria. Una de las características principales de esta joya de la bibliofilia es el constante juego entre memoria y presencia. Este juego se muestra de varias maneras. Una

84 La exposición *Pablo Picasso y los editores Gustavo Gili. Trabajo y amistad* mostró el fondo de Ana María Torra y Gustau Gili Esteve, poniendo el acento en la relación entre los editores barceloneses y el artista tanto a nivel profesional como personal. La exposición se celebró en el Museo Picasso de Barcelona entre el 23 de noviembre de 2018 y el 31 de marzo de 2019 con la curaduría de Claustre Rafart. La exposición mostró el fondo de la pareja de editores, que es parte de la colección del museo desde 2014.

85 La edición del libro contó con doscientos sesenta y tres ejemplares sobre papel avitelado Romani. Cada uno contiene: «doce estampas por grabado al aguafuerte y una estampa grabada con buril titulada *Trozo de almíbar*: dos ejemplares, numerados 1 y 2, con dos series de las doce estampas al aguafuerte, una sobre papel china y la otra sobre papel japon, y otra serie con doce estampas, más tres suplementarias realizadas con los cobres cancelados y las tres estampas suplementarias realizadas con aguainta; diez ejemplares, numerados del 3 al 12, con una serie de las doce estampas sobre papel japon imperial, más otra serie de las quince estampas realizadas con los cobres cancelados y las tres estampas suplementarias; dieciocho ejemplares, numerados del 13 al 30, con una serie de las doce estampas sobre papel japon imperial y una estampa de las tres aguaintas suplementarias sobre papel Arches; doscientos veinte ejemplares, numerados del 31 al 250; diez ejemplares, numerados del I al X, para los colaboradores; y otros tres, con las letras A, B y C: dos para la Biblioteca Nacional de España y uno para la Biblioteca de la Universidad de Barcelona. [...] La impresión tipográfica la hizo la Sociedad Alianza de Artes Gráficas, y la estampación de los grabados, el taller de grabado de la Editorial Gustavo Gili, ambas en Barcelona» (Fundación Bancaja, 2022). <https://www.fundacionbancaja.es/obra/el-entierro-del-conde-de-orgaz/>

de las más frecuentes es a través de los elementos que se mencionan a lo largo de la obra, ya que algunos aparecen en escena, mientras que otros solo se evocan. Hay una tensión entre aquellos elementos que tienen presencia y los que aún sin aparecer son parte constitutiva de la escena. Esto mismo ocurre en la visita a la exposición, que puede remitir al visitante a otras experiencias vividas en ese mismo espacio o a recuerdos ocurridos fuera del museo. La relación entre la memoria y el momento presente pone de manifiesto una densidad semántica y afectiva del espacio que se revela en la experiencia vivida. Los grupos de referencias más abundantes en la pieza teatral son las espacio-temporales, las que nombran aspectos de la atmósfera escénica como la temperatura, la iluminación y el color, y también otros dos grupos a los que se alude con frecuencia, los animales no humanos y los alimentos o utensilios de cocina. Todos estos elementos aparecen en unas pocas páginas, en un flujo vivo que les da una gran velocidad y vibración gracias a una escritura que podríamos llamar casi de montaje, que no automática, como a menudo han dicho algunos críticos. Hay en la obra una dinámica de exceso que se da en paralelo a la actividad frenética de las 58 telas de *Las Meninas*. Ahora bien, ¿cómo trasladar esta tensión y dinamismo a las salas del museo? ¿Cómo hacer que todos estos elementos que persisten vivos en el momento del proceso creativo como agentes de una interacción constante no se petrifiquen?

A partir de la lectura simultánea de *El entierro* y *Las Meninas* en clave escenográfica, se vislumbra una serie de estrategias para guiar la experiencia de las salas que acogen la serie en el Museo Picasso de Barcelona, desde estrategias que pueden propiciar nuevos acerca-

mientos y relaciones con los dispositivos expositivos.

El torrente de palabras en *El Entierro* colabora con la sensación de recepción irrefrenable y suele generar una honda extrañeza, al menos en el primer contacto, durante la experiencia lectora, o auditiva, en el caso de la lectura en voz alta. Hay una tensión entre la sucesión propia de la narración y la simultaneidad que aportan las descripciones constantes integradas en la obra. Esta tensión sucesión-simultaneidad se construye a nivel formal con el uso de los tiempos verbales (Casanovas, 2019). Las acciones marcadas por los verbos presentan los líos conjugados en formas pretéritas y la atmósfera de las escenas en formas de presente y gerundio. El ritmo del poema se modula superponiendo dos tiempos en tensión, además de la que ya se mostraba en la relación sucesión-simultaneidad. Estas tensiones promocionan un marco de acción repleto de nudos, en el que la línea temporal no sigue las reglas de la cronología o el orden propio de la sucesión. En lugar de usar nombres propios, la puesta en escena de los personajes se hace aludiendo a ellos de forma genérica: «las chicas de abajo, la mujer del cartero». Los actores resultan cercanos a la cotidianidad del lector, que se puede identificar con esta comunidad que alude a personajes prototípicos de los pueblos. El ritmo de los líos que protagonizan llega a resultar vertiginoso. Están escritos en pasado y aluden a lo cotidiano. En ocasiones rozan cierta incoherencia que recuerda a las conversaciones comunales o a las tertulias en las que los temas de conversación no siguen necesariamente un orden aparente. El tono es a menudo cómico, exagerado y acelerado, lo que acentúa los diversos nudos vividos por los personajes del pueblo en su día a día. En cambio, el uso del presente en las acciones rompe este ritmo y sirve como

línea divisoria entre la conversación entretenida y ociosa del lío y otros registros.

A través del cambio rítmico que produce con él, consigue frenar y continuar el poema con el uso de un lirismo que contrasta con la aceleración anterior: «una sonrisa muy gorda está abierta de par en par detrás de la persiana pintada de verde» (Picasso, 1969, 31) o «castiza de pelo en pecho y brújula de afeitar cuentos y refranes por esos higos chumbos del cielo» (1969, 37). Una vez abandonado el lío, aparece un grupo de personajes históricos conocidos por todos, que «otorgan al poema algo que podríamos denominar «la temporalidad del siglo», un régimen temporal que se vincula directamente a la historia española de los siglos pasados y que invoca la presencia de las figuras de una tradición compartida» (Casanovas, 2019). A través de la introducción de estos personajes que componen una parte fundamental del imaginario artístico español, el poema expande el tiempo y pasa a ser un tiempo dilatado del siglo, «un tiempo que al ser introyectado dentro de la cotidianidad permite a Picasso colocarse junto a los Grandes maestros» (2019). Picasso siempre decía, como recuerda Parmelin, que cuando pinta, están con él todos los pintores en el taller, los de ayer y los de hoy. Las figuras de la tradición a las que se refiere en *El entierro* aparecen sobre todo con una conjugación en presente, en el tiempo de la simultaneidad, situadas en la temporalidad del siglo. La temporalidad juega a través de las formas poéticas con un ritmo que sería difícilmente expresable de otro modo. La historia no sigue una trama temporal, no está presa de una sucesión cronológica. Casi se podría decir que cada escena es un poema en sí misma. No hay una linealidad en la que una sea causa de la anterior. Sin embargo, no hay que interpretar

la obra como aleatoria. En *Poemas en prosa* (2008), Androula Michel advierte de esta falsa apariencia que puede deducirse de un primer contacto con la poesía picassiana. Michel, quien además de investigadora y docente ha sido curadora de diversas exposiciones⁸⁶ producidas por el Museo Picasso de Barcelona, explica que los textos de Picasso reúnen la diversidad de su obra plástica, al estilo del *collage* picassiano, con una fructífera y poética dimensión visual.

En *El entierro* hay una coherencia y un orden aunque estos no sean siempre explícitos o claros para el lector. Este modo de presentar las escenas es equivalente al que Picasso propone en 1932 para las exposiciones de París y Zurich⁸⁷. La presentación que elige el artista entonces no somete a su obra a la imposición cronológica, ni tampoco la muestra como una sucesión de cambios, sino que crea un dispositivo con el que mostrar la coherencia que sobrevuela las diferentes expresiones formales de su obra. Esta misma lógica interna es la que subyace también en la serie de *Las Meninas*, como se verá más adelante. La visión poética de *El entierro* implica una concepción de la historia que no consiste en una sucesión cronológica y causal, sino que se trata de un tiempo afectado, afectivo y vivido, en el que:

86 En 2018 formó equipo curatorial con Emmanuel Guigon y Claustra Rafart en la exposición *La cocina de Picasso* (25/5/18 - 30/9/2018); y junto a ellos y Marie-Laure Bernadac en la exposición *Picasso poeta* (8/11/2019 - 1/3/2020).

87 Trato en detalle este tema en el artículo «Picasso precedente del giro curatorial: las exposiciones retrospectivas de París y Zurich (1932) como propuestas previas a la figura del curador como creador», publicado en la Revista *Boletín de Arte*, en la edición de octubre de 2023 dedicada a Picasso.

Velázquez pinta eternamente y reaparece con toda su presencia ahora, donde el entierro del Conde de Orgaz se dilata desde Nochebuena, hasta la noche de San Juan en la Barceloneta y el catorce de julio. Donde las cosas pasan «después o un poco antes», «a eso de las nueve y media» o «el 13 de Febrero de 10» (Casanovas, 2019).

Al juego de temporalidades se suma una dislocación semántica continua causada por la alteración del orden natural de las palabras, que se acompaña y amplía por la ausencia de signos de puntuación, como comas, exclamaciones o guiones. Influenciada por esta escritura, una lectura en voz alta incita a una recolocación de la postura corporal para facilitar el seguimiento del exigente ritmo que propone la obra. La alteración del orden semántico, junto al juego de dessemantización, asemantización y resemantización, proporcionan un ritmo e intensidad a la lectura que afecta e, incluso, llega a mover el cuerpo. La composición de las escenas sufre esta dislocación que, sin embargo, se presenta saturada de indicaciones espacio-temporales: «las golondrinas cruzando el tiro»; «saltaba encima de la mesa»; «tenderse en su cama»; «las chicas de abajo»; «delante del meadero»; «al borde de la circunferencia abierta»; «toda la sala rota y descompuesta hecha a trozos boca arriba»; «su pie de grulla sobre el sobre de la piel de cebolla»; «la cuarta niña empezando por la izquierda montada sobre un caballo»; «los dos guardias civiles detrás de las Meninas» (Picasso, 1969).

Las indicaciones y los espacios aparecen generalmente unidos en la obra. No hay una descripción ordenada de las características de cada espacio y de los objetos que lo configuran que muestre un de-

sarrollo posterior de la acción que cada personaje lleva a cabo en él. Cada espacio es algo más que el lugar de la escena, es una localización al mismo tiempo que una acción, es decir, el movimiento y las relaciones que crea es una parte de la composición del espacio y de la experiencia del tiempo vivido en él: «en el borde del pozo rodeado de amapolas en medio del trigo torcido frente al mar agujas plantadas boca abajo» (1969, 33). Los espacios se presentan como parte constitutiva de esta coreografía relacional, se tocan entre ellos, se amplían, reducen, desaparecen y reaparecen a lo largo de la obra. Un objeto, un personaje o un espacio aparece o se menciona en la escena en relación, por ejemplo, con un color o una posición:

en las tejas de racimos verdes de las uvas negras recortadas de perfil sobre el enjambre de azules de la camiseta rayada del azul del azul verdoso del azucarado azul clavado al rosa del pañal morado del lila arrebuñado en el nido del morado celeste del ombligo azul del catre tendido al risueño olor de cabra y cabrón al borde del riachuelo con tanta gracia y sin risas ni grito (1969, 55).

Asimismo, una referencia a la temperatura de un rayo de sol en contacto con un objeto es parte de la configuración de la dimensión espacio-temporal de la escena en la que eso ocurre: «Una sonrisa muy gorda está abierta de par en par detrás de la persiana pintada de verde. El sol a cuchillazos la mata de amarillo y retuerce el azul entre sus dedos» (1969, 31). De este modo, los elementos implicados en cada escena conforman una composición construida *en relación con* las indicaciones espacio-temporales: «poniendo su paleta-espejo enfrente del espejo clavado en la pared en el fondo

del cuarto» (1969, 28). Así, el conjunto de elementos y relaciones de la escena son capaces de generar movimientos, gestos y afectos en los lectores u oyentes como objetos con entidad propia, es decir, con agencia no humana, tal y como lo hemos denominado anteriormente siguiendo la estela de Mika Elo. ¿Cómo se da esta *relación con-* en el caso de *Las Meninas*?

Las Meninas forman parte de la exposición permanente del museo desde 1968 –cuando Picasso las dona al museo motivado por su estima hacia su amigo y secretario personal Jaume Sabartés– aunque su colocación se ha modificado en varias ocasiones. La exposición es parte de la historia y de la identidad de la propia institución. Cuando el visitante accede a la exposición encuentra los 58 lienzos que la conforman colocados en varias salas que separan, por ejemplo, los pichones de *Las Meninas* y de los retratos de Jacqueline. La colocación de las obras impide una mirada simultánea durante la visita y propone un recorrido lineal implícito, por un lado, a través de diferentes elementos de señalización en el espacio y, por el otro, a través del orden marcado por el discurso de los textos de sala. Los órdenes de lo visible y los órdenes del discurso configuran un itinerario para el visitante. La disposición de las obras en los distintos espacios que ocupan condiciona la relación con la serie, por ejemplo, respecto a la separación de los lienzos en salas y cómo esto impide el cruce de miradas de unos con otros. El retrato de Jacqueline, ubicado aparte de la gran sala que acoge a la mayoría de los personajes, excepto a las palomas, no puede, por lo tanto, mirar a *Las Meninas*, ni al pintor, al perro o la infanta. El visitante reúne los lienzos a partir del recuerdo reciente de las primeras obras de la serie que muestra la exposición. La reunión de las obras queda en

manos del visitante y depende del recorrido que realice. Los movimientos del visitante marcan la composición de la serie y, por tanto, la experiencia que tenga de la exposición.

En el dispositivo expositivo hay un juego de espacios y de tiempos que se dan en las salas del propio museo y en las obras de la serie. En la exposición conviven, al menos, tres tiempos: el pasado en el que Velázquez pinta el cuadro en el año 1656, el pasado en el que Picasso se apropia de la obra velazqueña y pinta la serie en el año 1957 y, el presente, en el que la obra dispone de otras miradas, lecturas y de un nuevo contexto, que conforman parte de la relación que el visitante tiene con las obras y el dispositivo expositivo en su conjunto. El motivo de la exposición muestra la tensión entre la memoria y un futuro que genera incertidumbre. Por un lado, hay un peso histórico presente en el seno de la propia creación de la serie, igual que ocurre en *El entierro*, donde aparecen grandes figuras como Goya o el mismo Velázquez, presente en ambas obras. Picasso rompe con la tradición en la serie de *Las Meninas* a través de la apropiación y resignificación de una de las obras más importantes de la historia del arte canónica. La analiza, reinterpreta y recrea hasta el punto en el que aporta un nuevo territorio de encuentro en el que, sin embargo, el visitante se ve forzado a confrontar la tradición. El tiempo de los siglos que constituye la tradición y el tiempo cotidiano de la escena tienen su correlativo en la serie en el primer lienzo con el que se encuentra el visitante, el de mayor tamaño, y el último que ve en el recorrido de la primera sala, que es un lienzo pequeño en el que hay pintada una menina. El juego de macros y micros aparece tanto en el motivo de la serie como en la concepción material de las obras. El primer cuadro está pintado por Velázquez

en el s.XVII, elegido más tarde como tema por Picasso en el s.XX y expuesto actualmente, aunque desde hace varias décadas, en el s.XXI. La escena de la obra, sin embargo, representa un momento ordinario, concretamente, el gesto que hace doña María Agustina Sarmiento, una de las meninas, al ofrecer el búcaro de barro sobre una bandeja de plata a la Infanta Margarita. En la exposición hay, por tanto, una oscilación entre pequeña y gran escala, igual que entre el tiempo cotidiano del detalle y la historia de los siglos.

Llevar la escena más allá de los límites del teatro y la *performance* y entenderla como una superficie que organiza un reparto de lo sensible reformula y redistribuye las condiciones que configuran la experiencia en el museo. Las nuevas alianzas que posibilita ya no están sujetas a pensar *sobre* los discursos y prácticas, sino a partir de esas experiencias para hacer emerger lo que allí se piensa. Situarse en la escena permite pensar el espacio y habitarlo como una escena viva y dinámica en la que cohabitan diferentes estratos sensoriales. Este desplazamiento hacia la escena convoca otro modo de mirar y de conocer, a través de la apertura de espacios-tiempos, de fabricar otras materialidades y de poner en relación imaginarios posibles. Descentrar el reparto de lo sensible en el museo pasa entonces por una redistribución de los modos de conocer y del reconocimiento que les otorgamos a las prácticas y discursos que se piensan y se viven en movimiento.

PRÁCTICAS FASCIALES O CÓMO MIRAR CON LA ESPALDA

Al recorrer los bordes del campo visual con las manos, se ensanchó la idea de «comunicación» (desde/hacia los bordes y no solo desde/hacia el centro) y hacia la escucha, el tacto y la percepción (y no solo lo visual). Con este mismo propósito, ensayamos luego aprender a entrar de costado o por atrás a diferentes lugares (AA.VV. 2019⁸⁸).

En las siguientes páginas se comparte la propuesta-fuga que Laura Vilar condujo en el Museo Picasso de Barcelona. A partir de ella se introduce el concepto de fascia y las implicaciones que tiene en el cuerpo y en el movimiento, que servirán más adelante para proponer la noción de *prácticas fasciales*⁸⁹ como uno de los modos posibles de corporeizar las propuestas del museo y de crear dispositivos en los que las prácticas y discursos activen un conocimiento sensible, encarnado y relacional. El ejercicio en cuestión se realizó en varias ocasiones⁹⁰, a lo largo de diferentes cursos y programas

88 AA.VV. (2019). *Abrazo caracol, una forma de repensar la formación en el abordaje a las violencias*. Módulo Extra de Diplomatura en promoción de políticas de género y abordaje a las violencias, Cohorte 1, Facultad de Ciencias Sociales, UBA y ATE Capital.

89 Una primera versión sobre esta propuesta se presentó en el *VII Congreso de Filosofía. Otredad, pensar desde el cuerpo* con el título «*Mirar con la espalda*»: *prácticas educativas, encuentros y resonancias en Las Meninas de Picasso*. Organizado por la *Universidad de Baja California Sur* (México) el 24-25 de marzo de 2022.

90 Para saber más sobre otras sesiones se recomienda leer el artículo «La formación como experiencia en la liminalidad: apropiaciones entre el aula y el museo» escrito por Àger Pérez Casanovas y Laura Vilar Dolç. <http://lamurad.eina.edu/?p=735>

académicos relacionados con la filosofía y las artes. En este caso, se ha escogido uno en particular, por el peso de la propia experiencia al ser parte del grupo con el que se llevó a cabo. La sesión escogida se celebró en noviembre de 2021, en el marco de la asignatura *Seminario de estética y teoría del arte: filosofía con Picasso* (UAB). La sesión tuvo lugar gracias a la colaboración entre tres agentes: por un lado, la profesora titular de la asignatura y co-directora del *Doctorado Picasso*, Jèssica Jaques; por otro lado, el equipo del museo y en concreto, la entonces responsable del servicio educativo y de actividades, Anna Guarro; y, finalmente, Laura Vilar, docente de danza contemporánea en el Institut del Teatre, Doctora en filosofía y conductora de la sesión.

Un tiempo antes de que se realizaran estas sesiones, la bailarina e investigadora fue parte de la acción bailada *El gesto coreográfico de Picasso*, junto a los intérpretes Sara Gómez y Pierre-Michaël Faure, como parte de las propuestas del programa que el Museo Picasso de Barcelona preparó para el *III Congreso Internacional Picasso e identidad*⁹¹ (2017). Aquella experiencia supone el primer contacto performativo de Vilar con la serie picassiana y con el dispositivo expositivo del que forman parte. La acción es significativa para comprender las tomas de contacto de la investigadora con *Las Meninas* y cómo se han ido transformando. La herramienta de navegación que el trío utilizó fue la técnica del extrañamiento, que también será relevante en sus sesiones posteriores en el museo.

91 Para saber más sobre el *III Congreso Internacional Picasso e identidad* celebrado en Barcelona del 27 al 29 de abril de 2017: <http://museupicassobcn.org/congres-internacional/wp-content/uploads/plus/MemoriaCongres-Picasso-ES.pdf>

Lo extraño, aquello que nos es ajeno, no propio, lo que está fuera de nosotros, está fuera de nuestros marcos de concepción, fuera de nuestros parámetros conocidos de comportamiento, lejos de los patrones reconocibles del lenguaje, de las relaciones, o de los usos establecidos de los espacios, tiene la capacidad de apropiarse y aportar múltiples posibilidades de sentir, conocer y reconocer el mundo (Vilar, 2017: 47).

Esta forma de relacionarse y reconocer el mundo es la que posibilita la propuesta de *mirar Las Meninas* con la espalda. Para ello es necesario involucrar todo el cuerpo en sus diferentes dimensiones. El desplazamiento de la mirada frontal, el movimiento integral del cuerpo, la toma de conciencia de sus partes y de cómo se conectan y afectan unas a otras, aparece en la propuesta a través de varias nociones. Una de ellas es la fascia. Este concepto es clave para comprender cómo percibe la investigadora el cuerpo y sus relaciones *con-*. Pensar el movimiento desde la fascia, dirá Vilar, tiene que ver con sentir y apropiarse de una conciencia integral. Este modo de relación no se piensa a modo descriptivo o sucesivo, como si se tratara de una lista retenida en la memoria, sino que se despliega de modo que los conocimientos se saben todos a la vez y en un mismo tiempo (2017: 31-34). En este sentido, «corporeizar el pensamiento o pensar el cuerpo son prácticas que aún reconocemos separadas, sin embargo, el cuerpo permite el pensamiento y el pensamiento habita el cuerpo» (2017: 53). Cabe entender la fascia en relación con la propiocepción, que es la capacidad que tiene nuestro cuerpo de conocer la posición de todas sus partes respecto del entorno. La toma de conciencia del cuerpo en relación con el espacio en el que

se encuentra ofrece una perspectiva diferente de cualquier lugar. Puesto en práctica en la sala de exposición, permite tener un conocimiento relacional de las redes que se establecen entre los distintos agentes y elementos involucrados en el espacio museal. Lejos del estatismo, la jerarquía y la oposición propia del museo moderno, el campo relacional muestra una continua mutación. Dar lugar al movimiento, al encuentro y a las relaciones en la sala del museo desde el propio cuerpo y, en concreto, poniendo atención a la fascia, nos permite sentir con los múltiples receptores que envuelven todo el cuerpo, posibilitando una experiencia de la exposición que rompe con la frontalidad y con la tiranía del discurso. Es a partir de aquí que se pone en marcha la propuesta-fuga.

Una tarde de otoño se congregan Laura Vilar y un grupo de estudiantes del grado de Filosofía de la Universidad Autónoma de Barcelona para visitar juntos la exposición de *Las Meninas*. El lugar de partida es el pasillo central que atraviesa de punta a punta el museo y que conecta a modo de canal todas las salas. En ese espacio de tránsito y ajetreo, Vilar propone parar y respirar. Durante unos minutos el grupo se prepara para el ejercicio, bajamos las revoluciones y tomamos conciencia –desde la calma activa– del vínculo con los demás y con el espacio. La práctica propone un desplazamiento del silencio contemplativo y la quietud corporal a la presencia compositiva y relacional. Vilar lanza entonces la siguiente proposición:

Imaginad que os ponéis ojos en otras partes del cuerpo, en las plantas de los pies, en las manos, en la espalda; pueden ser del tamaño que queráis y podéis poner os cuantos ojos os apetezca. Al volver a la sala mirad el espacio y las obras que acoge con los brazos, con la nuca, con todo el cuerpo y moveos como necesitéis para ver con todas sus partes (Vilar, curso 2021-22).

Este enunciado se convierte en un disparador a partir del cual generar relaciones conscientes en lugar de un orden discursivo, propio del conocimiento instaurado en los museos y centrado en los estilos, la autoría y la cronología. El gesto de poner/imaginar ojos en la piel, despierta la conciencia y estimula la atención global del cuerpo; en lugar de poner el foco en una parte en concreto y reducir las múltiples direccionalidades de la experiencia a la frontalidad de la mirada inamovible del rostro. En una de las conversaciones compartidas al hilo del ejercicio y de la escritura de este texto, la investigadora señala que le resulta interesante que en la exposición hay numerosos ojos que te miran desde las obras que abrazan los confines de la sala. La multiplicidad de miradas se entrecruzan, se encuentran entre ellas, mirándose unas a otras con los ojos de sus rostros y también con los de sus espaldas o sus manos, en un baile de miradas entre personajes que se abre también a los públicos. Las relaciones que se crean, comenta Vilar, generan una intimidad con la obra que desarticula el binarismo sujeto-objeto observado. Se crea así una práctica educativa que desplaza la frontalidad y la jerarquía de la transmisión de conocimiento, característica del museo moderno y del esquema obra-sujeto cognoscente, hacia el encuentro compositivo presente y consciente que genera un conocimiento encarnado,

relacional y situado. De este modo, se pone en jaque el reparto de lo sensible en el museo y se abre un espacio para que emerjan «pensamientos situados entre gestos y corporeidades más que *sobre el cuerpo*» que reorganizan «el reparto dominante de las legitimidades entre lo escuchado, hablado, mirado, percibido fijamente o de reojo, tocado, afectante y afectado, y lo discursivo, hablado y escrito» (Bardet, 2019: 106-107).

Sin tratar directamente con lo fascial, los planteamientos de Marie Bardet, Silvia Rivera Cusicanqui y Andrea Cavarero son en cierto modo cómplices de esta noción. Dado que la fascia es la que nos permite, con un pie alzado en el aire, girar nuestro cuerpo y cambiar de dirección. Sin ella no tendría cabida el desequilibrio que se genera al no seguir las líneas rectas, ni la capacidad para funcionar manteniendo las diferencias de cada elemento al tiempo que se da unidad y conexión a todas sus partes. La figura indeterminada de la serpiente, tratada anteriormente a partir de la propuesta de Rivera y aplicada al contexto del museo, mantiene una estrecha relación con la estructura de la fascia. Ninguna de ellas tiene un inicio o final determinado y, por tanto, no empiezan ni acaban en ninguna parte en concreto. Se trata de un devenir sin coordenadas, cuyo movimiento se puede equiparar al de una medusa flotando en el océano, sin derecha-izquierda-delante-detrás-arriba-abajo, es decir, sin una dirección u orientación determinada que marque el modo de transitar y moverse en el espacio. Encarnar dos polos opuestos es otra de sus características, dado que el tejido fascial recorre gran parte del cuerpo y tiene la capacidad de torsionarse, creando espirales, en diversas direcciones a la vez. Es una de las responsables de que el

cuerpo pueda realizar estos gestos y movimientos; lo que la convierte en condición de posibilidad para toda inclinación o torsión. En este sentido, se puede decir que la fascia es vulnerable, ya que se adapta al movimiento, a la movilidad que activa cada proceso, y con ello, a la transformación de los movimientos que propone el entorno y nuestro cuerpo. La respiración o el latido del corazón son un ejemplo. El tejido fascial no puede trabajar en solitario, de forma independiente al resto del sistema corporal. Para poder funcionar necesita trabajar en colaboración, estableciendo alianzas con el cuerpo al completo, al tiempo que se mantienen las características y singularidades de cada una de las partes, de sus temporalidades, formas e intensidades. Es importante reseñar que lo fascial no se opone a la verticalidad y la rectitud que se asocian aquí a los discursos y prácticas propias del museo moderno. Lo fascial y, por ende, las *prácticas fasciales* pueden contener múltiples formas posibles, sus modos de hacer no son polarizantes, puesto que no están sujetos a la permanencia ni a la determinación de unas formas concretas. Se trata de una puesta en relación y en red:

[...] que reinscribe la subjetividad corporal en la tela continua y en la red circular de sus relaciones con el mundo, de donde el pensamiento moderno la había abstraído y por así decir aislado, al desprender un sujeto individual y racional de la extensión objetiva del espacio material (Bottiglieri, 2014: 78).

La investigación de Vilar trabaja en los espacios *entre* de las relaciones binarias y desde ellos deja emerger el entramado arácnido de lo fascial y lo intersticial. Siguiendo esta manera de hacer cuerpo

en el museo, se propone el término de *práctica fascial* para hacer referencia a aquellas propuestas que de una manera sutil y prácticamente invisible restablecen la unidad de las partes, no como un bloque sino como una red, aportando un sentido interconectado entre los diferentes agentes imbricados en la experiencia. Corporificar las prácticas y dispositivos museales pasa por posibilitar la toma de conciencia de aquello que ya está en juego; por entregarse al campo relacional desde el ejercicio propioceptivo; por dejar que la escena se construya sola, sin tener que hacer nada, respirando y dando lugar a lo pequeño, sin imponer un significado o una forma de recorrer preestablecida. Pensar los procesos de subjetivación y las tensiones que se generan en ellos con los órdenes de lo visible desde el cuerpo, desde lo háptico y desde los bordes, posibilita una relación con los espacios del museo que redistribuye el reparto de lo sensible afectando no sólo a los agentes humanos involucrados en la experiencia, sino también a agentes zoe, geo y tecnomediados. La propuesta de Vilar pone el cuerpo en movimiento, entendiéndolo como un detonador de otras maneras de ver y de relacionarnos con el mundo. En su práctica ocupa un lugar importante la fragilidad o la potencialidad del *no saber*. ¿Mirar con la espalda puede ser un gesto que respalde «lo que no se ve/sabe con claridad»? (Bardet, 2021: 128) En este caso se trata de un no saber cómo va a afectar-nos mirar con todo el cuerpo, desplazar los modos de relacionarnos y experimentar sin una pauta predeterminada, no saber qué ocurre cuando la visita a la exposición no se basa en la relación de poder que el museo ejerce sobre el espectador al jerarquizar los saberes, o la que ejerce la mirada frontal del espectador sobre la obra. El que plantea Vilar, es un no saber que permite la emergencia de esos

lugares otros, indisciplinados⁹², complejos y plurales, además de los atendidos tradicionalmente –imaginación, percepción, memoria, extrañamiento– donde también hay generación de conocimiento y donde lo inesperado puede emerger.

Proponer no seguir una línea recta ni poner el foco en la mirada frontal, no quiere decir –necesariamente– ser oblicuo o girar la espalda hacia la línea propuesta, sino poner en jaque el esquema espacial museal que sostiene y tiende hacia unas coordenadas lineales. El gesto de mirar con la espalda da lugar a pensar y captar gestos no frontales, no focales y no centrales. Recorrer la sala de *Las Meninas* de este modo invierte la perspectiva y con ella cambia el rumbo, dando paso a lo indefinido, lo dorsal y lo marginal. De esta manera, se habita el museo en un estado atencional que curva consigo los modos de (des)orientarse en la sala. Mirar con la espalda se presenta aquí como una práctica fascial porque lleva al cuerpo a atender al mínimo gesto, por ejemplo, al tratar de intuir los volúmenes que hay detrás o la distancia a la que están las otras personas. Faltos de costumbre, esta forma de atender el espacio provoca en los participantes de la *performance* una ralentización de los movimientos, favoreciendo una respiración pausada, ya que cada paso requiere concentración. Este ejercicio desplaza la mirada, la desliza a los bordes, a las extremidades, a las zonas olvidadas del cuerpo en el museo; en definitiva, la traslada a la piel y la disemina. Esto tiene

92 Rancière aparece de forma recurrente en la investigación de Vilar, junto a otra de sus principales referencias, Marie Bardet. Para saber más sobre el concepto de indisciplinación: «Pensar entre las disciplinas: una estética del conocimiento», escrito por Jacques Rancière y publicado en el nº 0 de la revista *Inaesthetik*, en junio de 2008.

consecuencias en nuestra experiencia corporal. En mi caso, el solo hecho de quedarme quieta activando el sentido propioceptivo me produjo una fuerte sensación de mareo. Es una respuesta frecuente en aquellos que no hemos trabajado nuestra percepción corporal desde ahí. Mirar con la espalda nos desborda. Ese desbordamiento dota la experiencia de otros conceptos, afectos y perceptos con los que (des)orientarnos. La práctica genera gestualidades inauditas en el museo y el uso de otras palabras para describir nuestra percepción. Cambian también los relatos que construimos sobre cómo entramos en relación con el espacio, los agentes y elementos involucrados. La propuesta de Vilar permite pensar la espacialidad como relación y convergencia, trazando una fuga posible a la discursividad, la frontalidad y la verticalidad. El contacto con el conjunto de agentes y elementos implica otra concepción de los límites, de los materiales y de la espacialidad. La fascia revela un umbral que no es tanto el que hay entre el propio cuerpo y lo otro, sino que es el lugar mismo del encuentro. Se activa así un pensamiento-práctica de exploración, reconstrucción y composición del espacio museal. Potencia una atención sensible en el curso del movimiento, ayuda a poner a tono los músculos y fascias y posibilita afinar el sentido propioceptivo. Por todo ello, mirar con la espalda conjuga otras alianzas sensibles y da lugar a habitar el museo a través de la piel, atendiendo al mínimo gesto, de una manera sutil que actúa en red, aportando un sentido interconectado entre los diferentes agentes y elementos imbricados en la experiencia.

HACER COMO SI Y HABITAR EL TRÁNSITO: LA POTENCIALIDAD DE LO CÍCLICO

Performance <https://youtu.be/ORUnrLMqE0I>

A continuación se comparte el trabajo de investigación realizado en la creación de dos *performances*: *Hacer como si: estrategias drag para un nuevo reparto de lo sensible en el museo* y *Habitar el tránsito*. Para situar ambas propuestas hay que remontarse a principios de 2021, cuando comenzamos a trabajar juntas –utilizo esta fórmula aquí porque mi compañera no se define de forma binaria– con el objetivo de intentar proponer otros modos posibles de experimentar el museo, poniendo especial énfasis en la perspectiva de género. Ken Pollet es investigador y performer *drag king*. Utilizamos su práctica artística como materia prima y creamos una *performance* a modo de propuesta práctica para encarnar el aparato crítico desde el cual estábamos entendiendo la institución museo. Las acciones emprendidas se realizaron en dos espacios expositivos de la ciudad de Barcelona: el Centre de les Arts Lliures-Fundació Joan Brossa y el Museo Picasso. Los encuentros educativos también tuvieron un impacto significativo en el proceso de investigación. Especialmente, la clase performativa⁹³ de *Filosofía del arte* que impartimos en el Grado de Filosofía de la Universidad Autónoma de Barcelona. Yo misma conduje la clase, dedicada a Olympe de Gouges y a la *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana* (1791). Pollet se encontraba entre los estudiantes, vestida con un traje de hombre.

93 Clase performativa Ken Pollet / Bárbara Bayarri <https://youtu.be/U9muWAXatyq>

En cierto momento, previamente pactado, se levantó haciéndome callar. Desde la tarima explicó al grupo lo equivocada que había estado la sesión y daba instrucciones sobre cómo ser una buena feminista. Esta enumeración se seguía de un *streaktease* que desvelaba unas cadenas atadas al pecho mientras sonaba la canción *Toxic* de Britney Spears. Con esta acción pusimos en escena al hombre de traje, una figura con la que Ken Pollet representa al atuendo del poder, asociado tradicionalmente a lo masculino. La acción encarnada posibilitó llevar al aula una teatralización subversiva de la imagen del hombre de poder. Este formato fue especialmente útil como canal creativo desde el que abordar cuestiones sobre el género y el poder en la sociedad. La práctica *drag* se convirtió así en un dispositivo desde el que operar a través de la celebración y la libertad con el propio cuerpo. En el aula, como ocurrirá después en el museo, sirvió para abrir una vía para la crítica feminista *queer* desde la creatividad y la experiencia práctica y, con ello, desde un conocimiento que no requiere necesariamente de correspondencia teórico-conceptual.

La última parte de la clase la dedicamos a conversar colectivamente. Reflexionamos en grupo sobre la vigencia de la lucha de Olympe de Gouges a la luz de la vulneración de los derechos humanos en la actualidad. A día de hoy, hay incontables personas sufriendo violencias y discriminaciones de todo tipo por motivos de sexo, raza, género u orientación sexual. Según datos de la Asociación Internacional de Lesbianas, Gays, Bisexuales, Trans e Intersex⁹⁴, 64 Estados miembros de la ONU criminalizan actualmente los actos sexuales

94 ILGA World - The International Lesbian, Gay, Bisexual, Trans and Intersex Association <https://ilga.org/es>

consensuales entre personas adultas del mismo sexo. Pollet se hacía eco de los hechos para denunciarlos y situar su práctica a través del *drag*; a la que acude para celebrar la pluma marimacho y de-construir la normativa de género. Aquella fluctuación encarnada supuso una liberación para el grupo. Una compañera comentó que nunca había podido fijar su identidad y que aquella acción restaba peso a la carga que sentía por ese motivo. Otra compañera, en proceso de tránsito, confesó que desde el inicio de la clase esperaba que pasara alguna cosa diferente, ya que estaba siguiendo los talleres *drag* que Ken Pollet tenía en marcha en *La Escocesa*⁹⁵ en aquel momento, y al entrar en la clase vio que estaba allí. Pollet se encontraba trabajando también con el MNAC, liderando una de las sesiones programadas en el ciclo *Miradas insumisas: lecturas de la colección en clave LGTBI*⁹⁶. La puesta en común del proceso de investigación a través de diversas tentativas nos ha permitido estar en contacto *con-*, lo que ha tenido un impacto considerable en los procesos emprendidos, reafirmando su conveniencia en el marco institucional académico-museal.

95 *La performatividad de género a través del arte Drag King*. Proyecto de investigación y experimentación artística, La Escocesa 2021, Ken Pollet: <https://laescocesa.org/es/view/Laperformatividadde/3520>

96 Esta actividad forma parte de la campaña *MUSEUS LGTBI*. Impulsan la iniciativa siete museos: la Fundació Joan Miró, el Museu d'Arqueologia de Catalunya, el Museu de Ciències Naturals de Barcelona, el Museu del Disseny de Barcelona, el Museu Marítim de Barcelona, el Museu Nacional d'Art de Catalunya y los Museus de Sant Cugat del Vallès, con el apoyo del Centre LGTBI de Barcelona. El objetivo principal es reivindicar la diversidad sexual y de género. <https://www.museunacional.cat/es/actividades/miradas-insumisas-lecturas-de-la-coleccion-en-clave-lgtbi-0>

HACER COMO SI: ESTRATEGIAS DRAG PARA UN NUEVO REPARTO DE LO SENSIBLE EN EL MUSEO

De la investigación en conjunto con Ken Pollet nace *Hacer como si: estrategias drag para un nuevo reparto de lo sensible en el museo*. Esta primera *performance* la realizamos el 12 de abril de 2021 en el Centre de les Arts Lliures-Fundació Joan Brossa, con la complicidad de Judith Barnés y Maria Canelles, quienes nos cedieron el espacio expositivo con el que cuenta la fundación en la calle La Seca, a escasos cien metros del Museo Picasso de Barcelona. La *performance* se hizo sin público y se presentó en el *VII Encuentro Ibérico de Estética. El arte y lo humano*. Esa misma primavera hicimos una segunda presentación en el centro de arte NiMAC (Chipre), con motivo del evento *Seeking roots in wilting soil: Struggles for fluid identities in contemporary artistic practices*, organizado como parte del programa público unido a la exposición *Seeking roots*. ¿Cómo se abordan las identidades fluidas en las prácticas del arte contemporáneo? ¿Cómo pueden los museos y las prácticas curatoriales adoptar y permitir espacio para la fluidez? (NiMAC, 2021) Los interrogantes planteados desde el centro trataban de dibujar una cartografía común sobre el lugar que debe ocupar la construcción de subjetividades en las prácticas artísticas y las condiciones en las que debería darse. Los dieciocho artistas que formaban parte de la exposición mostraron su obra y contribuyeron a abrir el debate sobre las luchas por las identidades fluidas en las prácticas artísticas contemporáneas. Para esta parte, el equipo del centro proyectó nuestra *performance* y la compartió como un modo de extender los cuestionamientos desde las prácticas artísticas individuales hacia

las formas en que los espacios institucionales pueden promover la fluidez. Guiaron la actividad la investigadora Àger Pérez Casanovas y la curadora de la exposición, Ioulita Toumazi.

Nuestro objetivo con esta investigación era, por un lado, pensar e imaginar otras formas de relación posibles entre los públicos y los dispositivos museales y, por el otro, buscar las vías para ponerlas en práctica y convertirlas en experiencias compartibles más allá del ámbito estrictamente académico. La pregunta de partida fue: ¿qué estrategias de la práctica *drag* pueden aplicarse en la visita al museo para generar un desplazamiento en la experiencia estética que posibilite un nuevo reparto de lo sensible y, con ello, una nueva relación de agencia entre el espectador y las propuestas museales, sean éstas expositivas o no? El *drag* nos sirvió como motor creativo en la formulación de la propuesta, ya que se trata de una práctica a través de la cual un sujeto experimenta con el género, ya sea imitando un código existente (masculino o femenino) o bien creando uno nuevo que no es clasificable desde lo existente (*drag, queer, monster*). Cuando la práctica *drag* se da en el contexto de la disidencia sexual adquiere otra dimensión política: «es una práctica a través de la cual se consigue el empoderamiento de identidades disidentes –maricas, bolleras, trans, intersex–. Además constituye una vía de transformación colectiva de la realidad social de género binaria» (Pollet, 2021). A su vez, como práctica artística está abierta a que cualquier sujeto, independientemente de su relación con el género, pueda realizar una experimentación de este tipo.

En su trabajo como performer *drag*, Pollet ha desarrollado estrategias para favorecer un desplazamiento de la mirada en su presentación ante los públicos. Nosotres nos basamos en esta investigación artística previa para proponer su aplicación en el contexto de la visita al museo. Las estrategias que presentamos buscan turbar la concepción y reproducción de las normas binarias de género en el ámbito del museo, y éstas son:

(1) la desnaturalización o *hacer como si se fuese otro*; (2) la utilización de la narrativa paródica para desvelar la construcción tras lo considerado natural; (3) el humor irónico como vía de empoderamiento; (4) la transformación de la apariencia como forma experimental de ocupar identidades; (5) la relación con el público y el espacio como elementos que contribuyen al significado de la obra; (6) y, el «reveal» o «revelación», aquella acción por la cual se revela algo que estaba oculto a la vista (Pollet, 2021).

La utilización de la narrativa paródica para desvelar la construcción que hay detrás de lo que es considerado como «natural» es una de las piezas clave, dado que el humor irónico se utiliza como una vía de empoderamiento y la transformación de la apariencia como una forma experimental de ocupar identidades. Este gesto se comparte también con el *Vogue* y sus desfiles. El «reveal» o «revelación» es un momento crucial del espectáculo. Se trata de aquella acción por la cual se revela algo oculto a la vista, a la apariencia. En la mayoría de casos lo que se revela no es lo que los públicos esperan, se juega con la expectativa que suscita la discordancia entre la apariencia del *performer* y su «cuerpo verdadero», mostrando lo contrario de lo

que se espera. Por ejemplo, el espectáculo consiste en un «hombre biológico» performando la feminidad. En algún momento del espectáculo el *performer* hace ver al público que va a mostrar su «verdadera identidad». Cuando se desprende de la prenda que cubre el lugar que para los públicos condensa esa identidad –los genitales– hay en realidad una vagina o no hay nada. Esto rompe con la expectativa de que los genitales muestran la identidad verdadera, o que hay una identidad verdadera bajo la apariencia. Desmantela la expectativa de que genital y género están relacionados de forma fija, ya sea desde la concordancia o desde la discordancia (Pollet, 2021). La desnaturalización del género, tal como la llama Judith Butler, consiste en adoptar los códigos de género opuestos a los que corresponden con la asignación normativa; lo que conduce a una ruptura con la asociación fija que se aplica a los genitales y contribuye a mostrar su contingencia. Adoptar la apariencia y códigos femeninos siendo una persona asignada hombre desnaturaliza el género al mostrar que la feminidad no tiene por qué corresponderse con una sexuación femenina. Asimismo, muestra que una sexuación masculina no debe estar necesariamente asociada a la masculinidad. La desnaturalización puede darse de este modo o, en el caso de subjetividades diferentes, puede suceder de forma opuesta.

Siento que pierdo pie, me falta el aliento, me pregunto con qué voz hablo, no quién soy –eso es irrelevante– sino *cómo* he sido construido y cómo puedo intervenir en ese proceso de construcción (Preciado, 2022: 213).

Performar la construcción de género posibilita un proceso de conocimiento en y a través de la experiencia en el cuerpo. Se trata de un contra-saber, un saber complejo que es una deconstrucción de los modos de conocer establecidos y, a su vez, supone la construcción de nuevos modos. La complejidad reside en que puedes ser otro y, al mismo tiempo, «el uno que configura a ese Otro es también un otro –es decir, es el saber paradójico de que lo uno es lo otro–» (Pollet, 2021). Este saber opera reconfigurando las relaciones del sujeto consigo mismo y con otros, transformando los espacios de representación y enunciación, así como de visibilidad o invisibilidad. Las tensiones de género que Pollet vive como subalterno alterizado (mujer-lesbiana-*queer*) posibilitan aquí un proceso de reconocimiento como tal –como subalterno, como un otro incluido– en la institución museo. «El *drag* posibilita reconfigurar estas disposiciones de los cuerpos en sociedad y generar un conocimiento *de y en* el cuerpo y el género que se da en lo sensible» (Pollet, 2021). A través de esta reconfiguración se abre entonces un lugar para la emergencia de nuevas posibilidades relacionales entre las subjetividades implicadas.

En la *performance* abordamos las potencialidades de aplicación al ámbito del museo de la primera de las estrategias expuestas anteriormente: la desnaturalización del género o *hacer como si* se fuese otro. En el traslado de esta premisa al ámbito del museo, Pollet se viste y actúa como el prototípico hombre culto conocedor de las artes. La parodia pone de manifiesto ciertas actitudes asociadas al visitante por excelencia, es decir, al hombre, blanco, europeo, sano y productivo. Parte de su tránsito consiste en tomar la sala de

exposiciones y también otro de los espacios en el que lo binario está generalmente delimitado: el baño. Maria Canelles (Directora de artes visuales y textuales del Centre de les Arts Lliures-Fundació Joan Brossa) nos explica al llegar que no vamos a encontrar una segregación por género ya que recientemente el equipo ha optado por cambiar el letrero de «hombres» y «mujeres» por el de «tothom és benvingut». En español la traducción sería “todos son bienvenidos”. Aún así quedan rastros de la división clásica y optamos por el baño con urinarios. Este es el único punto en el que yo misma aparezco en escena al acercarme a Pollet para ayudarle a colocarse el binder. Esto es una faja que se utiliza para comprimir los pechos. Uno de los gestos clave de la performance ocurre justo después, cuando le grabo en medio de la sala de exposición vistiéndose pieza por pieza, empezando por la prótesis genital.

El proceso de trabajo conjunto abre paso a las siguientes preguntas: ¿Cómo activar en los espacios museales procesos relacionales que no se fundamenten en la discursividad, frontalidad y verticalidad? ¿Cómo habitar el museo si no nos regimos por modos de hacer y conocer binarios? A través de estos interrogantes comienza una segunda fase de trabajo. Esta parte de la investigación se materializa en la *performance Habitar el tránsito*, realizada en el ciclo de *performances Gynoperformances picassianas, o cómo emanciparse del androcentrismo*, en el Museo Picasso de Barcelona. Esta propuesta sigue las posibilidades que abre *hacer como si*, pero en este caso no se recurre a la práctica *drag* en su puesta en escena.

EL MUSEO COMO ESPACIO PARA HABITAR EL TRÁNSITO

Comunicación congreso <https://youtu.be/bNxnEz8-3c>

La segunda *performance* se celebró en el marco del simposio *Lecturas ginocéntricas de la obra de Picasso. Relatos contemporáneos y aplicaciones institucionales* organizado por el Museo Picasso de Barcelona en la primavera de 2022, como parte de la programación del Doctorado Picasso. El objetivo común del encuentro era hacer una revisión crítica del trato dado a Picasso y a su obra a partir de «las herramientas de la historia del arte, la filosofía, la sociología y las teorías sobre la creatividad, enfocándolas desde la perspectiva de género» (Museo Picasso, 2022). Diversos profesionales del mundo del arte acudieron a la cita para reflexionar en común sobre los desafíos contemporáneos a los que se enfrenta el museo patrimonial y, concretamente, aquellos que exponen obras de Picasso. La revisión colectiva se centró en el modelo expositivo canónico y en los retos que plantea la aplicación de lecturas *otras* en los dispositivos museales. El simposio culminó con el ciclo de *performances Gynoperformances picassianas, o cómo emanciparse del androcentrismo*, compuesto por dos sesiones. En la sesión inicial se programaron dos *performances*: *Miradas coreográficas sobre Je rêve d'être la fille qui pose le pied sur le chien* de Laura Vilar y *Collagesons para una DJ* de Pilar Talavera. Una semana más tarde se celebró la segunda sesión. En esta ocasión se realizaron tres *performances*: *Prácticas matriarcales desde y más allá de Gósol*, de Meritxell Caralt de Soto; *Reminiscencias_ Luces y voces_ En femenino en los poemas de Picasso*, de Daniela Callejas; y *Habitar el tránsito*, de Bárbara Bayarri.

Como se ha mencionado anteriormente, la *performance Habitar el tránsito* estuvo a punto de cancelarse. Por este motivo, en el programa del ciclo aparece una descripción que no se corresponde con la experiencia vivida finalmente en el museo. Unas horas antes de la acción, recibí un mensaje de Pollet cancelando su participación. Este giro me llevó a reconfigurar la acción de manera que pudiera encarnarla yo misma. Como es lógico, no tendría ningún sentido que tratara de llevarla a escena desde la práctica *drag*, tal como estaba preparada. Sin embargo, el trabajo de investigación y el proceso creativo realizado previamente ya contenía las condiciones necesarias para gestar en movimiento otro modo de hacer posible para la propuesta. Posteriormente pude presentarlo, tal como se llevó a cabo, en el *Congreso Internacional «¡A los museos! Con todo y con todas»*, organizado por el MAV – Mujeres en las Artes Visuales y el Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género Purificación Escribano.

Convocar lo cíclico implica asumir el riesgo de no situarse en una condición exclusiva, basada en una articulación de «esto o lo otro». Se genera así una tensión entre los discursos que arguyen a favor de la caída de los símbolos o tótems de la cultura patriarcal –donde Picasso destaca en el ámbito artístico– y aquellos que buscan la confluencia de «esto y lo otro». La resistencia contra lo que se considera propio del otro consolida la propia identidad, también cuando esa identidad se fija bajo los principios de discursos críticos como el feminismo. Por tanto, la *performance* no era una oportunidad para defender las figuras representativas de lo que «estamos dejando de ser» para alzar aquellas que ahora encarnan lo que «estamos en

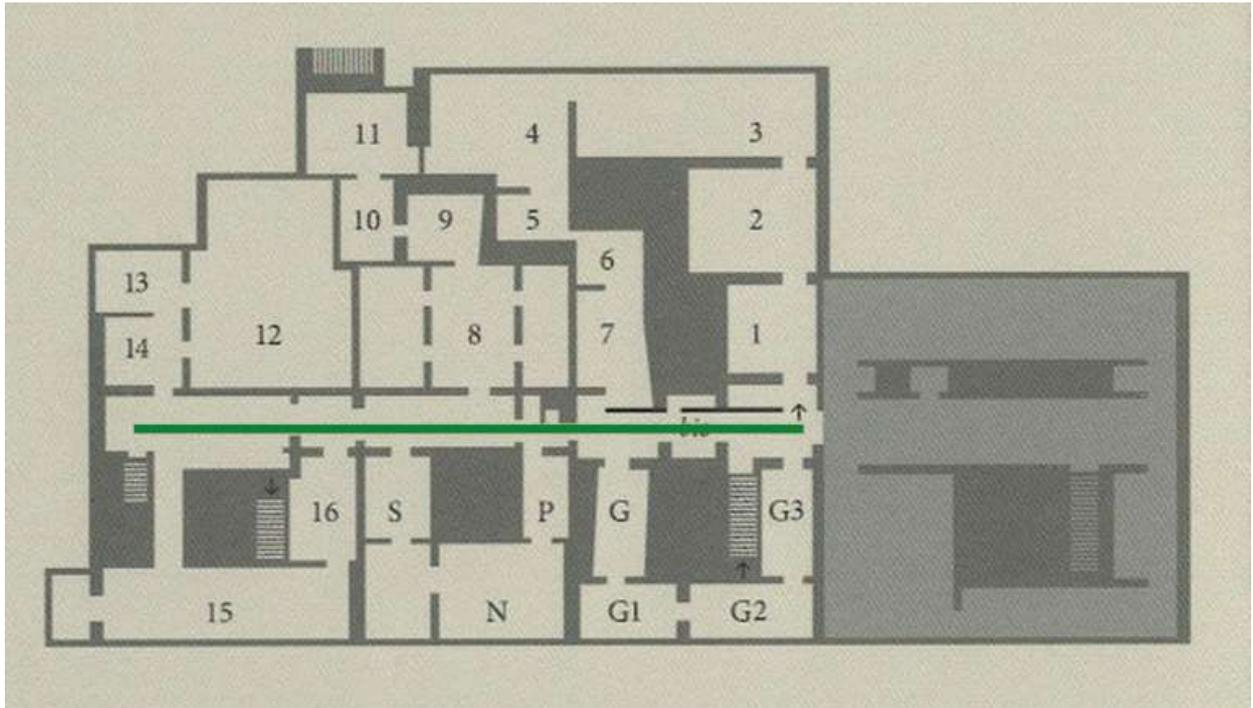
proceso de devenir», sino de permitirse imaginar otras formas de relatar y vincularse con las prácticas y discursos. Esa era la premisa de partida, en la que la reconfiguración de la acción puso el umbral al que hacía referencia como motor de la acción.

La primera parte de la investigación llevada a cabo con Ken Pollet nos mostró los flujos y tensiones que hay en los museos respecto a la construcción de subjetividades no normativas. Elle encarna uno de esos otros incluídos en el museo precisamente como otros. Su identidad no encaja en el binario cultural y tampoco se encuentra en un proceso de transición, como podría ser el caso de una persona trans. No es una mujer en proceso de devenir hombre. Su posición no admite el enraizamiento en una categoría definida. Su transición no es un proceso con un principio y un final, es un proceso continuo que incorpora variaciones en su despliegue diario y, por lo tanto, es un modo de vida. Elle es *cuir/queer*. Su «desviación», su gesto de torcer lo recto (*straight*) con el cuerpo, raja el marco binario de oposición como modelo y motivo de la explicación del mundo; igual que la serpiente de Cusicanqui, que es de arriba y a la vez de abajo, es masculina y femenina, no pertenece ni a uno ni al otro, pero habita ambos espacios. Por ello, durante el proceso de investigación tuvimos especialmente presente el dibujo picassiano en el que se muestra a dos mujeres, una de las cuales tiene genitales masculinos: «Esta unión, que podría hacer pensar en un andrógino, no es la de la perfecta harmonía del femenino y el masculino antes de su separación; al contrario, [...] Picasso ve la pareja femenino/masculino como una indefinición, como un estado provisional» (AA.VV, 2019: 90). Este dibujo, como los anatómicos que hará en 1933, muestran

una «confusión deliberada entre lo que es humano, animal, vegetal, mineral y las cosas en general, con un rechazo taxativo a fijar las identidades» (2019: 90). Figuras como la mujer-flor, la mujer-concha u otras que toman una forma medio humana medio insecto, «participan del mismo movimiento de tránsito entre los reinos, los géneros y los espacios» (2019: 90).

Cuando los públicos acceden al museo lo hacen subiendo las escaleras que conducen desde el patio del palacete, a ras de calle, a la planta superior. Una vez allí, el recorrido a seguir está indicado por medio de señalética y reforzado por las indicaciones de los vigilantes de sala quienes dan aviso, por ejemplo, de la imposibilidad de regresar a una sala anterior cuando la visita se realiza en grupo. En un primer momento la acción estaba pensada para realizarse en la sala grande de la exposición de *Las Meninas*. Esta idea inicial se cambió por una ubicación menos definida y con menor carga epistémica: el pasillo. La *performance* busca aportar una propuesta creativa con la que relacionarnos afirmativamente, de forma colectiva y desde el disfrute con la revisión crítica del museo y sus principios rectores. El pasillo es una zona de paso obligatoria para ir de una sala a otra en el museo, también en el caso de *Las Meninas*, que están separadas entre el ala sud y la norte (salas 12, 13, 14 y 15). La potencia de este espacio museal es que se trata de un lugar de tránsito que permite desplazarse de un punto A a un punto B. Es una zona medial que supone un mero trámite en la visita a la colección. Se acude a él por su función, de la que únicamente se espera que cumpla con su cometido: conectar diferentes espacios. En visitas previas al museo pude observar el comportamiento de los visitantes en este espacio.

El paso de la mayoría se acelera al llegar aquí y al entrar en la siguiente sala vuelve a ralentizarse. Permanecer unos minutos en esta zona es poco frecuente, excepto para aquellas personas que encuentran un lugar vacío en alguno de los bancos metálicos y paran para reposar allí sentados. La circulación general es acelerada, despreocupada y poco atenta, como si el paso entre espacios fuera un paréntesis tan inevitable como insustancial. Nadie hace fotografías en el pasillo, ni tienen presencia alguna en las redes sociales, como sí es el caso de otros espacios del museo. La mecánica museal es visible de una forma más evidente, hay planos del museo colgados en las paredes, flechas indicativas, extintores, catenarias que impiden el paso a zonas restringidas, un cartel que indica la dirección en la que se encuentra el baño y otro reflectante que advierte de la salida en caso de emergencia. ¿Qué modos de conocer se pueden activar en el museo si entendemos el tránsito como un espacio y tiempo que podemos habitar? ¿Qué reconfiguración del reparto de lo sensible posibilita habitar el tránsito en el museo?

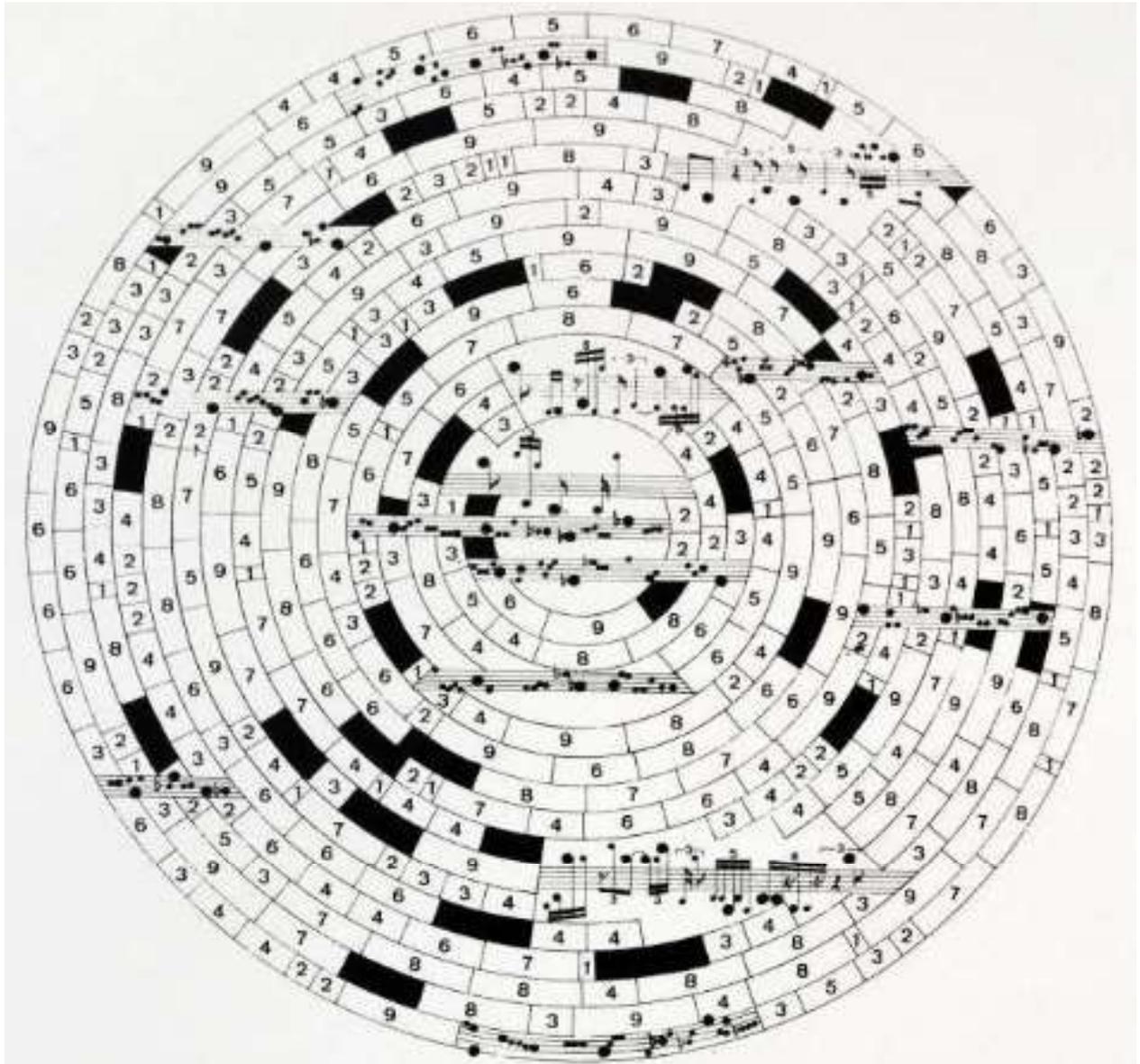


Plano primera planta Museo Picasso de Barcelona. La línea transversal señala el espacio que ocupa el pasillo.

REPETICIÓN Y CIRCULARIDAD

La producción artística de la *performance* se compone de una pieza sonora que está completamente ligada a la concepción espacio-temporal del museo vivido como entorno relacional y mutable. Por ello, la forma de entender estos aspectos ha condicionado y guiado las características compositivas de la pieza sonora. Durante toda la *performance* sonó desde los altavoces que hay repartidos por toda la institución, incluida la zona de oficinas, una pieza sonora producida a modo de *collage*. La base instrumental de la pieza es de Brian Eno, que la compuso especialmente para un lugar de tránsito o, como se le ha dado a llamar, un no-lugar: el aeropuerto. De ahí que su composición funcione tan bien en este contexto, ya que los no-lugares no generan identidad en los individuos, al contrario de lo que históricamente ha ocurrido en los museos. Además se trata de música destinada a espacios de espera y de tránsito. El álbum que incluye las composiciones elegidas fue publicado en 1978 y se tituló *Ambient 1: Music for Airports*. Contiene cuatro canciones de música ambiente. La duración total es de 48 minutos. Entre esos, escogimos los primeros 26 minutos y los programamos para sonar en bucle, de manera que era el tiempo a dedicar en una primera vuelta pero estaba abierto a continuar la *performance* hasta que el grupo quisiera, tal y como pasó en la práctica. La principal característica de la composición de Brian Eno es la repetición. No se trata de un bucle melódico sino que se construye desde la circularidad. Hay un *volver a-*, que sin ser exactamente el mismo, sí da una sensación de continuidad y de cierta monotonía rítmica. La composición de Eno sirve como base instrumental sobre la que suenan una serie de *chops*

extraídos de una grabación de mi propia voz en la que pronuncio a modo de mantra la frase «habitar el tránsito». La técnica del *chop* consiste en un golpe de arco rítmico. Para chopear una voz hay que seleccionar una sílaba y trasladarla a un instrumento. Lo más habitual es que sea a un teclado. Junto al músico Ferran Tomasa, grabamos estas tres palabras y las dividimos en nueve sílabas para chopearlas sobre el tema de Eno. Para elegir dónde debía sonar cada *chop* utilizamos la partitura *Aronada*, de Mestres Quadreny. Esta elección se debe a que la forma circular de la partitura permite incorporar elementos de apertura en la interpretación, como la duración de la obra, elegir el sentido de lectura o el punto de comienzo y final. De esta manera, asociamos los 9 números que el compositor catalán utiliza a las 9 sílabas de los chopeos, siguiendo la forma en la que lo hacían las partituras verbales. Al hacerlo así no hay un orden sucesivo de las sílabas que permita entender por tramos la frase completa, sino que está presente sin llegar a ser obvia en ningún momento.



Aronada, 1971. Josep Maria Mestres Quadreny. © Museo Reina Sofía

El círculo es una de las formas gráficas que el compositor utilizó con mayor frecuencia. Esta forma, junto a la notación gráfica, aporta flexibilidad a la interpretación y hace evidente el carácter espacial de la música, además del temporal. A partir del sistema de círculos concéntricos, Quadreny genera obras como *Quartet de Catroc* (1962), *Aronada* (1971), *L'estro aleatorio* (1973/78) o *Canviera* (1982). Se trata de una forma de componer que dota de una nueva estructura a las partituras, a las que el músico denomina «partituras generativas» y cuyo rasgo principal es que posibilitan el desarrollo de la obra a partir de pocos elementos. La lectura de la partitura requiere que el intérprete la gire en circuitos circulares y que, en cada uno de ellos, interprete los parámetros musicales correspondientes. De esta manera, la circularidad de la partitura opera como material gráfico y posibilita una forma de desarrollo musical continuo que, en algunos casos, puede ser indefinido, como ocurre en *Aronada*. En esta partitura, Quadreny utiliza «conjuntamente signos de notación convencional y elementos gráficos» (Buj, 2014: 281). La forma circular permite incorporar elementos de apertura a la interpretación, sin dejar de dotar a la partitura de estructura y límites, por ello era un aspecto muy buscado en gran parte de la música del s. XX. «El círculo actúa, así, como mediador entre lo abierto y lo cerrado, entre lo indeterminado y lo determinado» (2014: 290). La circularidad no preestablece dónde debe empezar o finalizar la interpretación, por lo que puede ser en cualquier punto del círculo. Aporta así el que es uno de los rasgos fundamentales en la aplicación a la *performance* y este es que no admite un seguimiento lineal respecto al sentido de lectura ni tampoco determina un recorrido a seguir. Este tipo de composición comparte con la obra picassiana el juego con el uso de los elemen-

tos y referencias espacio-temporales de tal modo que favorecen una lectura no lineal y no ligada a un tiempo concreto. Se trata de un recurso donde destaca la tensión entre simultaneidad y sucesión, como en *El entierro del conde de Orgaz* y en *Las Meninas*.

Mientras sonaba esta pieza compartí varias premisas con el grupo, para decirlo con Preciado, varios «mudras disidentes». En las tradiciones del budismo y el hinduismo los mudras son series de movimientos que se realizan con las manos, los brazos y los pies para procurar paz al cuerpo y ayudarlo a transformar la energía. Los mudras disidentes son paganos, existen en las tradiciones políticas subalternas y procuran emancipación a sus practicantes. Son gestos excluidos, movimientos que no cumplen con la coreografía social pre-pautada. Pararse a respirar es hoy un mudra disidente. Contrariar los pasos de una conducta sierva del buen gusto es hoy un mudra disidente. Moverse sin perseguir un progreso es hoy un mudra disidente. Cada uno de estos mudras convocaba otras formas de ocupar el pasillo entendiendo el tránsito sin líneas de salida ni de llegada, a través de lo repetitivo y lo circular. Habitar el museo de forma que en la relación con él ya esté todo dado, es decir, sin tener que aprender nada, ni alcanzar un objetivo o llegar a alguna parte en concreto. El concepto de experiencia implica a lo sensible, esta afirmación resulta una obviedad y, sin embargo, en el ámbito institucional hay un olvido recurrente del cuerpo. Respirar y atender al entorno da pie a devolver la experiencia museal al cuerpo. ¿Qué conocemos a través de la piel en el museo? ¿O es que solo nos acordamos de ella cuando se nos cargan las piernas o cuando se nos pone la piel de gallina al pasar bajo una salida de aire acondicio-

nado? ¿De qué modos estamos en contacto en el espacio museal? ¿Qué tocamos, qué nos toca? La *performance* invita a dejar de mirar con el enfoque en los puntos de interés preestablecidos y poner la atención en nosotros y en los demás. Con ello, aparece el cruce de miradas reservado en la cotidianidad del museo a los personajes de las obras, que trazan líneas de visión entre ellos. Esto cambia la dirección del cuerpo, que deja de posicionarse de cara a la pared. De pronto, se hace muy evidente quien no está en la misma sintonía. El ritmo acelerado de algunos visitantes frena en seco por la extrañeza que les provoca la quietud del grupo. Tal vez, como advierte Marie Bardet, lo más difícil y lo más importante para *pensar con* es respirar juntas⁹⁷. Una respiración que no necesita ir al unísono, pero que sí implica escuchar al otro y desde ahí «hacer mundos con gestos» (2021); palpando la diferencia entre moverse menos y prestar atención al menor gesto. Las prácticas somáticas abren un espacio donde cultivar una atención con el entorno y los otros y activar «la capacidad de volverse sensible a los umbrales de cambio» (2021).

Después del *mudra disidente* que invitaba a respirar, se propone al grupo apropiarse un lugar en el que nunca se pondrían en el museo y hacerlo suyo momentáneamente, habitarlo. Ocupar un lugar inesperado es un modo de recuperar una soberanía a través de los espacios del museo. Salir de lo habitual genera sonrisas entre los participantes y una gran curiosidad en el resto de visitantes, algunos de los cuales paran para observar la situación, llegando a

97 BARDET, M. (2021) «Bailar, perder la cara, pensar con el culo. Diálogo con Marie Bardet». Entrevista de Edu Benítez en *Almagro Revista*. <https://www.almagrorevista.com.ar/bailar-perder-la-cara-pensar-con-el-culo-dialogo-con-marie-bardet>

tomar fotografías con sus móviles. Entre los participantes hay quienes aprovechan la ocasión para tomar las entradas y salidas de las salas, bloqueando el paso y la circulación normal de los públicos. Otros experimentan con varias posiciones y posturas inusuales en el museo, como arrimarse a una pared y tocarla con todo el cuerpo, permanecer un tiempo con el brazo levantado o plantarse en una zona de flujo con las piernas muy abiertas para ocupar el máximo espacio posible. Hay quienes disfrutan haciendo algo que en un estado de normalidad no estaría permitido, como tumbarse en el suelo y quedarse mirando el techo en medio del paso o sentarse en la barandilla que delimita la rampa de salida.

El último mudra invitaba al grupo a moverse por el pasillo trazando círculos. La mayoría comienza haciendo pequeños círculos sobre sí mismos para ir progresivamente abriendo la circunferencia, llegando a compartirla con otros en pareja o incluso en grupo. En este punto de la *performance* hay una complicidad entre los participantes que se ha creado en el transcurso de la acción. Los gestos son más distendidos y los cuerpos se mueven menos erguidos y más relajados. Compartir esa experiencia dió lugar no sólo a probar otros modos de habitar en el museo, sino de relacionarse en él. Así vivido, el museo no tiene nada que enseñar, no hay una exigencia instructiva que determine su actividad. La jerarquía de saberes se difumina y puede emerger lo inesperado. Los movimientos circulares tuercen ligeramente los cuerpos cambiando la disposición corporal frontal y vertical que predomina en la institución. La alegría y el gozo están presentes, los participantes sonríen, hacen un círculo como el que se crea para bailar sardanas, la gestualidad de lo popular hace así

acto de presencia y se pone de manifiesto que el placer y el rigor no son excluyentes. La circularidad expresa un movimiento de retorno sin estancamiento. Experimentar el espacio museal de tránsito por excelencia desde el gesto circular, invita a un tipo de relacionalidad que ya no está dirigida por la consecución de un objetivo claro y definido; como ocurre cuando tratamos el paso por el pasillo como un medio para ir de un lugar a otro sin ninguna dimensión más del espacio-tiempo implicada en la experiencia. Habitar es una acción, como tal es mutable y realizable de múltiples maneras posibles, la que se pone a disposición de los públicos en esta propuesta-fuga no requiere de formación artística y tampoco de destreza física. Consiste en activar otros modos de experimentar el museo. Se trata entonces de desviar (o *queerificar*) el hábito de recorrer el museo siguiendo por inercia los itinerarios marcados. Se inauguran así otros ritmos, otras dinámicas, otras relaciones y otros modos de conocer. Otros modos de hacer posibilitan otros modos de conocer; donde ese *otros* no actúa en oposición a-, sino que opera desde la transición y está en una constante reactualización; o, para decirlo con Judith Butler, en una «repetición performativa» donde hay diferencia más que identidad, mutación más que esencia y alteración más que alteridad.





Imágenes performance *Habitar el tránsito: escenografías museales picassianas en la liminalidad*. Creada por Bárbara Bayarri. Museo Picasso de Barcelona, 25 de mayo de 2022.

DEL PASILLO A LOS PILARES DEL MUSEO

Abrir este espacio creativo en el museo permite generar y experimentar otras relaciones posibles. Sin embargo, fuera del marco de la *performance* este tipo de acciones son susceptibles de ser reprobadas por los vigilantes de sala o el personal de seguridad. Esta operativa advierte uno de sus principales límites y es que podemos experimentar el museo en estos términos porque el museo nos ha concedido la oportunidad de hacer algo diferente, de activar el espacio de modos inaceptables en sus dinámicas ordinarias. La negociación y aceptación de lo posible y tolerable en el museo permanece en suspensión en el espacio y durante el tiempo acordados previamente con el equipo de la institución. La potencia de las propuestas-fuga es justamente su condición fronteriza, liminal, pero es importante percatarse, a su vez, de que esta aparente subversión se ofrece como parte de un programa regido por unas condiciones reguladas y asumidas de antemano por parte del museo. Cabe preguntarse entonces si una propuesta aceptada, difundida y financiada por el museo tiene la capacidad de ser subversiva. No todas las propuestas buscan generar una alteración del orden y la estructura del museo. Sin embargo, ¿qué sentido tiene una propuesta-fuga que no persiga tal efecto? Aunque ese no sea su objetivo principal, generar cambios en los modos de hacer del museo es uno de los rasgos de este tipo de propuestas cuando se dan en contextos configurados desde lógicas canónicas. Tienen la capacidad de producir mutaciones en las prácticas y discursos dominantes de la institución. Ahora bien, generalmente se trata de alteraciones ya contempladas por el propio funcionamiento del museo. El trabajo performativo mencio-

nado en las páginas anteriores es un ejemplo de ello. El museo, una institución tradicionalmente euro/andro/antropocéntrica, incluye los discursos y prácticas otros –como es el caso de la perspectiva gino-céntrica en el simposio del Doctorado Picasso– y al hacerlo, lejos de subvertir sus dinámicas, consigue absorber la propuesta y utilizarla para su propia generación de conocimiento. Esto no significa que toda puesta en marcha de una propuesta-fuga sea inútil. Tienen un impacto y disponen de agencia, lo que no pueden asumir es que a partir de ellas se produzca un cambio sustancial en la institución a nivel operativo.

Cambiar, releer, resignificar o enunciar desde otros lugares los discursos y prácticas hegemónicos es parte del desafío al que se enfrenta el museo en la actualidad y, a su vez, es condición *sine qua non* de su mantenimiento en las sociedades. Al poner estas propuestas en perspectiva como parte de la estructura del museo, se evidencia que no son suficientes, ya que se requiere también una intervención directa en las estructuras de trabajo. Las estructuras y dinámicas del museo y de la academia comparten rasgos como la priorización de unas tramas laborales sobre otras o el expolio de las fuerzas vitales de los equipos (Fuentes, 2022). Mientras estos se continúen reproduciendo, las propuestas-fuga mantendrán su potencial de cambio e impacto al mismo tiempo que seguirán contribuyendo con su trabajo a que el museo prosiga con sus funciones. Esto genera múltiples contradicciones como que se haga una exposición sobre maternidades radicales en un museo que no cuenta con sala de lactancia. El primer paso es entonces asumir que no estamos en instituciones libres de carga colonial y patriarcal. No se trata tan-

to de erradicar la contradicción de que coexistan los avances que suponen la producción de propuestas-fuga en estructuras rígidas y patriarcales, como de asumir la aparente ambivalencia que esto representa. De esta manera, iniciativas como estas *performances*, tienen la capacidad de ser transformadoras en relación a las prácticas y discursos de los dispositivos museales, pero no implican un cambio en las estructuras y dinámicas de trabajo del museo. Por lo que se está dando un escenario en el que la generación de conocimiento en el museo se produce desde enfoques interseccionales pero como parte de una estructura institucional vertebrada por el euro/andro/antropocentrismo. Las propuestas-fuga generan cambios en las operativas de los departamentos que se encargan de pensar y llevar a cabo las programaciones de los dispositivos museales, pero no en los fundamentos que sostienen el funcionamiento del museo. El museo moderno se constituyó como un espacio de apropiación epistémica y estética que actualmente continúa reproduciendo ciertas dinámicas de expoliación, generando una situación de ambivalencia entre los dispositivos museales y la propia estructura institucional del museo.

ACCIÓN E IMAGINACIÓN RADICAL: UN FANDANGO DE LECHUZAS Y OTROS ESCRITOS PICASSIANOS

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) organiza en la primavera de 2023 la actividad Documentos 25. Picasso poeta. Un fandango de lechuzas para mostrar la faceta poética de Picasso, incluyéndola también en la agenda oficial de la Celebración Picasso 1973-2023. Documentos es el programa con el que el museo explora las relaciones entre arte, archivo y actividad editorial. La línea de fuerza de la actividad es, tal como se categoriza desde la propia institución, acción e imaginación radical. La edición 25 se encuentra entre la sesión Del zaum al punk. Escrituras radicales en Europa del Este (Documentos 24) y Queer antes de queer. Arqueologías documentales en el Archivo Arkhé (Documentos 26). El material de archivo, los afectos y la acción puestos al servicio de la imaginación. Estos son el común denominador de todas ellas. Su objetivo compartido es re-volver, re-nombrar, re-componer, re-presentar, re-encarnar la palabra escrita, el garabato al margen, la prueba archivada. La edición 25 pone de relieve el valor visual, sonoro y performativo de la poesía picassiana. Los poemas recitados en la actividad forman parte del proyecto Los escritos de Picasso: textos poéticos 1935–1945. El equipo encargado de la propuesta está formado por Jèssica Jaques y Androula Michael –expertas en la obra teatral y literaria del artista–, la investigadora y bailarina Laura Vilar y las integrantes del Doctorado Picasso: Daniela Callejas, Beatriz Martínez y Bárbara Bayarri. A ellas se suman el escritor y cineasta Alberto Chessa y la escritora Lola Herrero, quienes recitan varios poemas picassianos.

Entre sus múltiples procesos creativos, Picasso se dedicó a la poesía y a la dramaturgia. Su faceta literaria es poco conocida; sin embargo, su pasión por la lectura y escritura poéticas fue tan fuerte que llegó a decirle a su amigo Roberto Otero: «En el fondo, diría que soy un poeta que se ha equivocado de camino». Sus amigos más íntimos fueron los poetas que protagonizaron la vanguardia literaria francesa: Max Jacob, Guillaume Apollinaire, Paul Éluard. Ellos le enseñaron una nueva lengua que el artista alternaba con el español y que, para decirlo con Martínez, aprendió como quien aprende algo por afecto. También le acompañó en su hacer poético Gertrude Stein. Explorar la producción poética y teatral de la obra picassiana «puede modificar lugares comunes en la interpretación de su obra plástica», puesto que «escribir, dibujar, pintar o esculpir fueron para él actividades híbridas y a veces indiscernibles, aunque la primera no goce del mismo reconocimiento» (Jaques, 2023). Para el artista, la identidad fue algo inestable y maleable; performativo. De ahí la imposibilidad de situar su producción en categorías fijas y estancas. Así, lo masculino y lo femenino, lo vegetal y lo animal, lo humano y lo no humano, lo animado y lo inanimado, lo burdo y lo sofisticado, se tocan hasta llegar a confundirse, de manera hiperbólica, en sus escritos poéticos.

Poesía, recitales, piezas audiovisuales, danza, imágenes y creaciones sonoras se unen a lo largo de la actividad para entrar de forma colectiva e inesperada a la obra picassiana. Jaques y Michael conversan sobre el universo poético del artista a modo de entrevista performativa o, si se prefiere, de *collage indisciplinado*. Entroncan este *collage* cuatro video-ensayos, compartidos a continuación, que

fueron creados para actuar como disparadores temáticos. La guionización y producción de estos son fruto del trabajo colaborativo entre Callejas, Martínez y Bayarri, con la colaboración de Axel Casas (grabación y edición).

PERFORMAR LA POESÍA PICASSIANA EN CUATRO VIDEO-ENSAYOS

Ritmo https://youtu.be/vM_saJOFsVo

Gesto <https://youtu.be/Ph6TWOZqn7I>

Poesía-enredadera <https://youtu.be/3dfL8k4Y5pk>

Poesía visual <https://youtu.be/YxXQLuEYAdI>



Los cuatro video-ensayos buscan generar nuevas relaciones y asociaciones entre conceptos, poemas y disciplinas. Se dividen en cuatro conceptos⁹⁸ que, a nuestro entender, son claves para comprender la poesía picassiana: ritmo, gesto, poesía-enredadera y poesía visual. La elección de este formato se debe a la posibilidad de incluir múltiples capas y materiales, además de mostrar directamente los poemas en pantalla. Esto último resulta fundamental por la potencia creativa de los gestos y trazos del artista durante la escritura y por la imposibilidad de reducir a palabras la composición poética y artística de cada pieza. Asimismo, se han concebido como ensayos en el sentido radical del término, es decir, como la acción de *pesar* algo o, en otras palabras, de probar o intentar alguna cosa. Ensayar comprende en un mismo gesto la acción y el resultado. Por ello, las piezas audiovisuales no son la consecuencia o la conclusión del ensayo, sino el ensayo en sí mismo o, al menos, su parte visible.

Los video-ensayos no pretenden alimentar una escolástica ni una ortodoxia picassiana. Su formulación en un ir y venir inacabado es también un lugar de dudas compartidas, reflexiones e ironías. Los poemas aparecen entrelazados, repletos de superposiciones y contigüidades. Al contactar unos con otros se convierten en partes de una partitura más compleja o, al menos, una alternativa, fragmentaria y suspendida. No siguen un orden lineal ni se dividen por categorías estancas. Hemos seguido aquí la técnica del *collage* de la

98 La primera versión descriptiva de cada video-ensayo, de la que surge la que se comparte aquí, ha sido escrita a seis manos entre Daniela Callejas Aristizabal, Beatriz Martínez López y Bárbara Bayarri Viñas. La escribimos para el programa de mano que se entregó a las personas que asistieron de forma presencial a la actividad en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

que se sirvió Picasso para la curaduría de las exposiciones en París y Zürich (1932). En ellas se pone de manifiesto que la preferencia del artista al mostrar sus obras es aludir a una coherencia interna entre ellas y no a la imposición cronológica o la división por etapas. Un año antes ya había puesto en práctica, aunque de un modo más modesto, esta misma decisión curatorial en la exposición retrospectiva de la Galería Lefevre (Londres).

En cuanto a la producción de los cuatro video-ensayos, es complicado dotar de estructura una propuesta cuyo sentido parte de la fragmentación. Optar por este recurso nos permitía generar un juego multicapa entre la obra poética picassiana y las prácticas artísticas propias. Ensayar modos de performar los poemas impedía marcar una ruta lineal de lectura. Por ello, era más coherente aproximarnos a un diagrama rizomático o un mapa interactivo, aunque el término que mejor describe este trabajo colectivo es el de *collage indisciplinado*. El ejercicio de performar los escritos picassianos atraviesa distintas disciplinas artísticas (audiovisual, plástica, poética). Todas ellas confluyen de forma entrelazada y se conciben a partir de la concepción de *indisciplina* propuesta por Rancière en *Pensar entre disciplinas: una estética del conocimiento*⁹⁹. La puesta en escena de los dispositivos performativos en el museo se realizó desde una posición situada, encarnada y perspectivista. Por una cuestión de organización y coordinación de la actividad, los video-ensayos se presentaron con un orden preestablecido. Sin embargo, con vistas a

99 RANCIÈRE. J. (2011). «Pensar entre disciplinas: una estética del conocimiento». En *Brumaria. Prácticas artísticas, estéticas y políticas*, N° 268. Asociación Cultural Brumaria.

futuras ocasiones, conviene comentar que es posible realizar diversos itinerarios de visionado, alternando y obviando el orden propuesto en función de los intereses de cada una.

RITMO

El ritmo toma forma en la escritura poética picassiana a través de la línea. Dónde rompe cada línea es lo que marca el compás del poema. De ahí la importancia de mantener la composición original. Con frecuencia, la transcripción de los poemas olvidan conservar las líneas tal y como aparecen. En cambio, en los originales el lector puede ver claramente dónde se rompe (Jaques, 2023). La forma de partir los versos y de encadenarlos remite al cante jondo. Se trata del palo del flamenco español que basa sus interpretaciones en el lamento, en lo *lo jondo*, lo hondo, lo profundo e interior. Son letras que cantan lo que se ha perdido. El flamenco atrajo a Picasso en todas sus formas –cante, toque y baile– permitiéndole habitar y explorar el mundo flamenco, contracultural y desclasado, que tenía entonces una «connotación de modernidad subalterna y canalla» (AAVV 2019: 90). En la vida flamenca encontró una forma de resistencia política que, a su vez, era una práctica lúdica y artística. Los manuscritos picassianos son para leer y, al mismo tiempo, para ver. Hay una sonoridad del ritmo que se construye también en la composición de la página. La construcción del poema no sigue ninguna versificación, sino que utiliza recursos como los números, las enumeraciones y los nombres para marcar los tiempos y las partes (Michael, 2023). La semántica está profundamente marcada por la

sonoridad. Las palabras aparecen escritas tal y como suenan.

En el video-ensayo se recogen estos aspectos. El ayeo o quejío es la voz desgarrada característica del cante jondo. En su sonoridad, el *ay* se corresponde con las palabras *all*, en catalán, y *ail*, en francés, que refieren al ajo, un producto típico de la gastronomía mediterránea. La repetición de este ritmo aparece constantemente en los poemas picassianos en un juego semántico donde no faltan las referencias a *lo español*. Todo ello se pone en escena junto a un fragmento del poema *1935, 16, IV B*, escrito en un espejo en el que se refleja a una mujer cortando ajos. En la pieza también se recita el poema *5 noviembre 40*, interpretado por Daniela Callejas Aristizabal y el bailarín Albert Infante.

GESTO

El gesto es algo difícil de distinguir del trazo en la obra picassiana. Hay una prolongación entre los temas que trata y los trazos que realiza. Logra una continuidad entre las cosas a partir del gesto y del trazo, difícilmente separables en las obras del artista. El tiempo de la escritura, el tiempo gramatical, el tiempo del poema y el tiempo vital se unen tomando forma a través del gesto. (Jaques y Michael, 2023) Por ello, el video-ensayo pone el acento en el cuerpo. La producción de textos e imágenes requiere la implicación de un cuerpo en movimiento, de un recorrido marcado por un trazo, por un gesto. No importa el soporte, ni el lugar, el gesto, volátil, todo lo desborda. La pieza inicial está inspirada en el poema *2.8.40* y fue creada por Callejas. El poema posterior, *7.11.40*, escrito en la playa de la Barce-

loneta, cuenta con la gestualidad y el trazo ofrecido por la artista Ina Olavarria.

POESÍA-ENREDADERA

En el prólogo al libro de Picasso *El entierro del conde de Orgaz* (Barcelona, 1969), Rafael Alberti definió así la literatura del artista: «He aquí el inventor del cuento o la novela enredadera, Del poema enredadera, De la gran poesía enredadera. Pablo planta un esqueje en el haz de una página. Y comienza apoblarse». Picasso trabajó junto a sus amigos poetas. Las sesiones en el *Bateau Lavoir* son la muestra de ello. Sobre la puerta de aquel taller donde estuvo desde 1904 a 1912, podía leerse un cartel con la siguiente premisa: «Au rendez-vous des poètes¹⁰⁰» [Reunión de poetas]. Aquel fue el punto de encuentro de Picasso con creadores como Apollinaire, Braque, Max Jacob, Juan Gris, Manolo Hugué, Pablo Gargallo, Modigliani o Henri Rousseau. Entre estas relaciones hay que destacar el vínculo que el artista tuvo con la poeta Gertrude Stein. La poesía-enredadera es esa que se repite, que se alimenta de sí misma, que se superpone, que se solapa, aquella que, en definitiva, crece en busca de la luz. Eso la hace extremadamente visual, con un característico componente rizomático y expansivo. (Jaques, 2023) En la pieza se recita el poema *28 de noviembre 1935*. Las voces que recitan el poema

100 Sobre los vínculos poéticos y literarios de Picasso trató el Simposio «Au rendez-vous des poètes a Catalunya», celebrado en el Museo Picasso de Barcelona (2019-2020). <https://museupicassobcn.cat/actualitat/activitat/simposi-au-rendez-vous-des-poetes-catalunya>

en el video-ensayo son las de Danielas Callejas, Beatriz Martínez y Bárbara Bayarri. Las manos que aparecen manipulando los poemas son las de Martínez.

POESÍA VISUAL

El poema escrito entre el 15 y el 18 de junio de 1937 y conocido por sus primeros términos como *Fandango de lechuzas*, da voz a las planchas de *Sueño y mentira de Franco* (1937). Sus aguafuertes fueron reproducidos y vendidos como tarjetas postales en el Pabellón Español de 1937 con el fin de recaudar fondos para la causa republicana. Picasso expone esta situación política y a la España en guerra, mostrando sus horrores desde el otro lado de la frontera. Grabado y poema presentados conjuntamente consiguen aquí una doble perspectiva imagen/poesía.

En el video-ensayo se performa este poema, frente a la réplica del *Guernica* que el Pabellón de la República conserva, ocupando el mismo lugar que tuvo en su origen, en el Pabellón de España de la *Exposición Internacional de París* de 1937. La lectura del poema la realiza Lourdes Prades Artigas, directora del CRAI Biblioteca del Pavelló de la República (Universitat de Barcelona). Este video-ensayo es la tercera ocasión en la que el público escucha durante la sesión el poema picassiano. Una actividad, tres lecturas de *Fandango de lechuzas*. El poema cobra vida primero en el cuerpo de la bailarina Laura Vilar, que lo performa, deconstruye, distorsiona y retuerce con la ayuda de un micrófono, una pedalera y un móvil. Más tarde, Alberto Chessa y Lola Herrero lo recitan de viva voz sobre el escenario

del auditorio 200 que hay ubicado en el segundo piso del edificio Nouvel del *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Para acabar, Lourdes Prades Artigas, directora del CRAI Biblioteca del Pavelló de la República, lo vuelve a recitar, como parte de uno de los cuatro video-ensayos que se proyectan en la sala. Cuerpo, voz y versos se dan de la mano para dar a luz tres modos de performar un *Fandango de lechuzas*.

COLLAGE, INDISCIPLINA Y POLIFONÍAS

Los acercamientos a la obra escrita de Picasso han proliferado en los últimos años. Son ejemplo de ello la exposición *Picasso Poeta* organizada por el Museo Picasso (Barcelona-París) o la propuesta *Picasso, escritor* del Instituto Cervantes de Tokio y el Museo Picasso de Málaga. La propuesta llevada al MNCARS investiga y comparte la poesía picassiana y se aproxima a ella desde otro lugar. Para empezar, lo hace como parte de los programas públicos del museo y, por tanto, desde un dispositivo museal con unas condiciones y regulaciones diferentes. El formato actividad sufre la devaluación de toda propuesta que no sea expositiva. No obstante, esta falta de atención en comparación con otras áreas del museo resulta beneficioso para asumir ciertos riesgos. Este es el caso de la actividad llevada a cabo en el MNCARS. Llevar una constelación de investigaciones en curso y, en lugar de presentar la parte más afianzada de cada una, permitirse ensayar colectivamente otros modos de leer a Picasso, es un ejercicio para el que el formato actividad es excelente. El trabajo a seis manos, con la complicidad de Jaques y Michael, ofrece una polifonía de voces de las que no hay propietario. Cada pieza abre

nuevas brechas para articular preguntas, visibilizar posturas y generar debates. También se han creado para el disfrute, para recibir una dosis de poesía desde el goce. Por ello, nos hemos dado la licencia creativa de seguir intuiciones, probar escenas y experimentar con distintas posibilidades. En el proceso, hemos utilizado materiales que constituían el archivo de nuestras investigaciones, desde las nociones que las atraviesan a documentos impresos que nos permitían jugar físicamente con ellos. En la actividad en su conjunto, así como en los cuatro video-ensayos en concreto, resuenan una pluralidad de voces, pero también una variedad de tonos, estilos y lenguajes, que ofrecen modos contemporáneos de leer a Picasso.

ENTRE PRO/SPECTIVAS PICASSIANAS: UNA SUITE CORAL DEL DOCTORADO PICASSO

Entre pro/spectivas picassianas es un proyecto de encargo por parte del Vicerrectorado de Comunicación y Cultura de la Universidad Autónoma de Barcelona, para la Sala de Exposiciones ubicada en la Hemeroteca del Campus y se extiende, gracias a la colaboración con el Museo Picasso de Barcelona, a la Sala Mauri del museo. El proyecto es una curaduría expandida a cargo del Doctorado Picasso (MPB-UAB-UPJV) y, concretamente, de Daniela Callejas y Bárbara Bayarri, con Jèssica Jaques como co-directora y responsable académica. Se trata de una propuesta que se juega *entre* el aula, el taller de artista y el museo. Ambas salas se presentan como espacios de relación, creación y trabajo en estrecha vinculación con la poesía picassiana. No se exponen obras acabadas, sino que contienen diversos ejercicios creativos en curso. Estos ejercicios nacen de prácticas educativo-artísticas que tocan de algún modo la poesía picassiana y que se han llevado a cabo previamente en estos espacios de forma colaborativa y colectiva junto a diversos grupos de estudiantes e investigador_s provenientes del Departamento de Filosofía de la UAB, de EINA_Centro de Arte y Diseño y Doctorado Picasso_Museo Picasso de Barcelona. Por ello, se comparten en este marco como un proceso abierto a nuevas intervenciones y mutaciones, y no como resultado de las mismas. La UAB y el Museo Picasso se apoderan así de la voz poética del artista en el cincuentenario de su muerte y la devuelven polifónica, deconstruida, no binómica, ginocéntrica y; en definitiva, prospectiva.

La propuesta está conectada y se ha concebido en paralelo al programa¹⁰¹ del curso 23/24 del Doctorado Picasso, del que cabe destacar el *I Congreso de jóvenes investigador_s picassian_s*¹⁰² y la ruta picassiana *Seminario Ambulante*¹⁰³. La Sala Mauri acogió el congreso durante los días 23 y 24 de noviembre de 2023. El objetivo era crear una comunidad de jóvenes investigador_s para compartir los trabajos en curso sobre temas relacionados con la estética, los museos y la obra de Picasso y, a su vez, buscábamos activar la sala que acogía la propuesta curatorial desde el encuentro y la generación de nuevos vínculos y conocimientos. Por otro lado, el Doctorado Picasso organiza cada año un rosario de sesiones dedicadas a un tema o concepto que se propone al inicio del curso y que cada profesional invitado a este espacio de pensamiento aborda desde su propio contexto e investigación. Lejos de las sesiones en línea que, una vez grabadas, se han compartido en el canal de Youtube del MPB, la edición 23/24 tiene la singularidad de presentarse como una ruta creada junto a artistas y poetas –como Frederic Amat y Blanca Llum Vidal– y otros conocedores de la obra picassiana –como

101 Para materializar esta constelación de propuestas, ha sido clave la complicidad por parte de la dirección del Museo Picasso y, especialmente, el trabajo de planificación y producción realizado con Tonina Celrà (Responsable de Programas Públicos, MPB) y Mercedes Garcia (Técnica de Actividades, MPB). En el caso de la Sala de Exposiciones de la UAB, este trabajo en red se ha llevado a cabo con el equipo responsable de los proyectos expositivos: David Sirvent, Mónica Llibre y Jesús Galdón.

102 <https://museupicassobcn.cat/index.php/es/actualidad/actividad/i-congreso-internacional-de-jovenes-investigadores-picassianos>

103 <https://museupicassobcn.cat/index.php/es/actualidad/actividad/seminario-ambulante-primera-parada-sitges>

Margarida Cortadella—. Los equipos son interdisciplinarios y este año proponen sus reflexiones desde una decena de lugares: Barcelona, Sitges, Madrid, Vallvidrera, Horta de Sant Joan, Gósol, Cadaqués, Céret, Perpignan y París. Este itinerario nómada propone encuentros que recorren enclaves de relevancia en la trayectoria del artista. La sesión de Barcelona, a cargo de Malén Gual, se celebró en el Museo Picasso y fue la actividad de apertura del congreso mencionado anteriormente.

TRES ESTRATEGIAS PARA UNA CURADURÍA EXPANDIDA

Entre pro/spectivas picassianas es una propuesta entre el aula, el taller de artista y el museo. Se trata de un espacio de relación, creación y trabajo que se gesta en estrecha vinculación con la poesía picassiana. No presenta obras acabadas, sino que contiene varios ejercicios creativos en curso. Estos ejercicios nacen de prácticas educativas-artísticas que tocan de alguna manera la poesía picassiana y que se han llevado a cabo previamente en estos espacios de forma colaborativa y colectiva con varios grupos de estudiantes e investigadores provenientes del Departamento de Filosofía de la UAB, de EINA Centro de Arte y Diseño, y del Doctorado Picasso_ (Museo Picasso de Barcelona, Departamento de Filosofía de la UAB y Université Jules Verne Amiens). Por eso, se comparten en este marco como un proceso abierto a nuevas intervenciones y mutaciones. Las redes picassianas se apoderan así de la voz poética de Picasso en la 50 conmemoración de la muerte del artista y la devuelve polifónica, deconstruida, no binómica y ginocéntrica; en definitiva, prospectiva.

Hemos concebido esta curaduría desde la noción de propuesta-fuga zoe/geo/tecno-orientada, entendida como una propuesta que se teje en red, aportando un sentido interconectado entre los diferentes agentes, elementos y espacios involucrados. El objetivo del proyecto ha sido convertir estos espacios en escenarios donde ensayar otras vías de relación –colaborativas y colectivas– y dotarlas de potencia a través de tres estrategias: la respiración atenta, la circulación basada en los cuidados y la reivindicación de lo cíclico como fuente epistémica legítima. Se presentan las tres aquí como fuentes epistémicas desde las que habitar el espacio museal dando lugar a una generación de conocimiento sensible y situado. Rompen así con la fantasía de que un pensamiento desencarnado, objetivo y lineal es posible. Cada una de las tres está conectada a las demás, de manera que no existe una separación o delimitación definida entre ellas. La atención puesta en una transforma el modo en el que se despliega la otra y así sucesivamente. Para trabajar la primera estrategia acudo a la publicación *Respirare* de Franco Bifo Berardi, en la que el filósofo reflexiona sobre las condiciones de irrespirabilidad de la sociedad actual y la necesidad de ir a un nuevo ritmo al que se accede desde la respiración. Ese ritmo propio al que podemos acceder poniendo atención a nuestra respiración, es el que posibilita en el marco del museo introducir otros itinerarios posibles que resuenen con lo corporal y lo relacional. La segunda estrategia se apoya en la experiencia y el trabajo de investigación que la arquitecta Izaskun Chinchilla comparte en *La ciudad de los cuidados*, donde defiende la importancia de construir las ciudades poniendo el acento en los cuidados en lugar de en la productividad. Su enfoque sirve aquí para comprender la relación que hay entre los órdenes de circulación de

las ciudades modernas y los que se aplican en el museo. A partir de la tercera estrategia se piensa sobre lo cíclico como fuente epistémica legítima. La circularidad se aborda a partir de la concepción del cuidado, el conocimiento sensible y la jerarquización de epistemes en el museo. Cuestiones todas ellas planteadas y debatidas por las investigadoras y activistas Luisa Guaza, Irati Mogollón y Erika Irusta en diversos encuentros, entre los que destaca la sesión realizada en el programa *Revelar lo inasumible: lo reproductivo como devaluación*, organizado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Finalmente, después de recorrer estas tres estrategias, se regresa a la propuesta *Entre pro/spectivas picassianas* para exponer el diseño de las salas y de los dispositivos, producidos y enlazados todos ellos con estas perspectivas.

RESPIRAR

¿Qué es la amistad de la que habla el poeta? Es la condición en la cual ritmos singulares diversos (el ritmo del corazón y de la piel, de la palabra de los amigos, de los amantes, de los compañeros) pueden sintonizarse y respirar juntos (Bifo Berardi, 2020: 24).

Habitar el museo *entre* lo que está dejando de ser y lo que está en proceso de devenir, *entre* el canon y la fuga, *entre* la rectitud y lo torcido, *entre* «esto/ y lo otro», pasa por una preparación corporal que de pie a sostener otras posturas posibles. ¿Qué prácticas pueden contribuir a desplegar las condiciones necesarias para sostener

otras posturas? En las prácticas entendidas como físicas es ampliamente conocido que para realizar ciertos ejercicios es necesario preparar el cuerpo para poder ejecutarlos, ya sea por una cuestión de fuerza, flexibilidad u otros factores. Esto ocurre en el yoga, por ejemplo, donde algunas *asanas* (posturas) contribuyen a fortalecer áreas del cuerpo que, una vez preparadas, lo disponen a otras posturas posibles, como ocurre con las invertidas. En la medida en la que el pensamiento se sostiene en la corporalidad, cabe pensar que la preparación y atención puesta en los procesos del cuerpo afectará al tipo de posturas que un_ pueda sostener. Una preponderancia de movimientos rectos, rígidos y frontales dificultará abrir un espacio de pensamiento en el que permitir(se) el error, la duda o lo indeterminado. ¿Cómo preparar y atender al cuerpo para sostener una postura en relación *con-*, mutable, cíclica, torcida, donde el conocimiento se acerque más a dejar ir que a imponer un significado?

Las lógicas modernas que han dominado en el museo son las mismas que han imperado en las sociedades occidentales. En *Respirare*, Franco Bifo Berardi expone las condiciones que nos han llevado a una situación asfixiante y que apuntan a la globalización tecno-financiera y la aceleración constante del ritmo de los últimos cuarenta años. La propuesta no es tratar de ralentizarlo, sino intentar un nuevo ritmo de relación entre organismos en vibración que permita salir(se) de la aceleración. La respiración se convierte entonces en el canal para estar, habitar y relacionarnos de otras formas posibles.

El orden moderno precisó protegerse del Caos, era su promesa, y, en cambio, hemos aceptado un orden basado en la explotación y la miseria. Para evitar morir de hambre hemos aceptado el trabajo asalariado y la guerra cotidiana de la competencia. Ahora ese orden está colapsando y el contexto universal de la racionalidad moderna está disolviéndose. El desafío que enfrentamos es lograr hacer visible un horizonte donde ahora solo podemos ver una incomprensible oscuridad. No me refiero a instituir un orden ahí donde percibimos el Caos. Estoy hablando de un nuevo ritmo (Bifo Berardi, 2020: 45).

El nuevo ritmo alude a la trama íntima del ser que, para el filósofo, es la respiración: «Cuando las cosas comienzan a correr velozmente no deberíamos concentrarnos en el flujo, sino en nosotros mismos. No seguir el ritmo que viene del exterior, respirar según el propio ritmo» (2020: 43). Las propuestas-fuga zoe/geo/tecno-orientadas abrazan y permiten otros modos que sólo pueden darse cuando el cuerpo es capaz de sostenerlos. Junto con el modelo humanista están cayendo los dispositivos que históricamente han privilegiado la verticalidad, la jerarquización y la diferencia. Regidos por criterios supuestamente universales, racionales y objetivos, los dispositivos modernos se han mantenido a partir de mecanismos de jerarquía y oposición. Los modos de hacer y de conocer hegemónicos no pueden dar respuestas totales a los escenarios del presente. En un mundo donde el conocimiento no puede abastecer a los interrogantes que aparecen con respuestas cerradas, ya no tiene sentido poner la atención en el flujo externo. Escribe Vilar en su tesis doctoral: «Respirando reencontré, reencuentro y reencontraré mi capacidad de atención propioceptiva» (2023: 53). El gesto ya no es mirar, con el cuerpo er-

guido, en posición frontal y vertical. Atender a la respiración da lugar a un movimiento singular que se conecta con los otros posibilitando la relación con ellos sin que eso suponga perder el ritmo propio. Berardi acude a la tradición budista para distinguir entre *atman* –la respiración singular de cada entidad sensible y consciente– y *prana* –la vibración cósmica, percibida por nosotros como ritmo–. La respiración de cada organismo singular busca estar en sintonía con la vibración cósmica. Preparar el cuerpo para sostener otras posturas quiere decir aquí capacitarse para respirar según el propio ritmo y desde ahí sintonizar y respirar juntos. Esto implica hacerse cargo de la propia atención y con ello tomar un compromiso individual y colectivo. Desde esta perspectiva la soberanía es de los públicos, no es una iniciativa de la institución. Cambiar el ritmo no requiere de apoyo institucional ni de negociación alguna, de ahí que sea una posibilidad ya disponible. Más bien la dirección de los acontecimientos será al revés, siendo la toma de compromiso y responsabilidad la que pueda propiciar cambios en el museo. Lo que está en manos de éste es generar unas condiciones que cuiden de todos los involucrados.

CIRCULAR

Si bien la experiencia en el museo empieza antes de entrar y acaba después de salir, el diseño de los espacios y su arquitectura va a incidir directamente en el modo de transitarlo y habitarlo. La ubicación del museo es parte ya de la experiencia. La mayoría de museos suelen estar en ciudades, sobre todo los más importantes en

cuanto a dimensiones y colección. Incluso son parte de la identidad de la ciudad, como ocurre con el Louvre en París, la Tate Modern en Londres o el MOMA en Nueva York. Tras décadas de industrialización, las ciudades se han orientado a nivel físico y legislativo a la productividad. La legislación en las ciudades prioriza las actividades productivas y, con ello, le concede un mayor bienestar o directamente más derechos a quienes han ocupado históricamente estos roles. Es decir, hombres blancos, en edad laboral, con recursos económicos propios y sin ningún condicionante físico o cognitivo. De esta manera, las normas de la ciudad tienen como cometido proteger a un ciudadano universal, ocultando con ello que las regulaciones se han pensado para proteger y ayudar a quienes realizan actividades productivas. Este grupo no tiene necesidades como pararse con frecuencia a descansar, orientarse con calma tras perderse, dar de mamar o utilizar un baño sin pagar una consumición. Las ciudades comparten con las instituciones que las conforman los mismos principios rectores. Por ello, no es de extrañar que la experiencia de la ciudad se extienda al interior del museo: a las salas, los baños, las zonas de reposo, los puntos de información y la circulación entre espacios. Surge entonces la pregunta: ¿qué se pierde o queda oculto e invisibilizado al continuar legitimando y privilegiando los derechos del sujeto normativo por encima de los muchos otros que conviven, habitan, sustentan y animan el museo?

En el mundo de los cuidados, las caricias, los miedos, el cuerpo, las sensaciones físicas y los fantasmas de cosas que no son prácticas para el mundo laboral, pero nos aterran o animan, constituyen en realidad la base de nuestras formas de socialización y el principio de nuestras relaciones más significativas (Chinchilla, 2020: 21).

En los procesos de toma de decisión institucionales, «la representación universal de la persona que habita la ciudad ha sido sesgada y coincidente con el actor principal de las actividades productivas» (2020: 63). Este modo de regular las actividades en la ciudad ha convertido todas aquellas características físicas y cognitivas que no se correspondan con las del sujeto normativo en rasgos de vulnerabilidad. Tener 4 u 84 años no tiene por qué ser un problema. En cambio, las personas en estas edades encuentran en la ciudad un lugar hostil para vivir y moverse. Se genera así un mecanismo de debilitación en el que se priorizan las necesidades de los agentes productivos y aparecen como flaquezas todas aquellas que no concuerden con éstas. Tener dificultades para la movilidad o ser un niño pequeño, no son deficiencias *per se*. Si bien el contexto de la ciudad y del museo las convertirá en rasgos de vulnerabilidad. Las regulaciones no observan a todos los ciudadanos con la misma atención, como tampoco les otorgan un igual reconocimiento en sus aplicaciones. Se deriva de ello un reparto de las oportunidades que es también desigual. La configuración de los espacios convierte a la población «en débiles o fuertes de forma desigual» (2020: 63).

Al seguir estas mismas lógicas, el conjunto de normas que regula los espacios del museo merma la soberanía de los públicos y lo hace a través de los códigos de conducta, pero también de los objetos. La llamada *arquitectura hostil* somete de forma planificada y dirigida a los grupos de ciudadanos vulnerables y logra, al mismo tiempo, limitar el derecho del conjunto de agentes involucrados. Un ejemplo de ello son los bancos que se fijan en posiciones únicas o los carteles que piden «silencio». No seguir una normativa que dictamine los usos de los espacios del museo hace imprescindible la construcción consciente del sentido de co-respons(h)abilidad¹⁰⁴ (Chinchilla, 2020). Esto implica asumir cierto riesgo y comprometerse a buscar modos de gestión que posibiliten «construir el parlamento de las cosas» (Latour, 1993).

En los *espacios compartidos* inspirados por el ingeniero de tráfico Hans Monderman¹⁰⁵ no hay señales de tráfico y, en cambio, el caos no se ha apoderado de ellos. Lo que ha ocurrido es que tanto peatones como conductores son conscientes de que existe un riesgo que deben asumir y gestionar. Con ello ha aumentado la sensación de inseguridad, provocando que los distintos actores pongan una mayor atención en sus acciones. De esta manera, tanto los conductores como los peatones conservan una soberanía consciente sobre su propia circulación. En la escultura performativa *Trena* (2023), obra de Laia Estruch para el Museo Nacional de Arte de Catalunya

104 Este término proviene de Donna Haraway: *response(h)ábil*.

105 Hans Monderman fue uno de los primeros técnicos en movilidad que desarrolló el concepto del espacio compartido (*shared space*) y lo asoció en sus proyectos al de calles desnudas (*naked streets*).

(MNAC), la artista crea una escultura sonora con la que genera un itinerario diferente a través de tres tubos inflables trenzados. Los tubos, de 2,2 metros de diámetro por 35 metros de largo, ocupan prácticamente la totalidad de una de las salas de mayor tamaño, «obligando» a los públicos a tomar uno de los tres caminos posibles para atravesarla. La forma de transitar cambia al caminar por el interior del tubo hinchable, que remite a las zonas de juego infantiles fomentando la actitud lúdica entre los visitantes. Sin embargo, hay un punto A y un punto B que se mantiene en todo momento. El punto de llegada es el mismo y el camino, pese a estar trenzado, es marcadamente lineal. La obra pretende incitar a los públicos a reflexionar sobre «la responsabilidad colectiva» puesta al servicio de un conocimiento íntimo y experiencial (Mitrani, 2023). Sin flechas o líneas de colores delimitando recorridos, ¿el museo podría funcionar de forma sostenible? ¿Qué implicaciones tendría trasladar el concepto de *espacio compartido* y de *calle desnuda* al museo?

Las instituciones dedicadas a trabajar con la ciudad, como el museo, se rigen por los conceptos de planificación urbana del siglo XX: la zonificación y la ordenación de circulaciones. Ambas herramientas están destinadas al *principio de actuación*. El principio de actuación está regido por «la eficiencia y la destreza para satisfacer las necesidades de la economía competitiva» (Marcuse, 2014). La arquitecta Izaskun Chinchilla acude a este concepto para exponer las consecuencias y problemáticas que ha generado regular la ciudad priorizando las actividades productivas. Con la primera se establecen los usos, que serán fundamentalmente productivos. Con la segunda se ha buscado una circulación del transporte, principalmente, de

mercancías y trabajadores, lo más eficiente posible. Esta orientación provoca que aquellos grupos que constituyen las minorías políticas reciban estos modos de hacer ordenados por el principio de actuación como separados de sus expectativas y desvinculados de sus experiencias (Chinchilla, 2020: 19). Las instituciones nos sustraen la vivencia completa de aquello que nos rodea y la convierten en algo impersonal. Se da entonces una privación sesgada, ya que no afecta a tod_s por igual. Bajo una pretendida objetivación, se dirigen a la población de una manera aparentemente universal con la que, *de facto*, acaban por concentrar sus indicaciones y mensajes en un grupo poblacional al que presuponen capacidades uniformes (2020). La experiencia del museo difiere dependiendo del cuerpo, del bagaje previo y de otros factores. Existe una diversidad de grupos de población que se ven arrojados a una configuración que o no los ha tenido en cuenta o lo ha hecho de forma secundaria y marginal, como ocurre con la diversidad funcional. ¿Qué impide a los museos adecuar los espacios para que personas invidentes puedan recorrerlos de forma autónoma? Estas personas no tienen acceso a seguir los recorridos establecidos a través de elementos que suelen ser visuales, como la señalética. Un museo que fomente la tactilidad ha de poner parte de sus recursos técnicos y creativos al servicio de una arquitectura amable, tocable, transitable por tod_s. Una de las estrategias que utilizan las personas invidentes para guiarse por los espacios es palpar las paredes y seguirlas con las manos. ¿Qué reparto de los elementos y qué actualizaciones de la normativa que delimita cómo debemos interactuar con ellos en el museo deberían darse para posibilitar un gesto como éste? ¿Qué dimensiones abre para el conjunto de visitantes la tactilidad en el museo? Cuando una

de las protagonistas de la serie *Pose* toca la nariz de una escultura con la que se siente representada se genera una intimidad entre ambas que produce otro tipo de conocimiento posible. ¿Qué percepciones despertaría tocar algunas piezas o disponer de reproducciones para hacerlo? ¿qué afectos puede animar en el MPB acariciar a los pichones o seguir con los dedos el búcaro en manos de la menina? Para los niños o los ancianos el museo también puede resultar francamente hostil. ¿Por qué un niño no puede recorrer un museo solo? ¿Qué condiciones hacen que un anciano prefiera no visitarlo? ¿Qué ocurre si alguno de ellos se desorienta o necesita una zona para jugar y descansar? En la plaza central del CCCB, el centro pone durante el verano sillas de plástico al servicio de cualquier transeúnte. Al ser móviles, las personas que las usan las mueven y agrupan según sus necesidades. ¿Qué ocurriría si este tipo de mobiliario estuviera en el interior del museo? ¿Cómo sería disponer de una silla o una tumbona en la sala de exposición y estirarse en ella?

Siguiendo esta línea de pensamiento, cabe pensar que un museo que cuida será aquel que: contempla los deseos y necesidades de los múltiples agentes que lo habitan, también de los no humanos; proporciona oportunidades al conjunto de agentes para poder vincularse con y desde él atendiendo a la diversidad física y cognitiva; y, procura espacios seguros que facilitan la diversidad de flujos y lo relacional. Para ello, será necesario garantizar la soberanía de todos los agentes involucrados y no suplantarla tomando las decisiones que les corresponden únicamente a ellos. De esta manera, los equipos profesionales deberán dejar atrás la idea de que saben más del museo que los públicos. Estos saben mejor cuáles son sus

deseos y necesidades. En esa suplantación se pierde la posibilidad de asumir y gestionar el riesgo y, con él, la co-respons(h)abilidad. En los espacios compartidos el comportamiento que favorece más la convivencia cívica emerge de la confianza y la autonomía. En cuanto a la esfera de lo laboral, un museo que cuida deberá ofrecer unas condiciones justas y dignas para tod_s sus trabajador_s y colaborador_s, en todas las dimensiones involucradas en el desempeño de sus tareas y no sólo a nivel económico.

LO CÍCLICO COMO FUENTE EPISTÉMICA LEGÍTIMA

Cómo se genera el pensamiento en el museo y qué cuerpos lo generan es la pregunta que pone Erika Irusta sobre la mesa en una de las sesiones¹⁰⁶ del programa *Revelar lo inasumible: lo reproductivo como devaluación*. Coordinado por el Área de Educación del MNCARS, bajo la curaduría de Luisa Fuentes Guaza, este programa forma parte de un proyecto mayor al que han nombrado NOEXPO¹⁰⁷. El museo busca con estas iniciativas experimentar con otras formas de producción de conocimiento a través de «sistemas, procesos

106 La sesión a la que se hace referencia se celebró el 9 de enero de 2023 con el título: *Revelar lo inasumible: lo reproductivo como devaluación Primer debate: Psicotramas que lo posibilitan*. Disponible en <https://www.museoreinasofia.es/multi-media/psicotramas-que-lo-posibilitan> Las tres investigadoras y activistas a cargo de la sesión fueron Luisa Fuentes, Erika Irusta e Irati Mogollón. La conversación entre ambas activistas y Luisa Fuentes parte de un primer encuentro sobre epistemologías feministas y activismos titulado *Riquezas o potencias psico-estructurales y matérico-corporales*, en el marco del ciclo «¿Qué sostienen los Cuidados? o Who Care Sustains?» en el Centro Huarte Arte Contemporáneo.

107 <https://www.museoreinasofia.es/educacion/noexpo>

y experiencias que no adoptan el formato exposición» (MNCARS, 2023). Uno de los objetivos principales que tienen es reivindicar la capacidad de las áreas educativas de los museos para llevar a cabo proyectos de investigación. Las dinámicas y estructuras del museo reproducen una constante deslegitimación de los saberes que se manejan en el área de programas públicos, especialmente en la parte que se debe a educación y actividades (Preciado, 2019; Fuentes, 2023; Irusta, 2023). A causa de ello, las propuestas que se producen desde estos departamentos no cuentan con la legitimidad para devenir un «altavoz de articulación epistémica» con la capacidad de generar capital simbólico y, con ello, de imaginar otros modos de conocer posibles.

Con frecuencia se piensa en el museo como un objeto de estudio y pensamiento donde las vidas encarnadas parecen no tener cabida. Como consecuencia de ello, se está dando en la institución museal una negación y expoliación de lo cíclico como fuente epistémica legítima (Irusta, 2023). Al ser atribuido a las lógicas de lo doméstico y lo reproductivo, aquello que se sitúa en este campo es susceptible de ser despolitizado (Fuentes, 2023). Se niega así su importancia como eje estructural, «desproveyéndolo como *centro de trabajo legítimo* o hacedor de epistemes» (2023). Esta dinámica continúa «la *economía de pérdida*¹⁰⁸, como parte del maltrato de la moderni-

108 La historiadora feminista Maite Garbayo reflexiona sobre las condiciones que posibilitan la reproducción de la *economía de pérdida* en la que desembocan las actividades vinculadas con lo reproductivo en el siguiente texto cuyo título es un fragmento de la propia entrevista: «La maternidad, la crianza, convocan una suerte de economía de la pérdida, que de algún modo podría amenazar las lógicas propias del neoliberalismo. Esto no solo se debe a que (aunque a veces nos pese) interrumpen drásticamente nuestra productividad, sino también a que están centra-

dad, normalizado en el pacto social, sobre los espacios asignados al *cuerpo-histórico-mujer*» (Fuentes, 2019: 2022). Existe un pacto social desde el que se niega «la potencia simbólica, epistémica y política de toda la trama que acompaña a los cuerpos que cuidan y a los cuerpos que necesitan ser cuidados, y a todo lo vinculado con la reproducción social» (2023). La negación de la potencia implícita en el acto de sostener y cuidar ha tenido un impacto directo en las operativas del museo y, en especial, en el área de educación y actividades.

La posibilidad de un conocimiento puesto en común con otros cuerpos no es productiva. Al no generar un capital acumulable o bien no se acepta o si se hace es a través de la devaluación epistémica. El cuerpo es un contexto y como tal está sujeto a considerarse como válido, inválido o incluso omitido. El planteamiento de Irusta sitúa el pensamiento en lo encarnado y lo vincula con la ciclicidad. El pensamiento y sus procesos se sostienen en la corporalidad, por lo que no pueden ser lineales y tampoco individuales. El conocimiento sucede en lo colectivo y en la relación. Los cuerpos tienen necesidades físicas, mentales y emocionales que se ven sostenidas por los cuerpos que históricamente no han tenido lugar para pensar. La parte racional y no encarnada del museo se sostiene por los cuerpos atra-

das en el don. En los tiempos que corren, y en nuestros contextos, donde parece que cada vez tenemos menos tiempo, dar por dar, sin esperar ni exigir recompensa o rentabilidad, además de ser cada vez más raro, te precariza y te empobrece, te sitúa del lado de la pérdida, en una lógica contraria a la imperante». Disponible en <https://futuridadesmaternales.net/2019/09/18/la-maternidad-la-crianza-convo-can-una-suerte-de-economia-de-la-perdida-que-de-algun-modo-podria-amenazar-las-logicas-propias-del-neoliberalismo-esto-no-solo-se-debe-a-que-aunque-a-veces/>

vesados por bio-procesos, que son los incapaces de pensar por sí mismos conocimientos dignos de hacer entender y mejorar nuestras vidas, que es en principio para lo que sirve un museo. El conocimiento que se genera en el museo desde este lugar abstracto sin cuerpo, se nutre del expolio de los cuerpos sostenedores que, a su vez, son los cuerpos devaluados socialmente, sin acceso a acumular capital y, por lo tanto, a utilizarlo. La concepción inmaculada que supone la idea de un pensamiento sin cuerpo se contrapone con la carne y los fluidos de los cuerpos menstruantes-gestantes-puerperos-lactantes-menopáusicos.

Tenemos la capacidad de ser cuerpos creadores de pensamiento encarnado y ese pensamiento encarnado sirve para desarticular o quebrar la psicotrama, es decir, que aquello de lo que nos expulsan o con aquello con lo que nos señalan nuestras incapacidades es lo que sostiene, mantiene y genera pensamiento útil, genera posibles para la vida (Fuentes, 2023).

El pensamiento encarnado deviene en posibilidad para desarmar la estructura de la institución museal. Siguiendo la estela de Donna Haraway respecto al conocimiento situado, en el caso del museo es evidente como el cuerpo pobre, menstruante o racializado sirve ahora en el desarrollo de un pensamiento vanguardista que está al servicio del lavado de cara institucional. Esta lógica de inclusión-excluyente es parte de las estrategias con las que el propio museo absorbe otros cuerpos y utiliza sus fuerzas vitales. La propuesta de Irusta es articular el pensamiento desde el cuerpo desahuciado, expropiado, expoliado, avergonzado, negado e impropio, en lo institucional pero también en la intimidad. Por ello, es importante

comprender y disponer de ejemplos de lo corporal que sirvan para comunicarse desde el contexto y que pongan de manifiesto la fantasía que supone tratar de desarrollar un pensamiento desencarnado (Irusta, 2023). El área de educación y actividades del museo está compuesta en su mayor parte por educadoras y mediadoras que se ocupan de hacer comprensible y de encarnar las elucubraciones que emanan de ese pensamiento presuntamente desencarnado de la colección del museo. «Ellas mastican, digieren. Términos que señalan que lo pasan por el cuerpo, para que la gente menuda como los infantes o las personas mayores y todos los cuerpos desechables, no productivos, puedan comprender y aprender» (2023). El museo genera un conocimiento aparentemente neutral, objetivo y universal y ellas lo pasan por su cuerpo para que llegue al cuerpo popular de una forma comprensible y accesible para todos los públicos. Este trabajo es de nuevo reabsorbido por el museo, que lo pone al servicio de quienes se ocupan de los saberes. Ellas son el medio pero nunca el fin o, en otras palabras, no son consideradas como cuerpos pensantes. Esta propuesta pasa por crear episteme más allá de la negación y del expolio de lo cíclico como fuente epistémica legítima (2023).

El cuerpo posibilita el encuentro y, con ello, poder espejarse con otros. Esto contribuye a trabajar con los privilegios al permitir ubicarse en un lugar inestable, mutable. Se trata de dejar de buscar fuera los cambios que se pueden aplicar al museo para hacer otras propuestas y que, en el fondo, el cambio que provocan sólo supone expoliar otros cuerpos; e ir hacia dentro y en función de la situación de cada persona llevar a cabo un movimiento u otro. Por ejemplo, «si eres blanca y privilegiada quizás te interese más ir hacia a ti y

desde ahí hacia atrás. Este tipo de gestos rompen con la linealidad y el progreso» (2023). Estas otras formas de hacer no interpelan únicamente a los discursos y las prácticas con las que se generan las propuestas de los dispositivos museales, sino que apuntan también a las dinámicas y estructuras de la institución. Luisa Fuentes apunta así a una experiencia del museo en el que las relaciones se dan en el cuerpo y ponen la atención en ese habitar el museo, que es cambiante y que genera en su vivencia formas como la circularidad, la torsión o el cambio de dirección. Es decir, movimientos que no reproducen la verticalidad, frontalidad y jerarquía del museo moderno, ni de la herencia cultural que impregna las operativas museales en la actualidad y que provienen de aquellos modos de hacer y conocer. Reflexiona así sobre la formulación de una propuesta no binaria respecto a su propia articulación que, además, apunta también a las dinámicas y estructuras del museo. Se propone abrir un espacio en lo epistémico legítimo que posibilite una articulación que ponga de relieve que todo lo vinculado con la reproducción social también forma parte de la sublimación de lo ético. La presentación de la problemática atañe al campo de lo ético respecto al funcionamiento institucional. También Silvia Rivera Cusicanqui y Rosi Braidotti acompañan su reflexión sobre la posibilidad de un mundo *otro* de una «brújula ética». Rivera la presenta como coordenada necesaria para un mundo *ch'ixi* no binario ni jerárquico; Braidotti se refiere a ella para pensar otras formas de conocimiento críticas y afirmativas, expresables en una diversidad de epistemes y de lenguas con las que podemos construir redes de sentido y ecologías de saberes. «En ese hacer emancipatorio que se reconoce como ético también forma parte todo lo que tiene que ver con el cuidado y con lo reproduc-

tivo» (2023). ¿Cómo abrir este espacio para articular otras formas posibles dentro de lo epistémico legítimo? ¿Cómo darle lugar en el museo a los espacios de geopolítica y economía de lo ordinario? ¿Cómo darle estrategia y valor a la organización social de la vida en el marco institucional? ¿Cómo crear alianzas?

ESPACIOS PARA LEER Y ESCRIBIR DENTRO, FUERA Y ENTRE PRO/SPECTIVAS PICASSIANAS

Entre pro/spectivas picassianas recoge las tres estrategias desarrolladas anteriormente (respiración, circulación y circularidad) y en base a ellas establece las siguientes prioridades vinculadas al ejercicio de escritura y lectura en relación con la poesía picassiana: torcer los binomios que descontextualizan las salas de sus entornos (universidad/museo, aula/calle, museo/taller, dentro/fuera, público/privado, creador/espectador, lector/escritor, individuo/comunidad, autor/anonimato, descanso/productividad); plantear y facilitar otros órdenes circulatorios posibles; diseñar los espacios de modo que incluyan y cuiden de todos los agentes; y, posibilitar el contacto y la interacción gustosa de los participantes con el espacio y con otros agentes (zoe/geo/tecno-vinculados), dando lugar al placer, al juego y al descanso.

La propuesta cuenta con la Sala de Exposiciones de la Universidad Autónoma de Barcelona y la Sala Mauri del Museo Picasso de Barcelona. Ambas contienen y proponen los mismos o similares dispositivos y ejercicios. De esta manera, la singularidad de cada sala viene dada –además de por su propio contexto– por cómo los espacios

guían la acción, sobre todo en su dimensión relacional. Por ejemplo, la Sala Mauri (MPB) se caracteriza por estar a ras de calle y por disponer de un enorme ventanal que permite a los transeúntes ver la sala completa desde la calle Montcada. Aprovechamos esta conexión directa con la calle para escribir el título de la propuesta y el nombre de las curadoras y l_s creador_s. La sala Mauri es el espacio del museo –a excepción de los patios de los palacios– en el que más se difumina la división entre dentro y fuera, institución y barrio, museo y calle. De hecho, es de acceso libre y se accede a través del pasillo que une los tres patios entre ellos. Las activaciones colectivas pretenden poner de relieve el umbral que representa este ventanal, así como otros elementos que constituyen el espacio. La Sala de Exposiciones de la UAB, por su parte, se vincula especialmente con el campus y, por extensión, con el Vallés, sobre todo con Bellaterra y Cerdanyola (ambas zonas de residencia estudiantil). En la UAB se han programado seminarios matinales cada semana. Aunque las actividades son para todos los públicos, cada una de ellas está pensada poniendo el acento en los grupos y colectivos más próximos a la propuesta y a las salas. Los seminarios y el congreso antes mencionado están especialmente dirigidos a la comunidad universitaria y suponen un espacio intermedio entre el aula y el museo.

En cuanto al diseño de las salas y los dispositivos, hemos buscado generar una propuesta heterogénea y polifónica. No hay un recorrido preestablecido o un orden que imponga una coreografía espacial única. Para Picasso, el espacio no es un continente de objetos y cuerpos, sino que «es múltiple y nace de la relación entre las cosas y los cuerpos que lo ocupan» (AA.VV, 2019: 80). Su concepción dis-

ta de entender el espacio como un receptáculo inerte, más bien ocurre al contrario y aparece vivo y abierto: «Este espacio de tránsitos y conexiones, de donde las cosas parten en todas direcciones, se modifica a medida que avanza e interactúa con sus ocupantes» (AA. VV, 2019: 80). Nuestra propuesta se hace eco de esta concepción del espacio y lo ofrece desde varios dispositivos, entre los que destacan: un parlamento de los cuerpos dispuesto con un mobiliario de descanso móvil (sillas y pufs); un conjunto de materiales que constituyen un taller de creación colectiva; diversas proyecciones compuestas de fragmentos poéticos y de piezas audiovisuales creadas colaborativamente a partir del poemario picassiano; y la creación de varias telas sobre las que están cosidos algunos de esos fragmentos y que operan como soporte de lectura para leer con las manos.

El parlamento o asamblea se activa a partir de las distintas reuniones –formales o informales– acontecidas. En inglés el término *assembly* hace referencia tanto a una reunión de personas como a un montaje de acciones, parlamentos o cuerpos. En el umbral entre ambas acepciones se encuentra este espacio que se levanta siguiendo la metodología inaugurada por Paul B. Preciado (co-curador de Programas Públicos Documenta 14) en Atenas, a la que nombró el «Parlamento de los Cuerpos»¹⁰⁹. La intención es facilitar un lugar móvil de relación donde encontrarse con el otro sin tener que llegar a ningún acuerdo o consenso con él. Por ello, el mayor desafío que presen-

109 Web Documenta 14: <https://www.documenta14.de/en/>
Conversación entre Maria Galindo y Paul B. Preciado sobre la documenta 14 y el parlamento de los cuerpos: <https://radiodeseo.com/una-conversacion-de-maria-galindo-con-paul-b-preciado-en-atenas-en-el-contexto-de-la-documenta-14-y-el-parlamento-de-los-cuerpo/>

ta no es crear las condiciones para el diálogo, sino ser capaces de escucharse mutuamente, sin que ello implique necesariamente mantener un diálogo. No se busca la concentración y contemplación individual por encima de otras acciones más ruidosas o resonantes. El parlamento se ha concebido para el encuentro no dirigido ni mediado más allá de las condiciones y la regulación propia de cada sala. Excepcionalmente, el parlamento se va a activar también a la organización de seminarios matinales. Estos seminarios, abiertos a todos los públicos, parten de un trabajo colectivo compuesto por dos grupos: I_s estudiantes de *Filosofía del arte* y del *Seminario de Estética y Teoría del Arte: Filosofía con Picasso* del Grado de Filosofía de la UAB y I_s estudiantes de *CursO* de EINA, con Jèssica Jaques y Bárbara Bayarri como docentes responsables. Los grupos de trabajo dirigidos permiten llevar a cabo ejercicios que requieren procesos dilatados en el tiempo. La sala de la UAB tiene una singularidad que aprovecharemos y es que una de sus paredes es enteramente de vidrio. Esta enorme superficie se ha utilizado a modo de pizarra colectiva y se han ido añadiendo así diferentes capas de texto a lo largo de las semanas.

PRÁCTICAS EDUCATIVO-ARTÍSTICAS UAB-EINA

El trabajo realizado con el grupo de estudiantes de la UAB está pensado para plantear un lugar de partida creativo a partir de una serie de postales que conjugan la poesía picassiana con escritos presentes en la universidad. En la sala hay una zona de taller presidida por varias mesas sobre las que se han dispuesto diversos materiales de

trabajo (acetatos, rotuladores, rollo de papel). Junto a estos materiales se incluye el conjunto de postales creadas por los estudiantes de las asignaturas *Filosofía del arte* y *Seminario Picasso* (UAB). Se trata de un ejercicio que relaciona la poesía picassiana con la universidad y, más concretamente, con los escritos y dibujos que se encuentran tras las puertas de los baños de la facultad (que en el caso de Filosofía y Letras son, desde 2020, lavabos no binarios).



Imágenes puertas baños Facultad de Filosofía y Letras UAB



Postal

En este ejercicio el error no tiene cabida, dado que el objetivo no es la correspondencia con una literatura preexistente, sino intervenir un espacio común cuya participación se da por deseo propio, con una autoría anónima y de forma libre, espontánea y no mediada. Esta marcada intención por una expresión que no esté necesariamente sujeta a la normativa está en sintonía con la forma picassiana de escribir poesía. Es justamente esto lo que libra al artista de las constricciones para sumergirse en un campo que, sin ser el suyo de entrada, se apropia sin necesidad de ninguna legitimación (AA.VV, 2019: 118).

Por otra parte, su condición como desplazado, o extranjero, tal como lo denomina Annie Cohen-Solal, le facilita la toma de conciencia de los mecanismos lingüísticos del español y el francés en su dimensión oral y escrita. Es entonces cuando Picasso le dice a Geneviève Laporte: «Ojalá se pudiera escribir mal!», a lo que añade «Hoy en día los escritores se limitan a desplazar un poco las palabras respetando la sintaxis. Se debería tener un conocimiento perfecto de la semántica y escribir mal» (2019: 118). Con esta perspectiva no es de extrañar que lejos de corregir los errores les dé un lugar privilegiado, llegando en ocasiones a subrayarlos para demostrar que son intencionados. De esta manera, opta por crear una gramática forastera, propia, que no está limitada por la normativa. De ahí que su gesto no sea el de inventar palabras, como lo hacía James Joyce, sino que apunta directamente a la estructura misma de la lengua, acercándose así al estilo poético de Gertrude Stein en el que no hay puntuación, se transita entre géneros con fluidez y destaca un marcado carácter asintáctico (2019, 118). La decisión de escribir mal es la

forma en la que Picasso ensaya en su poesía «la deconstrucción del lenguaje, la renuncia de las jerarquías» y el derrumbe «de los fundamentos donde se asientan las certezas de la gramática normativa» (2019, 118). Las postales, que surgen del encuentro entre ambos tipos de textos (picassianos y universitarios), invitan a sumar nuevas escrituras, pues respetando su función principal, se comparten para propiciar la correspondencia entre los públicos. Una correspondencia que, como ocurre en los baños de la universidad, se dirige a un grupo de lectores a los que se presupone cierta afinidad, al menos en la compartencia ideológica o el interés por la filosofía, las artes o la poesía, pese a estar dirigiéndose a una audiencia sin rostro. Se comparte el anonimato por las dos partes, algo muy poco frecuente. Si bien el lector no suele desvelarse, las lógicas capitalistas envueltas en la creación de textos para ser leídos, promocionan el nombre de l_s autor_s. En este caso, se escribe con la puerta cerrada, al resguardo de la mirada ajena, aunque no necesariamente a escondidas. Lo que se pone ahí se comparte para ser leído por una colectividad que lo recibirá en las mismas condiciones en las que fue escrito y que, siguiendo esta misma disposición, podrá intervenir de igual forma. En la tensión entre lo público y lo privado, el baño universitario ofrece el cuarto propio que pedía Virginia Woolf para poder escribir. Un cuarto individual y, en este caso, también temporal, pequeño y escatológico, en el que se dibujan símbolos y se escriben lemas, frases de soporte, poemas y denuncias. Picasso escribía poesía en la cocina de su casa. Los estudiantes lo hacen en el baño. Las postales recogen una ínfima parte de estos textos cuyo archivo resulta imposible y los relacionan con la poesía picassiana. Ese encuentro, que es más un choque poético que un diálogo, está abierto a recibir

nuevas superposiciones de escrituras y experiencias que lo modifiquen y transformen.

El trabajo realizado con los estudiantes de CursO (EINA), del que soy coordinadora y docente, parte de una relación distinta con la poesía picassiana y, sobre todo, con el tipo de herramientas aplicadas al proceso creativo. CursO es una práctica académica, educativa, comunitaria y colectiva, cuyo objetivo principal es experimentar con procesos creativos situados en el arte y el diseño. Para ello se basa en una Pedagogía Experimental (PE) que se materializa a través de Metodologías Activas (MA) donde se reformulan los roles de estudiante y profesor para crear una comunidad abierta de aprendizaje y experimentación. En esta edición, el curso se compone por un grupo reducido, principalmente formado por migrantes con un interés común por conocer Barcelona y por tejer una red de creador_s transfronteriza. Ell_s han creado piezas audiovisuales a través de un proceso creativo atravesado por el uso de inteligencia artificial y por la experimentación sonora. En las sesiones de trabajo, de las que he sido la coordinadora y docente principal, ha sido clave la participación de Maria Sevilla (Poeta y docente) y Ariadna Parreu (Investigadora, artista y docente). Con ellas hemos realizado una aproximación a la poesía picassiana a partir de diversas prácticas experimentales.

En el primer encuentro realizamos el taller de poesía sonora con Maria Sevilla. La consigna del taller era transcodificar un poema de Picasso a partir de uno de los siguientes desplazamientos: corporal, morfofonético, cotidiano, temporal, subjetivo y animal. Para llevar a cabo el ejercicio partimos de los desplazamientos poéticos de

Henri Chopin, Man Ray, Hugo Ball, Bernard Heidsieck, Anne-James Chaton, Alva Noto, Xavier Sabater, Laia Estruch o Jaap Blonk. En ellos encontramos una aproximación a las máquinas y una liberación de la sintaxis y de la acción performática que son la semilla de las prácticas poéticas actuales. Siguiendo su estela iniciamos la experimentación a través de recursos corporales como la voz y de recursos tecnológicos como pedaleras, tablas de sonido, teclados y micrófonos. Las propuestas de estos poetas son especialmente fructíferas para una primera aproximación a la poesía picassiana, ya que, además de hacer uso de recursos similares, favorecen una relación con el poema en la que comprender se acerca más a dejar escapar y perder que a dominar o fijar un sentido.

Poner voz a poemas como *Poema fónico mudo* o *Karawane* implica tomar ciertas decisiones por parte del intérprete. Así mismo ocurría con *Aronada*, la partitura circular de Mestres Quadreny en la que el intérprete es quien decide dónde empieza y acaba, el ritmo y la duración. La poesía picassiana se plasma de múltiples maneras, por lo que presenta una composición visual que, a la hora de leerla en voz alta, requiere también de la iniciativa y del estado del intérprete. El sonido –y con él la recitación– suponen entonces un acto de escritura. El intérprete re-escibe el poema al separarlo de su soporte y lo prepara para introducir nuevos elementos que en el formato de un libro resultan imposibles. El ejercicio con Maria Sevilla posibilitó crear una base sonora poética que continuamos trabajando con la investigadora Ariadna Parreu, con quien nos embarcamos en la creación de recursos visuales a partir del uso de inteligencia artificial, en un proceso que ella denominó *alquimia de materiales*. Los principa-

les recursos utilizados en estas sesiones para generar imágenes y vídeos fueron: *NightCafe Studio*, *Stability*, *Runway*, *Genmo*, *Kaiber*, *Midjourney* e *Inmersivas*. Todos ellos son plataformas digitales de IA aplicada a fines creativos.

El grupo realizó una comunicación en el *I Congreso de jóvenes investigador_s en estudios picassianos* celebrado en el Museo Picasso de Barcelona. Con motivo de este evento, compartieron el proceso realizado en la creación de las piezas. El título de la intervención grupal fue *Mi cuerpo conoce a las fieras. Inteligencia artificial y experimentación sonora aplicadas a la poesía picassiana*¹¹⁰. Además de ser compartidas en el marco del congreso, las piezas poéticas creadas por el grupo se han compartido en la propuesta *Entre pro/spectivas picassianas*. La proyección de las creaciones, sobre un tejido suave y poroso, provoca que la iluminación que el proyector infunde sobre la tela, la traspase y se extienda más allá de ella. Por su disposición en la sala, los públicos circularán por delante y por detrás de estos soportes, de modo que durante su recorrido serán sus propios cuerpos soportes pasajeros de las proyecciones. Se juega aquí con la luz, la oscuridad y las reminiscencias en sus múltiples grados de (des)aparición. Entre las piezas audiovisuales proyectadas se incluyen los cuatro video-ensayos creados por el equipo del Doctorado Picasso con motivo de la actividad Documenta 25 en el MNCARS, una pieza audiovisual de la investigadora y bailarina Sara Gómez, las ilustraciones de Jaume Francesc Martínez y el poema *Ascuas de Amistad* de Daniela Callejas.

110 En el siguiente enlace puede visionarse el poema *Si yo fuera fuera*, de Leticia Macieira (CursO EINA): <https://youtu.be/-ZtR4QeT6D0>



Imagen del taller con Maria Sevilla (EINA Bosc).



Entre pro/spectivas picassianas. Sala Mauri, Museo Picasso de Barcelona

I Congreso de jóvenes investigador_s picassian_s. Sala Mauri, Museo Picasso de Barcelona

LECTURAS POÉTICAS OTRAS: PROYECCIONES, VOLÚMENES Y TACTILIDAD

La propuesta, en el caso de la UAB, cuenta con la lectura de una serie de fragmentos poéticos picassianos por medio de un proyector de transparencias. El material que se proyecta son acetatos sobre los que hemos impreso múltiples fragmentos extraídos de su poesía. Los acetatos son transparentes en todas aquellas zonas que no se han impreso encima. Esto facilita la superposición de páginas, de modo que serán los públicos quienes forman el poema a través de sus propias elecciones. Una construcción poética efímera, sujeta a cambios continuos, sobre las que cada uno puede intervenir los fragmentos escogidos con la ayuda de un rotulador negro, dispuesto en la mesa de trabajo (espacio-taller). La decisión que conlleva elegir los fragmentos y su disposición lleva al lector a una suerte de gesto literario que tuerce de nuevo el binomio lector-escritor. Los poemas aparecen y desaparecen constantemente. Puestos en el proyector, la luz los proyecta sobre la pared, el juego con ésta posibilita a su vez experimentar con diversos grados de presencia textual. Se trata de una escritura/lectura en movimiento. También hay un juego de sedimentos poéticos, puesto que el exceso de capas (acetatos sobre acetatos) logra el efecto contrario, dado que en cierto momento la acumulación y superposición de los distintos fragmentos puede llevar a una distorsión de los mismos o a generar un amasijo ilegible de letras. En este sentido, el poema efímero que aparece está más próximo a la poesía visual que no a la literaria. También en la escritura picassiana el componente visual es fundamental, pues la disposición de las letras, los números y los dibujos

presentes en la composición, conforman el poema tanto como sus posibles significados.

Este formato de escritura/lectura parte de una primera versión creada en colaboración con la artista y diseñadora Pamela Calero, en el marco del proyecto *ReDesComponiendo Las Meninas*. Su producción nace de la pregunta por cómo se podrían leer los textos picassianos sin recurrir al formato de libro lineal. La idea de fondo era desgastar el relato único sobre Picasso y acoger una pluralidad de voces en curso. En esta ocasión, se opta por un proyector para facilitar el uso a los públicos y continuar así con la generación de una escritura/lectura plural y por las opciones de interacción que presenta. El tipo de proyector (un modelo clásico utilizado para pasar diapositivas en las aulas) admite extraer y añadir páginas, lo que genera una infinidad de posibilidades. En cuanto al soporte de proyección, las paredes harán las veces de pantalla. Al no estar encuadradas en una pantalla, las proyecciones son susceptibles de ser distorsionadas, intervenidas o puestas del revés. Proyectar sobre los cuerpos o sobre el techo, por ejemplo, propicia una escritura/lectura volumétrica y en posiciones alternativas. La subsala de proyección está vinculada con el taller, ya que los públicos tienen a su disposición acetatos y rotuladores para crear nuevas páginas que pueden incluir en el dispositivo de lectura para proyectarlas y unirlas a las ya existentes, generando así nuevos contenidos.



Imagen *Entre pro/spectivas picassianas*, Sala Exposiciones UAB

Por otro lado, se encuentran las piezas creadas expresamente para ser acariciadas. Todo en la sala se puede tocar. De hecho, los elementos y dispositivos se activan a través del cuerpo y el contacto. El cambio de orden y posición de las piezas o de elementos como el mobiliario del parlamento, así como la posibilidad de crear e incluir nuevos contenidos, hace que esas zonas estén marcadas por la interacción. En estas piezas, en cambio, se traza una proposición que profundiza específicamente en el gesto de tocar. El concepto de exposición táctil fue desarrollado por el Louvre para mejorar las condiciones de accesibilidad a sus colecciones. En este caso, lo que se busca es ofrecer otra forma de leer posible. La poesía picassiana presenta una escritura compleja y en ocasiones caótica, en la que los relatos «se entretrejen, se mezclan, se encabalgan, en una fusión de palabras procedentes de ámbitos heterogéneos», la sintaxis se altera y la lógica pierde importancia para dar paso a relatos que se enredan y tiemblan (AA.VV, 2019: 80).



Gestos resonantes (2023), de Daniela Callejas



Gestos resonantes (2023), de Daniela Callejas

3 janvier XXXVI.

~~III~~

~~II~~ toro estalla d

~~III~~ Cuatro de la tarde la fiesta

~~I~~ ^{3H5-1/4 8/1} y el tra ta ta ta ta

~~III~~

~~II~~

~~III~~ por ahora que hay que ir despacio y contar en

~~I~~ 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13.

~~III~~ 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23

~~II~~ 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33

~~III~~ 34. 35. 36. 37. 38. 40. 50. 21. 32

~~I~~ 17. 34. 60. 70. 80. 110. 120. 0. 0

~~II~~ 0. 0. 0. 0

~~III~~

~~II~~ 1. 2. 3. 4. 5. 6. 1. 2. 3. 4. 4. 5. 6. 1. 2. 3.

~~III~~ 4. 5. 6. 7. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7

Fragmento poema Pablo Picasso, 3 de enero de 1936



Gestos resonantes (2023), Daniela Callejas. *Entre pro/spectivas picassianas*, MPB.



Gestos resonantes (2023), de Daniela Callejas

7 diciembre XXXVI

(II) que se está todo el día de rodillas y delante del trapo tan sucio que patea el amor sentado en un rincón de la cocina se entretiene cortándose las uñas

(III)

10.1.38 *

plume entourant la droite

allegre

en spirale le mot

ursine

ronce

raide

masque de la

dechirant son

filler

faimon

romique

du mordore de sa gorge

colangue

coline

mesure

obeur

la fleche le traversant de s

Fragmento poema Pablo Picasso, 10 de enero de 1938
 Fragmento poema Pablo Picasso, 7 de diciembre de 1936

En estas piezas, se trasladan por medio del cosido algunos de estos fragmentos poéticos oscilantes y entrelazados a cuatro telas para ser leídos con las yemas de los dedos. Por su amplio tamaño, están dispuestas en la pared ocupando gran parte del espacio, lo que facilita el acceso a cualquier persona, sea de la altura que sea e independientemente de su nivel de alfabetización. Al coser, el hilo penetra la tela que, al tener cierto grosor, causa sobre ella una hendidura que se puede reseguir con la punta de los dedos, como quien aprendiendo a leer subraya las líneas de un texto o como quien sigue un río deslizando el dedo índice sobre un mapa. La gama de colores elegidos para las telas y los hilos son, de hecho, compartidos con los mapas físicos y también con las tonalidades propias de los papeles en los que se encuentran los poemas. Creando de esta manera una suerte de geografía corpórea. En cuanto al tipo de tela, hemos optado por dos telas con textura de pana, una peluda y una sedosa, priorizando la calidez y la suavidad, para que tocarlas sea amable y leer a través de la caricia genere placer. La lectura abandona así el pequeño formato y la superficie plana para devenir rugosa y corpórea. Es una lectura que, a diferencia de las otras presentes en la sala, se puede hacer a tientas, incluso a oscuras.

Entre pro/spectivas picassianas genera diversos contactos posibles con un mismo material de partida. Los dispositivos multisensoriales y multimodales, que van más allá de los modelos basados en el lenguaje proposicional, sirven para dar lugar a nuevas –o a otras– «competencias» y relaciones con el conocimiento en el museo (Rees-Leahy, 2015).

Proporciona otras maneras de ver, experimentar e interactuar con los objetos y los espacios, mostrando la necesidad de crear múltiples caminos y enfoques vinculados a la generación de conocimiento en los museos y en otros centros artísticos (Hooper-Greenhill, 2007). Cabe recordar, no obstante, que la atención puesta en los últimos años sobre los sentidos, con frecuencia, ha estado vinculada a añadir valor en relación con el aprendizaje en el museo. Esta propuesta no pretende «enseñar» nada a los públicos, al menos en un sentido instructivo que plantee una disposición de roles donde el museo da a conocer algo para educar o culturizar a los visitantes. Cada agente podrá activar su propia experiencia de aprendizaje, pero ésta será en buena medida su respons(h)abilidad.

A mis ancestras,
valientes portadoras del saber.

