

# El Museo de Arte Jaume Morera: un punto ciego en el sistema museológico de Lleida

## The Museu d'Art Jaume Morera: A blind spot in the museum system of Lleida

CARME MOLET CHICOT

Universidad de Lleida. Facultad de Ciencias de la Educación.  
Av. de l'Estudi General, 4, 25001 Lleida. carmemolet@didesp.udl.cat

*Recepción del artículo: 25-05-2014. Aceptación de su publicación: 2-09-2014*

**RESUMEN.** Entendiendo los museos como entidades complejas donde confluyen discursos, representaciones y relaciones de poder, dedicaremos este artículo a explorar los vínculos entre las políticas institucionales y museológicas referidos a los mundos del arte contemporáneo en Lleida, incidiendo en algunos de sus puntos ciegos. Desde una museología crítica y feminista, abordaremos cómo las políticas municipales y la situación de precariedad del Museo de Arte Jaume Morera de Lleida han interferido en la incorporación y en la legitimación de las mujeres artistas de nuestra ciudad y han debilitado la posición de los artistas del territorio y la del propio Museo. Así pues, cuestionaremos unas estructuras discursivas y unas prácticas que, ancladas en inercias del pasado, obstaculizan otros marcos de comprensión y de acción posibles. Se auguran cambios en este museo, quizá sea el momento de deconstruir parte de su historia y de explorar algunos aspectos políticos que lo han venido situando como alteridad devaluada. Desde otras miradas, proponemos un cambio de orientación, tanto en lo que se refiere a las políticas municipales como por lo que respecta al propio Museo.

**PALABRAS CLAVE:** Museo de Arte Jaume Morera, políticas municipales, arte contemporáneo, feminismos, doble temporalidad, puntos ciegos.

**ABSTRACT.** Understanding that museums are complex entities where there is a confluence of discourses, performances, and power relations, we will devote this article to exploring the links between institutional and museological policies relating to the worlds of contemporary art in Lleida, focusing on some of its blind spots. From a critical and feminist museology, we will deal with municipal policies and the precarious situation of the Museu d'Art Jaume Morera of Lleida that have interfered with the incorporation and legitimation of women artists from our city and which has weakened the position of the artists from the territory and the museum itself. Therefore, we will question discursive structures and some practices that are anchored in past inertia, hindering other frameworks of understanding and possible action. They are predicting changes in this museum, therefore perhaps it is time to deconstruct part of its history and explore some political aspects that have been placing it as a devalued otherness. From other perspectives, we propose a shift concerning municipal policies as well as in the museum itself.

**KEYWORDS:** Museu d'Art Jaume Morera, municipal policies, contemporary art, feminism, double temporality, blind spots.

### **Una doble temporalidad**

En Lleida, con respecto al arte contemporáneo la noción de tiempo es bien compleja, cuesta situarse. Por un lado queda estancada en el Museo de Arte Jaume Morera, que va recuperando

pacientemente trocitos de un pasado y de una memoria que no acaba de encontrar continente (edificio) ni tampoco un discurso que nos ayude a entender mejor nuestro presente. El tiempo queda aquí paralizado. En esta modernidad líquida

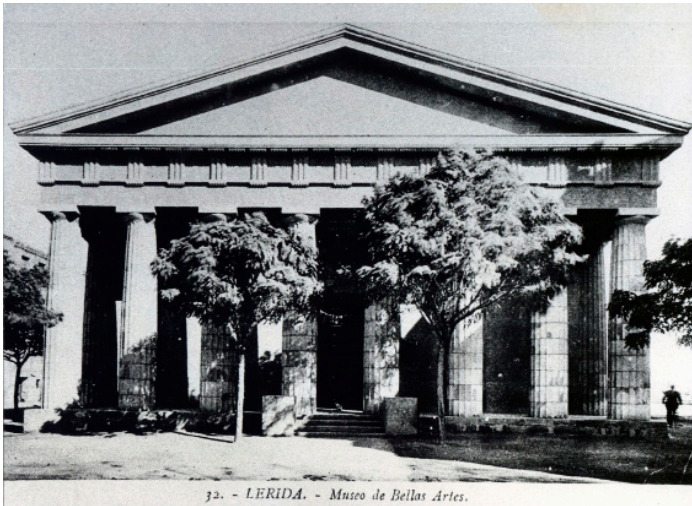


Fig. 1. Fachada del antiguo Museo de Arte de Lleida, 1917 a 1934

(Bauman, 2006) el pasado es pesado, denso... y más si es un pasado reciente y más aún si esta memoria tiene una forma, un peso y un volumen. Los museos materializan el tiempo, lo solidifican, es por eso que para muchos museos el edificio es tan importante. Teresa Ibars (2013), explica las dificultades de este Museo<sup>1</sup> para encontrar un edificio adecuado, lo que ella califica como la historia de un despropósito, el de unas políticas municipales indiferentes a nuestro patrimonio:

El Museo de Arte Jaume Morera, desde su creación, ha pasado por diferentes sedes: el Mercado de San Luis, el antiguo Hospital de Santa María — hoy sede del Instituto de Estudios Ilerdencs—, por no detallar el viaje de las obras hacia Butsènit y de allí hacia Zaragoza en tiempos de la guerra de España, el convento del Roser —que por increíble que pueda parecer es un estancado futuro parador nacional y motivo de vergüenza para muchos— y, finalmente, la actual ubicación, en el edificio del antiguo Casino. Así detallado, queda claro que la del Museo de Arte Jaume Morera es la triste historia de un despropósito. Es también el penoso relato de una indiferencia por el patrimonio cultural que se acerca a la desconsideración y la ignorancia (p. 32).

Por otro lado tenemos el Centro de Arte La Panera —un edificio bien nuestro— que acoge una especie de bumerán que de paso por la ciu-

<sup>1</sup> Si hablamos de museo o museos en general escribiremos este término en minúsculas y en mayúsculas al referirnos al Museo de Arte Jaume Morera de Lleida.

dad llega y se marcha, limpiamente, sin rastros. En algunos casos quedan trazas en nuestros corazones y eso siempre es de agradecer. Aquí, entre otras cosas, se organizan actividades culturales y educativas, exposiciones y bienales; y también se compran obras que, aunque pasen a pertenecer a la Colección de Arte del Ayuntamiento, el Centro de Arte gestiona y conserva (¿restaura?), cosas difíciles de entender con criterios museológicos... Aquí el tiempo lo marcan las exposiciones, las dinámicas, las expectativas de las personas que allí trabajan, los políticos y el desencanto de los artistas locales<sup>2</sup> (ahora mayoritariamente inactivos). La Panera marca una discontinuidad en el tiempo, a la vez que nos sitúa en la actualidad artística, desplaza a los artistas de Lleida al pasado, a una posición de espectadores pasivos del presente, en el espacio de la deficiencia.

Cuando hablamos del Museo de Arte Jaume Morera estamos hablando de un museo de arte contemporáneo que posee un importante fondo patrimonial, perteneciente a los siglos XIX, XX Y XXI, al que según pareceres varios nunca se le ha hecho justicia. Muchas han sido las voces de denuncia respecto al estado del Museo, dice Esther Solé (2012: 42):

Han pasado cien años desde que despuntó la inquietud sobre la necesidad de la ciudad de Lleida de un verdadero espacio expositivo. Desde 1912, el

<sup>2</sup> Para más información véase Carme Molet (2008): *Políticas de gènere en l'art lleidatà*. Una investigació narrativa a partir de 11 històries de vida, de las cuales 8 eran de artistas de Lleida.



Fig.2. Salas de exposición del Museo en el antiguo convento del Roser, desde 1975 hasta 2007. (FUENTE: Oriol Rossell)

camino ha sido largo —y nadie nunca dijo que sería fácil—, pero desde nuestro modesto punto de vista consideramos que el Museo Morera, que debería ser uno de los puntales de la actividad cultural de la ciudad, ve como una jaula de metacrilato coarta constantemente su gesto.

En un momento en el cual desde diferentes lugares se habla crisis del arte y de la cultura, se publica una nueva propuesta de la Paeria,<sup>3</sup> que anuncia un cambio en la supuesta localización definitiva de este museo. Ahora se propone la antigua Audiencia Provincial. ¿Se trata realmente de un punto de inflexión en el deambular del Museo o es de nuevo un *déjà vu*?

No sabemos qué tipo de remodelación se propondrá en el caso de que este nuevo proyecto pueda materializarse, pero tal como se ve el edificio de la Audiencia en la actualidad nos remite a la antigua noción de mausoleo —museo templo—<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Noticia publicada en *La Mañana* (18-9-2013). No olvidemos que propuestas de ubicación (incluso de creación de un edificio de nueva planta) ha habido muchas; tantas...

<sup>4</sup> Una imagen reverencial de museo que se ha venido cultivando en Lleida para ocultar otras carencias o menesteres. La imagen de museo templo la teníamos en la cúpula del edificio del Roser, después se pasó a la ficción de museo

que tan cuestionada ha estado durante años por la museología crítica (Padró, 2000: 9); edificio que si lo comparamos con la modernidad del Museu de Lleida Diocesà i Comarcal<sup>5</sup> pudiera hacernos pensar que la dinámica de despropósitos museológicos sigue persistiendo en nuestra ciudad. Habrá que estudiar bien su idoneidad y también las implicaciones de esta ubicación, porque si no podríamos volver a caer en la misma idea de museo que está en la raíz de todo el problema.<sup>6</sup>

### El tiempo del inconsciente

Años atrás, en el Museo de Arte Jaume Morera, como en tantos otros museos, no se podía ver obra alguna de artistas mujeres y esta ausencia material y discursiva ha configurado una trayectoria museológica que necesariamente debe ser cuestionada y deconstruida. De acuerdo con Santacana y Llonch (2010: 9): «El tratamiento del género en la museología es todavía una cuestión pendiente y urge

plantear el problema, ya que esta ausencia es tan grave porque precisamente no es percibida como tal problema».

Esta es una de esas metas que cuesta tanto alcanzar. En Lleida, nos encontramos con una especie de «debilidad» institucional que la compartimentación de las políticas municipales respecto al arte contemporáneo —la separación entre el Centro de Arte La Panera y el Museo— no hace más que aletargar. Francesc Gabarrell,<sup>7</sup> conservador del Museo, explica las inercias de esta institución y cómo detrás de estas la perspectiva de género queda invisible:

Aquí la perspectiva de género no se ha tenido nunca en cuenta porque, realmente, no hay una verdadera

palacio en el Casino.

<sup>5</sup> El Museu de Lleida, Diocesà i Comarcal abre en 2007 y contiene un importante patrimonio arqueológico y religioso.

<sup>6</sup> Dado que suelen ser los políticos los que toman las decisiones (en algunas ocasiones sin consultar o haciendo caso omiso de los museólogos), hay siempre otros factores en juego además de la salvaguarda de los bienes patrimoniales y de su proyección cultural y educativa.

<sup>7</sup> En Carme Molet (2008), investigación especificada con las siglas PG (políticas de género).

**Fig.3. El El Museo en el edificio del Casino de Lleida. En el año 2007. (FUENTE: Oriol Rossell)**



conciencia del tema. El propio Museo no ha tenido nunca una consideración de género a la hora de explicar el arte leridano...

A nivel de personal y de dirección no, pero a nivel expositivo, por las inercias comentadas, quizás sí que el museo, como institución artística, realiza sin darse cuenta prácticas de exclusión de género, o al menos, no nos hemos planteado nunca una programación que contemple este discurso. Como no vemos el problema pues es como si no existiera (PG: 269).

El problema no se ve porque se ha situado el Museo en un tiempo histórico sin conexión con la actualidad, aquí ya se empieza a vislumbrar que en Lleida estamos atrapados en dos ejes de temporalidad diferente que sitúan en un vacío el espacio de las mujeres artistas locales. En el espacio del Museo casi no se contemplan las obras de las mujeres artistas y en el espacio de La Panera no suelen exponer artistas de Lleida. Insistiré en este hecho más adelante.

La doble temporalidad no es nueva para los feminismos. Griselda Pollock (2007: 29) habla de las dos temporalidades de Julia Kristeva, del tiempo de los hombres y del tiempo de las mujeres. Un tiempo lineal de cambio histórico y una temporalidad humana monumental, profunda, tan profunda y lenta en sus transformaciones que parece desacompanada, inalterable. Esta autora sitúa el feminismo como un proyecto doble localizado en el cruce las dos temporalidades y constata que hoy el arte ha ampliado sus límites, se ha abierto a todos los aspectos del mundo, con lo que desapare-

cen los paradigmas de la modernidad que no podían situar muchas de las producciones realizadas por las mujeres. Sin embargo, menciona el fracaso de todos los nuevos intentos de clasificación artística; intentos que han sido desafiados por los feminismos:

En esa situación, descubrimos una honda contradicción entre el feminismo y el mundo del arte. El impulso feminista, al expandirse para invadir tantos ámbitos de la vida, de la política y de la cultura, constituye un desafío radical a una estructura que ha durado ya largo tiempo: una articulación patriarcal de la subjetividad, del lenguaje, de la sexualidad y de la autoridad (Griselda Pollock, 2007: 28).

Questionar esta estructura produce problemas



**Fig.4. Antònia Aguiló. Azar, 1981 (MAMLL 1325) (FUENTE: Jordi V. Pou)**

a las categorías del Museo de Arte Jaume Morera. Los discursos de la modernidad que aplica el Museo en sus catalogaciones no pueden significar la obra de Rosa Siré —que queda aparcada en una especie de limbo hasta el año 2000, en el que siguen las de Antonia Aguiló— ni las de las artistas de nuevas generaciones, la mayoría de las cuales se han quedado en la Colección de Arte del Ayuntamiento sin llegar a formar parte del Museo. De las 3.543 obras<sup>8</sup> que actualmente conforman el fondo de la colección del Museo, solamente 70 han sido realizadas por mujeres artistas, en estos momentos ninguna forma parte de la colección permanente, en la que, dicho sea de paso, el tema «mujeres» ocupa la mayoría de las pinturas expuestas.

En un momento<sup>9</sup> en el cual el Museo intentó incluir en su espacio expositivo obras de mujeres artistas (provenientes de la Colección de Arte del Ayuntamiento de Lleida), lo hizo en dos apartados que titulaba: *Fotografía y representación: el cuadro fotográfico* y *Los nuevos discursos: arte y movimientos sociales*. Sin ninguna observación de género. Como si estos nuevos discursos se pudieran sumar a los apartados anteriores sin haber sido revisados; es decir, las categorías iniciales que estructuraban la colección se mantenían intactas.

En otros lugares, las revisiones feministas de las prácticas artísticas de la modernidad han dado a las mujeres una oportunidad para la reconstrucción y la resignificación de las artistas como sujetos y la posibilidad de generar nuevos conceptos e interpretaciones a partir del reconocimiento de las diferencias. A la hora de reescribir la historia del arte de Lleida es importante contemplar estas dificultades y no tanto para justificar un vacío histórico —como se hace en la mayoría de los casos— como para impulsar las políticas necesarias de cara a subsanar esta situación.

Lleida, en muchos sentidos, sigue anclada en el tiempo del inconsciente, que como dice Rosi Braidotti tiene su propio ritmo, un ritmo que no se debe obviar.

La famosa declaración de que los procesos

<sup>8</sup> Que se podría ampliar si le sumáramos las de la Colección de Arte del Ayuntamiento que en la actualidad está gestionada (en parte) por la Panera. En este caso entrarían a formar parte de la colección museística gran número de obras de mujeres artistas, tanto del ámbito leridano como del nacional.

<sup>9</sup> En la exposición permanente, en el edificio del Roser (de 2004 a 2007).

inconscientes son transhistóricos y por tanto necesitan tiempo para ser modificados no significa que podamos abandonar o renunciar al inconsciente mediante un contramovimiento hacia la «realidad histórica o social». Antes bien, significa que para tomar decisiones políticas eficaces debemos aceptar la temporalidad específica del inconsciente (Rosi Braidotti, 2004: 96).

El tiempo del inconsciente, aparentemente, sigue estancado en el Museo de Arte Jaume Morera; situado en el edificio del Casino, sumergido en un pequeño espacio donde se realizan exposiciones temporales y exposiciones permanentes con una mirada refractaria hacia el presente.

### Sobre paradojas y puntos ciegos

El Museo, en todos estos años, se ha situado en el espacio del querer ser a pesar de todo, en un espacio de resistencia. Anclado en el concepto de museología de la modernidad,<sup>10</sup> queda atrapado en una paradoja: por un lado su manera de pensar la museología como ciencia autónoma y por otro una realidad de dependencia de unas políticas municipales en algunos aspectos adversas. Si partimos de una museología crítica para explorar los intersticios de las políticas culturales que la atraviesan, convendremos con Javier Rodrigo (2013: 2) en que un museo es un espacio de inclusión y exclusión constante, una institución conflictiva por sé, abierta a definiciones y a antagonismos. Desde esta perspectiva, ¿no habría sido posible

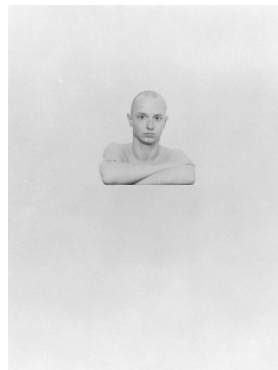


Fig.5. Neus Buira. *Patrick / Retrato III*, 1993 (MAMLL I 170). (FUENTE: Neus Buira)

<sup>10</sup> Concepto moderno que define el museo como entidad transparente y sin fisuras y como un espacio autónomo y dialógico donde prevalece el saber experto.

otra manera de hacer a pesar de las limitaciones impuestas?

Quizá si la actuación del Museo hubiese sido otra los resultados serían diferentes, pero eso es fácil de decir y muy difícil de llevar a cabo; cuando las estructuras de poder nos son adversas se dan situaciones que alimentan puntos ciegos difíciles de visionar. No es el Museo el único responsable de esta situación ni tampoco ha inventado el discurso en el que se encuentra atrapado —y que ciertamente continúa reproduciendo—. El discurso está bien incrustado en las propias políticas municipales para las que el Museo es «el otro», el que no tiene voz propia, el que ha sido definido por el poder como el espacio de las antiguallas.

Como ya sabemos desde Foucault (2005), el discurso construye la realidad de la que habla; y esta construcción ha sido escenificada una y otra vez por el Museo, impermeable al arte actual, a las mujeres artistas y a sus aportaciones. Aceptar la temporalidad específica del inconsciente ayudaría a romper la ficción que tan cuidadosamente ha sido trazada y reconstruir todo el sistema del arte local.

Las temáticas tratadas por las mujeres artistas de Lleida, relativas al cuerpo, al espacio cotidiano, a los afectos, micropolíticas que sus producciones colocan en el ámbito del discurso, quedan todavía hoy fuera del Museo, reforzando como exterior constitutivo los estereotipos de la institución referidos al género. Una museología situada en el pensamiento de la modernidad —como la que nos encontramos en este Museo— se muestra más interesada en complementar sus colecciones desde parámetros «objetivistas» que en afrontar las exclusiones, ya que hacer esto podría introducir fisuras en una historia lineal, cuidadosamente estructurada y políticamente comprometida con su discurso disciplinar.

Los análisis feministas cuestionan la aparente neutralidad de los discursos y afirman que la propia epistemología —detrás de una máscara de neutralidad— es siempre una cuestión de posición y de posicionamiento. Griselda Pollock plantea la importancia de explicitar los diferentes posicionamientos:

Las perspectivas patriarcales no solo suponen la ocultación de determinadas imágenes y artistas [...], sino que también implican producir y mantener las formas adecuadas de responder al arte, organizando principios científicos de métodos estilísticos, formales, iconográficos y arqueológicos que impiden

cuestionarse cosas como la historia de quién se está contando y desde qué punto de vista (2007: 96).

La deconstrucción histórica es básica para estas autoras feministas a la hora de adoptar una postura activa y de aportar coordenadas alternativas que posibiliten una renovación epistemológica. Pararse a pensar en la situación excéntrica de las mujeres artistas podría aportar una visión diferente del problema. Según Giulia Colaizzi, es crucial marcar sexualmente la historia del arte para hacer visibles los mecanismos de poder con qué ha sido construida:

Marcar sexualmente e historizar son, en mi opinión, dos movimientos estratégicos íntimamente conectados que el feminismo ha mostrado como extremadamente cruciales para toda práctica que aspire a crear un punto de vista crítico sobre las concreciones sociales y culturales del discurso.

[...] Por ello, el «objeto de estudio», así como el «sujeto» del discurso, están desprovistos de cualquier cualidad que pudiese ser considerada como «esencial», ontológica o transhistórica, y son mostrados en tanto construcciones, como específicos productos temporales de las relaciones de poder entre superficies, cuerpos e instituciones (Colaizzi, 1990: 14).

Esta marca de género podría ayudar a recons-



Fig.6. Baldomer Gili Roig. *La Ricitos*, 1912 (MAMLL 0213) (FUENTE: Oriol Rossell)



Fig. 7. Miquel Viladrich. *Aguadora mora*, 1933 (MAMLL 0558). (FUENTE: Oriol Rossell)



Fig. 8. Leandre Cristòfol. *Mendiga*, 1934 (MAMLL 1277). (FUENTE: Antoni Loncà)

truir la historia del arte de Lleida, del Museo de Arte Jaume Morera, en la que el historicismo, los formalismos, el mito de las vanguardias y el esteticismo dejarían de representar el papel que hasta ahora han tenido y se empezarían a visionar otros discursos —más cercanos, más de todos— que esta historia que nos cuentan encubre.

Desde la exposición que el Museo organizó de Rosa Siré cuando se le concedió el Premio Medalla Morera, nunca ha vuelto a realizar ninguna exposición monográfica de mujeres artistas. Sin embargo, en los cuadros del Museo sí hay mujeres representadas: la virgen y leñadoras de Jaume Morera, las glamurosas mujeres del París de la Belle Époque de Xavier Gosé, la Rizitos de Gili i Roig, la aguadora mora de Viladrich y las talas de las mujeres sumisas y maternas de Leandre Cristòfol... Como podemos ver tenemos bien representados casi todos los estereotipos de mujer: la musa, la virgen, la prostituta, la mujer exótica y la madre.

Tal como anteriormente hemos mencionado, las mujeres artistas de Lleida están atrapadas por partida doble en el espacio de la alteridad. La alteridad donde está situado el Museo y la alteridad

de las mujeres que el propio Museo y las políticas artísticas del Ayuntamiento fomentan. Una alteridad invisible que queda en un punto ciego de unas representaciones políticas que quieren situar Lleida más allá de su realidad y de su propia historia. Que, al no contemplar los ritmos propios del inconsciente, acaba estancada en un androcentrismo crónico.

El objetivo de situar un punto ciego en algunas representaciones de las políticas municipales es el de explicitar el carácter ficcional y narrativo de su propia construcción de la realidad. José Luis Brea (1999: 11), en su ensayo *El punto ciego*, parte de esta cita de Foucault cuando habla sobre *Las Meninas* en *Les Mots et les choses*: «Así pues, el espectáculo que él contempla es dos veces invisible; porque no está representado en el espacio del cuadro, y porque se sitúa justo en *el punto ciego*, en ese recuadro esencial en el que nuestra mirada se sustrae a nosotros mismos en el momento en que la vemos».

José Luis Brea habla del punto ciego como aquello que se oculta, siempre ausente, en falta, cegado:

[...] esta representación del *punto ciego* — representado en *Las Meninas* por el cuadro oculto a las miradas del espectador, que solo puede ver su dorso— es justamente la organizadora de un estilo barroco-conceptista de comprensión del mundo y el espacio de la representación, consiste en dejar ver que el funcionamiento de la visión o la representación se hace siempre a costa de ocultar que algo en ella es siempre *sustraído*, algo que está (como el ojo del campo de la visión, o el sujeto del campo de su conciencia) siempre ausente, siempre en falta, *cegado* (José Luis Brea, 1999: 15).

Explica cómo la tradición barroca deja ver la existencia del punto ciego y eso conecta con las representaciones críticas propias de un tiempo de incertidumbres. Ahora bien, si trasladamos este constructo teórico del campo del arte al de las políticas culturales de Lleida, lo que ocurre es la aparición de un punto ciego por partida doble. El punto ciego del Museo de Arte Jaume Morera es el espacio de las mujeres artistas, lo que deja fuera de la representación son las aportaciones de estas mujeres como potencial para reescribir una historia del arte de Lleida diferente. El punto ciego de las políticas artísticas municipales es la potencialidad artística del territorio, lo que queda fuera de la representación son las posibilidades de las artes visuales como espacio de conocimiento y de creación de un sentimiento de comunidad.

Lo que queda invisible si superponemos los dos puntos es la construcción del espacio de la alteridad. Una alteridad que es a la vez construida y negada por el mismo constructo: no hay mujeres artistas ni producciones artísticas en el territorio merecedoras de reconocimiento. El discurso que justifica unas políticas municipales y museísticas es lo que ellas mismas han creado y están recreando día a día con sus actuaciones. Un discurso que queda fuera de cámara, como un punto ciego.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCAIDE SUÁREZ, E. (2010): «Rescatadas aunque excluidas. Relatos alternativos sobre mujeres artistas», en *Mujeres y museos. Hermus*, 3, pp. 36-42.
- BAUMAN, Z. (2006): *Vida líquida*, Barcelona: Paidós.
- BREA, J. L. (1999): *El punto ciego*, Salamanca: Kunstraum Innsbruck.
- BRAIDOTTI, R. (2004): *Feminismo, diferencia se-*

- xual y subjetividad nómada*, Barcelona: Gedisa.
- COLAIZZI, G. (1990): *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid: Cátedra.
- FOUCAULT, M. (2005): *El orden del discurso*, Barcelona: Tusquets.
- (1997): *Las palabras y las cosas*, Madrid: Siglo XXI.
- IBARS, T. (2013): «El peregrinatge del Morera o el desinterès pel patrimoni cultural», en *Arts*, 37, pp. 32-33.
- MOLET, C. (2008): *Polítiques de gènere en l'art actual lleidatà*. III Beca de recerca Cristina de Pizán. Regidoria de Participació Ciutadana i Promoció de la Dona. Ajuntament de Lleida.
- PADRÓ, C. (2000): «Fòrums o rituals?», en *El Pou de les Lletres*, pp. 0-15, 9-13.
- PADRÓ, C. (2006): «Repensar los museos, la educación y la Historia del Arte», en Cristóbal Belda Navarro y María Teresa Marín Torres: *La Museología y la Historia del Arte*. Universidad de Murcia, pp. 51-75.
- POLLOCK, G. (2007): «Feminidad, modernidad, representación», en Arakistain: *Kiss Kiss Bang Bang. 45 años de arte y feminismo*. Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- RODRIGO, J. (2013): *Experiencias de mediación crítica y trabajo en red en museos: de las políticas de acceso a las políticas en red*. Recuperado de: <<https://app.box.com/s/7jhpnmh3gx-i8cidh1sv7>>. Acceso: 13-9-2013.
- SANTACANA, J. Y LLONCH, N. (2010): «Hacia una nueva museología de y para la mujer», en *Mujeres y museos. Hermus*, 3, pp. 36-42.
- SOLÉ I MARTÍ, E. (2012): «Cent anys d'una exposició», en *Arts*, 36, pp. 37-42.