

## Descentrar la autonomía: hacia una fenomenología de la vulnerabilidad en la curaduría museística

*Decentering autonomy: towards a phenomenology of vulnerability in museum curatorship*

*Shuklla shina katina alli yuyashpa: museo ukukunapi imatallak rikuchina allikuta hamutashpa*

Àger Pérez Casanovas  
 ager.perezcasanovas@gmail.com  
 ORCID: 0000-0001-5135-0746  
 Instituto Otavaleño de Antropología  
 Otavalo, Ecuador  
 Laboratorio de pensamiento Fronterizo, (Zurcir Lab)  
 Barcelona, España

### Cita recomendada:

Pérez Casanovas, A. (2024). Descentrar la autonomía: hacia una fenomenología de la vulnerabilidad en la curaduría museística. *Revista Sarance*, (52), 130 - 149. DOI: 10.51306/iosarance.052.06

### Resumen

Hooper-Greenhill sentenció que “el equilibrio de poder está virando en los museos, de aquellos que cuidan los objetos a la inclusión, y a menudo priorización, de aquellos que cuidan a las personas” (Hooper-Greenhill, 1994, p. 1). El museo se transforma entonces en un dispositivo que configura subjetividades a través de la curaduría de una experiencia estética. Desde este prisma, emerge la pregunta sobre qué rol juegan los museos en la subjetivación en tanto que descentramiento de lo humano. El artículo plantea que la museología es un campo privilegiado para diseñar experiencias que cuestionen el ser humano como centro desde una fenomenología de la vulnerabilidad. A través de las políticas del dispositivo museológico, se presentará como se puede configurar una experiencia subjetiva que pone en crisis su autoconciencia como autónomo, autosuficiente y desligado de la alteridad y el entorno. Tomando el cuidado como principio museológico, el espacio del museo proporciona una experiencia de atención (*attentiveness*), confianza (*trust*) y apertura a lo otro (capacidad de respuesta, *responsiveness to need*; Held, 2006, p. 15) que pone de manifiesto a nivel vivido la vulnerabilidad.

Esta experiencia se caracteriza a nivel fenomenológico como una vivencia orientada hacia lo otro: agentes humanos, no-humanos y entorno. Frente a visiones unidireccionales del cuidado



(*cuidar a, care for; cuidarse de, care about* - Milligan and Wiles, 2010), aparece entonces un doble nivel de vulnerabilidad que se traduce en el descentramiento del sujeto hacia dos apercepciones de sí mismo como afectado por necesidades de cuidado. En primer lugar, soy temporalmente capaz: el privilegio de un cuerpo autónomo y no dependiente está siempre sujeto a una potencial discapacidad, enfermedad, dolor y deterioro. Segundo, soy organismo y presa (“soy carne y parte de la cadena trófica como el resto de seres vivos”; “la emergencia climática no me es ajena porque necesito de un espacio y un entorno habitable que me sustente”). Emerge desde esta experiencia fenomenológica de la vulnerabilidad la posibilidad —o aún más, la necesidad— de imaginar futuros sostenibles que permitan la vida humana reconociendo y poniendo en el centro el cuidado mutuo y la gestión de la vulnerabilidad. Este artículo presenta cómo los dispositivos museísticos son capaces de generar tal experiencia de vulnerabilidad a partir de la creación de redes de cuidado caracterizadas por la atención, la confianza y la apretura en las obras de exposición colectiva *CRIP TIME*.

**Palabras clave:** autonomía; nueva museología; ética del cuidado; vulnerabilidad; teoría crip.

.....

### Abstract

*Hooper-Greenhill stated that “the balance of power is shifting in museums away those who care for objects, moving toward the inclusion, and often prioritization, of those who care for people” (Hooper-Greenhill, 1994, p. 1). The museum has become a device that shapes subjectivities through the curation of an aesthetic experience. From this perspective, the question emerges as to what role museums play in subjectivation as well as in the decentering of the human. The article argues that museology is a privileged field for designing experiences that question the human being as the center from a phenomenology of vulnerability. Through the politics of the museological device, we present how a subjective experience can be configured that generates a crisis of its self-consciousness as autonomous, self-sufficient, and detached from otherness and the environment. Taking care itself as a museological principle, the museum space provides an experience of attentiveness, trust and openness to the other (responsiveness to need; Held, 2006, p. 15) that reveals vulnerability at a lived level.*

*This experience is characterized at the phenomenological level as an experience oriented towards the other: human, non-human agents and the environment. Faced with unidirectional visions of care (care for; care about - Milligan and Wiles, 2010), a double level of vulnerability then appears, which translates into the decentering of the subject, towards two aperceptions of oneself as affected by care needs. First, I am temporarily capable: the privilege of an autonomous and non-dependent body is always subject to potential disability, illness, pain and deterioration. Second, I am organism and prey (“I am meat and part of the trophic chain like the rest of living beings”; “the climate emergency is not alien to me because I need space and a habitable environment to sustain me”). Emerging from this phenomenological experience of vulnerability is the possibility - or even more, the need - to imagine sustainable futures that allow human life by recognizing and placing mutual care and vulnerability management at the center. This article presents how museum devices are able to generate this experience of vulnerability through the creation of networks of care characterized by attention, trust, and intimacy in the *CRIP TIME* collective exhibition .*

**Keywords:** Autonomy; New museology; Ethics of care; Vulnerability; Crip theory.



---

### Tukuys huk:

Hooper-Greenhillmi nirka “museo ukukunapika imalla chaypi tiyakta rikushpapash chaytaka mana ñawpapi churashpa ashtawankarin runakunatarakmi yaypi charinchik nin” (Hooper-Greenhill, 1994, p. 1). Chaymi ninchik, museo ukukunapi imalla sumakruraykunata rikuchishpaka ashtakatami runakunapa yuyayta, yayta kuyuchinka. Chay yachaymantami kay killkaypika tapurinchik imashallatak museo ukukunamanta sumak rikuchikunaka runakunapa yuyaykunata kuyuchishpa, paykunata imashatak rikuchinka, imashallatak kawsayta mushukyachinka. Museomanta yachakuykunaka ninantami yachachiy ushan ñukanchik runakunapi rikunkapak imasha sinchilla kanchik mana kashpaka kiyalaklla kanchik. Museo ukumanta yachaykunawanka ashtakatami hamutay ushanchik imasha runakunaka mana ñukanchikpantin yuyarishpaka kawsanchikchu ashtawankarin imalla yuyarishka, yashkakunaka ninantami watarishka kan shukkunapa kawsaykunawan. Museo ukukunaka ashtakatami imashalla alli yaypi rikunata yachachin (attentiveness), chaymanta ñininatapash yachachin (trust), shinallatak imashalla shukkunawan tantanahurinamantapash yachachin (responsiveness to need) Held, 2006, p. 15) chaywanmi yaypi karinka imapash llaki yallikpika. Kashna rikuna yachaykunata yachashpami ñukanchik yuyay ushanchik imashalla shukkuna kawsashkatapash: ña runakunapi kashpa, mana runakunapi kashpapash, tukuy kanchaman tiyakta rikushpa yuyayta mirachinchik. Imasha shukkunata rikunamantami (imasha pitapash rikuna, care for; harkarinamanta, care about - Milligan and Wiles, 2010), ishkay harkana yachay tiyan, chay yuyaykunaka ninan mutsurishka kan. Chay ishkay yuyaymi kaykuna kay ushan, shukka kanmi ñukallata ushamini yuyay: kunanpika shinchi kani, unkusha kashallami mana kashpaka imapash pakirishkashami yaykuna. Kati yuyay kan, ñukaka kay pachamanta kani, wiwakuna shina kani, chashnapash allpapa llakikunawan llakirishami, kawsankapakka kay allpata mutsurinimi yaykuna. Kashna imapash ñukanchikta llakichita ushan chaymi yuyarina ñawpa punchakunapika imashallata shinchitukuna kanchik tukuymanta rikurishpa yanaparishpa ñukanchik llakiyayta chariyarina kanchik. Shinamantami kay killkayka riman imasha museo ukukunapa yachaykuna runakunata yanapan alli yuyari ushachun, chaymanta paykunapa llakiyaytapash rikushpa shukkuna rikuchun mutsurinchikmi yachun. Chaytami rikuy ushanchik CRIP TIME nishka sumak ruray rikuchiypi.

**Sinchilla shimikuna:** shuklla shina katina; mushuk museo yachay; rikuna yachay; llakiyay; crip killkaykuna.



## 1. Cuidar lo humano como prioridad del museo: de la exhibición de objetos a la curaduría de experiencias.

Hooper-Greenhill sentenció que “el equilibrio de poder está virando en los museos, de aquellos que cuidan los objetos a la inclusión, y a menudo priorización, de aquellos que cuidan a las personas” (Hooper-Greenhill, 1994, p. 1). El museo se transforma entonces en un dispositivo que configura subjetividades a través de la curaduría de una *experiencia* estética. Desde este prisma, emerge la pregunta sobre qué rol juegan los museos en la subjetivación en tanto que descentramiento de lo humano. Este artículo plantea que la museología es un campo privilegiado para diseñar experiencias que cuestionen el ser humano como centro desde una fenomenología de la vulnerabilidad. A través de las políticas del dispositivo museológico, se presentará cómo se puede configurar una experiencia subjetiva que pone en crisis su autoconciencia como autónomo, autosuficiente y desligado de la alteridad y el entorno. Tomando el cuidado como principio museológico, el espacio del museo proporciona una experiencia de atención (*attentiveness*), confianza (*trust*) y apertura a lo otro, en tanto que capacidad de respuesta (*responsiveness to need*; Held, 2006, p. 15) que pone de manifiesto a nivel vivido la vulnerabilidad.

Sin embargo, la concepción del museo como lugar privilegiado para poner en escena la vulnerabilidad desde el cuidado mutuo entre agentes humanos y no humanos surge únicamente en un momento avanzado de la construcción histórica del museo. A pesar de que, como argumenta Alonso Fernández, los museos siempre han sido “fundamentales para el conocimiento de aquellos periodos a los que pertenecieron, pero también son necesarios para el desarrollo sociocultural del mundo moderno” (Alonso Fernández, 2006, p. 41), es únicamente a partir del siglo XX que podemos hablar de un giro en la museología en tanto que abandono de la primacía del cuidado del objeto. Desde sus inicios en los gabinetes de curiosidades, en el marco del mecenaje del Renacimiento de la segunda mitad del siglo XV, y hasta su creación como institución pública en el siglo XVIII, la colección persiste como el foco del museo - obras de arte, animales, fósiles, vegetales, inventos, criaturas míticas son la razón de ser de las galerías que exponen estos objetos, primero a visitantes privilegiadas, luego al público a partir de la creación del British Museum (1759) y el Museo del Louvre (1793). Hay que enfatizar que la priorización de la conservación de objetos y obras de arte en estas instituciones —que primero abrieron a un público selecto, y en el siglo XIX al público general— permitió un cuidado que lograría transmitir estas colecciones a las nuevas generaciones para el goce de los bienes artísticos, bajo un sistema de valores que daba un papel central a la herencia patrimonial.

Según García Serrano, fue el Louvre el que abrió el camino de manera ejemplar a los museos públicos a partir de un principio de “dar al pueblo lo que le pertenece” (García Serrano, 2000, p. 49):

Esta idea de otorgar al pueblo el derecho al disfrute de los bienes artísticos se extendió por toda Europa y a ella responden todos los grandes museos nacionales que fueron creados, a imagen y semejanza del Louvre, durante el siglo XIX. (García Serrano, 2000, p. 50)

Este museo público como institución nacional tuvo un papel crucial en la construcción de la identidad de las naciones, además del objeto y la fabricación de un cánón, proceso que tendría lugar también en Norteamérica y Latinoamérica durante el siguiente siglo. Hasta bien entrado el siglo XX, los museos y sus equipos se definen por una tarea de conservación, restauración y gestión de las obras— ya sea en depósito en sus grandes almacenes, o bien en las mismas salas de exposición—. El público, hasta entonces, se mantiene en un plano secundario y pasivo.

Este paradigma se transforma con el advenimiento de la museología participativa, que vindicará el papel activo de los públicos y el potencial social transformativo de los museos, dando un rol mucho más central a los departamentos de dinamización y educación de estas instituciones (Alonso Fernández, 2012). Es en este momento histórico en el que podemos empezar a hablar de un surgimiento del cuidado como eje vertebrador del museo. El giro del espacio museístico hacia un espacio de cuidado —primero, de cuidado de objetos; luego, de cuidado de personas— nos permite a su vez poder reflexionar sobre la espacialidad de la cura, una dimensión que a menudo ha sido pasada por alto frente a la centralidad de la dimensión performativa y de acto del cuidar. Al concebir el museo como un escenario central para la cura y la generación de comunidad, le damos sentido también como un espacio cotidiano en el que tienen lugar los vínculos de atención, confianza y apertura al otro que facilitan el cuidado (Little, 2012; Parr, 2007; Wiles, 2003). Como Ealasaid Munro ha defendido, los museos en nuestro presente son espacios principalmente donde el cuidar “se lleva a cabo” (“*where caring is ‘done’*”, Munro, 2013, p. 54). Es desde esta tendencia de entender el cuidado desde su espacialidad, desde la cual toma relevancia la curaduría entendida como organización del espacio museístico y sus dispositivos técnicos y narrativos como facilitadora de relaciones de cuidado. A su vez, entender el museo como un espacio y agente social ocupado del cuidado de la comunidad, nos conduce a entender su papel en la conformación de subjetividades, ya que como argumenta Munro:

Entonces, los espacios de cuidado se comprenden mejor como aquellos espacios que dan soporte a la emergencia de identidades [*selves*] más positivos, e incitan a la cristalización de estas identidades más positivas. Comprender el cuidado de esta manera nos empuja a atender a las relaciones sociales —presentes en diferentes



escalas— que constituyen el cuidado, juntamente con la ineludible materialidad de los espacios en los cuales el cuidado tiene lugar. (Munro, 2013, p. 54)<sup>1</sup>

Es desde esta espacialidad desde la cual analizaremos, en los casos de estudio, cómo las relaciones de cuidado que se pueden facilitar a través de la distribución de espacios y objetos en el museo permite la emergencia de identidades, en este caso, de aquellas identidades conscientes de su interdependencia con los demás y con el medio. Estas identidades se definirán a continuación como el “ser temporalmente capaz” —estar constantemente en relaciones de cuidado y dependencia para con los demás seres humanos—; y el “ser presa” —como organismo vivo, forma parte de un ecosistema medio y de una red de subsistencia con los otros seres vivos, sin solución de continuidad entre lo humano, lo animal no-humano, lo vegetal y lo mineral—. En tanto lo que proponemos es que el museo juega un rol crucial en la toma de conciencia de estas identidades, lo que se augura aquí es la necesidad de los museos de ir más allá de la mera toma de conciencia y del rol educativo en las cuestiones sociales y medioambientales. Es decir, si entendemos el espacio museo como espacio en el que emergen *de hecho* nuevas identidades y subjetividades, se debe tomar seriamente su rol efectivo a nivel social y político. Este hecho conlleva una reflexión profunda por parte de las propias instituciones museísticas de su posicionamiento y toma de responsabilidad en sus políticas y buenas prácticas, un proceso que requiere la consideración de su práctica desde una perspectiva más allá de lo cultural, tendiendo hacia la filosofía y la ética del cuidado inclusive desde un punto de vista teórico. Alexandra Bounia defiende la necesidad, en este panorama, de abrazar una ética del cuidado enraizada en la teoría política feminista:

La ética del cuidado está conectada con los conceptos de confianza, consideración mutua y solidaridad, así como también la sociedad civil y los derechos humanos. El cuidado, a diferencia del interés, el deber, y la obligación, es una práctica ética y una actitud que requiere tender la mano hacia algo más allá de la mismidad [*reaching out towards something beyond the self*]. ‘Cuidar’ significa reconocer historias de injusticia, no solamente desde la empatía, sino también desde la toma de responsabilidad de la injusticia, y del sistema que la produce y permite a las personas ser tratadas diferente [...] Cede la escena central a la comunidad y no a la individualidad [*the individual*], y valora las emociones como la empatía y la preocupación mutua, a su vez reconsiderando las instituciones sociales y políticas (como los museos) en la sociedad. (Bounia, 2020, p. 42)<sup>2</sup>

Es precisamente desde esta idea de la configuración de subjetividades que tienden hacia más allá de la individualidad y la mismidad que el cuidado deviene una herramienta para configurar un museo con el rostro vuelto hacia los demás, con el rol principal de tejer relaciones con los otros humanos y no humanos desde

<sup>1</sup> La traducción es mía

<sup>2</sup> La traducción es mía



esta atención y confianza. A continuación, se define la modalidad intersubjetiva de esta subjetivación de manera genérica, para luego identificar como variedades particulares de esta modalidad el “ser temporalmente capaz” como subjetividad desde la que genero relaciones de cura con los otros humanos; y la modalidad del “ser presa” como punto de anclaje para formación de relaciones con los otros no humanos y con el medio.

## 2. La subjetivación desde el cuidado: de la autonomía a la interdependencia

El museo deviene, entonces, un espacio de subjetivación generativo en el que los públicos buscan una transformación a nivel vivencial. Lejos queda el museo del S. XVIII como un lugar de exhibición de objetos inertes y de educación de un público pasivo. Esta exhibición llevó a teóricos sociales a vincular el museo con un lugar de muerte, petrificación e inmovilidad. Así, en el ensayo *E.T.A. Hoffmann* y *Oskar Panizza*, Walter Benjamin confrontaba el anquilosamiento del objeto en el museo con su “viva duración”:

Es muy común hablar de la eternidad de las obras, y 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, p. 253)

La eternidad de las obras en su exhibición como parte de una colección eran, según Benjamin, muestras de una necesidad de acumular y coleccionar que preludiaban la muerte de una sociedad (Benjamin, 2005, p. 226). Más adelante, Foucault y Bennet darían continuidad a esta crítica definiendo el museo como un dispositivo que el poder disciplinar usaba para edificar e instruir a las masas (Foucault, 1969; Brandon, 1991; Bennet, 1995). Frente al paradigma del museo disciplinar como mecanismo de civilización a través de la exposición de un cánón como reflejo del saber artístico de la cultura hegemónica (Hooper-Greenhill, 1989, p. 61), desde finales del siglo XX, la concepción del museo se ha orientado hacia una museología donde predomina la participación y la configuración de nuevas subjetividades. Esta reorientación se ejecuta a través de políticas museísticas que se centran en el diseño de *experiencias*. Por lo tanto, hay un giro en la forma convencional de hacer exposiciones en los museos, que implica también una transformación del rol del o la comisaria, antes entendido como “creadora de exposiciones” en tanto que autora única de un discurso unidireccional (Cachia, 2013, p. 278). En contraposición, el comisariado deviene una praxis “abierto y experimental en un contexto de prácticas sociales y dialógicas” y una tarea que fundamentalmente se ocupa de organizar espacios que disparen nuevas experiencias para imaginar posibles subjetivaciones para los públicos.



Esta experiencia se caracteriza a nivel fenomenológico como una vivencia orientada hacia lo otro: agentes humanos, no-humanos y entorno. Frente a visiones unidireccionales del cuidado (cuidar a, *care for*; cuidarse de, *care about* - Milligan and Wiles 2010), aparece entonces un doble nivel de vulnerabilidad que se traduce en el descentramiento del sujeto hacia dos apercepciones de sí mismo como afectado por necesidades de cuidado: como dependiente de la atención de los otros seres humanos, y como dependiente de un sustento del medio y el resto de organismos como ser vivo encuerpado.

La concepción del cuidado como fundamental en la existencia humana se remonta a los inicios de la fenomenología clásica, y se puede trazar tanto en la concepción del ser humano como ser en el mundo de la vida de Husserl, como en el desarrollo heideggeriano del ser humano (*Dasein*) como una existencia en el cuidado. Para Heidegger, el cuidado es la acción de cuidar, entendiendo por cuidar tanto asistir, guardar y conservar como también velar por la propia salud. El cuidado es “una constitución ontológica, siempre subyacente a todo lo que el ser humano emprende, proyecta y hace”. El filósofo alemán reafirma con ello que “el cuidado está presente en el ser-ahí humano [*Dasein: individuo humano existente*], durante su permanencia en la vida y ser-en-el-mundo” (1991, p. 220). Como resultado, surge la responsabilidad ética hacia los otros.

Un reconocimiento de lo que el ser humano puede y llegue a ser mediante la comprensión del mundo como una red de relaciones inmersas, el “cuidado de la vida”. El ser tiene la motivación para cuidar a aquellos que son dependientes y vulnerables, y se inspira tanto en los recuerdos como en las idealizaciones del ser humano. Gran parte del desarrollo del concepto del cuidado y de la ética del cuidado están enfocados en estudios de enfermería, medicina, psicología y educación. Sin embargo, el ser en el cuidado se expande más allá del cuidado de la salud y de la apertura a la otredad humana. El espectro del cuidado abraza también el velar por la casa, por el medio, por el planeta, y por todo aquel ser implicado en el sustento. Por lo tanto, la toma de conciencia del ser en el cuidado nos debe conducir a la búsqueda de un equilibrio ecosistémico, una visión inclusiva del entorno natural propuesta por Aldo Leopold, quien acuñó la noción de ética ecológica. Desde esta perspectiva, la ética del cuidado encuentra un vínculo con la ética ecológica en tanto que ambas implican un giro hacia una concepción de la interdependencia como estructura fundamental del ser humano, que reconoce por un lado la dependencia para con las otras personas —aquí conceptualizado como el “ser temporalmente capaz”— y la dependencia para con el medio y los otros seres vivos —aquí conceptualizado como el “ser presa”—.

Tomando como partida la definición del cuidado de Milligan y Wiles (2010, p.737) como “el aprovisionamiento de soporte práctico y emocional”, se



trazará cómo este aprovisionamiento puede ser llevado a cabo en el museo desde una ética del cuidado. La experiencia de esta ética se puede caracterizar desde los tres principios del cuidado de Held: como una vivencia de atención (*attentiveness*), confianza (*trust*) y apertura a lo otro (capacidad de respuesta, *responsiveness to need*; Held, 2006, p. 15) que, se argumentará, pone de manifiesto a nivel vivido la vulnerabilidad.

### 3. Soy temporalmente capaz

Aplicar una ética del cuidado puede llevar a un reconocimiento de la vulnerabilidad del ser humano en tanto que temporalmente capaz. Es decir, la experiencia de que el privilegio de un cuerpo autónomo, normativo y no dependiente está siempre sujeto a una potencial discapacidad, enfermedad, dolor y deterioro. Esta vulnerabilidad se contrapone a lo que Robert McRuer acuñó como “capacidad obligatoria” y que define el miedo y fobia a la discapacidad que socioculturalmente se nos impone. McRuer derivó este término de la “heterosexualidad obligatoria” caracterizada por Adrienne Rich como una compulsión material del heteropatriarcado que se manifiesta en la LGTB-fobia (Rich, 2003). En paralelo, la capacidad obligatoria, tanto física como cognitiva, se traduce en una violencia sobre los sujetos discapacitados —como por ejemplo, la exigencia de compartir detalles personales, la justificación de su acceso a necesidades básicas, o la intimidad física forzada (Mingus 2017)—. Frente a la capacidad obligatoria, reconocer nuestra vulnerabilidad como temporalmente capaces implica una concepción del ser humano como una existencia precaria, de manera que la posibilidad de discapacidad es una condición intrínseca en ella y deviene por tanto la norma.

Esta normativización de la posibilidad de enfermedad y discapacidad es un mecanismo para negar o responder a lo que McRuer ha denominado en la Teoría Crip *capacidad física obligatoria* (McRuer, 2002; McRuer, 2006), que luego Alison Kafer amplía para abarcar la salud mental con el término *capacidad mental obligatoria* (Kafer, 2013). Ambos términos provienen genealógicamente del concepto de *heterosexualidad obligatoria* de Adrienne Rich, que daba cuenta de las formas en que institucionalmente, a nivel de políticas, regulaciones y normas sociales se imponía la heterosexualidad a través de la violencia heteropatriarcal y la represión sexual (Rich, 2003). Igual que el desviarse de la norma impuesta en relación al género y la orientación sexual implica un grado de resiliencia entendida como entereza ante la adversidad (Ignani *et al.*, 2019, p. 296), el no cumplir con la capacidad obligatoria conduce a exponerse a una violencia en tanto que lleva a ser tratado como sujeto *menos que humano*.

La posibilidad de salir de este estado de capacidad obligatoria constituye una vulnerabilidad del sujeto, que necesariamente obliga a cuestionar el mito de



autonomía sobre el que se sostiene la dualidad entre un sujeto autónomo, capaz y superior; versus un sujeto dependiente, discapacitado e inferior y, por lo tanto, deshumanizado. Ahora bien, la capacidad obligatoria toma sentido únicamente desde un modelo deficitario de la discapacidad y la enfermedad, que suscribe aún un dualismo entre los y las capaces, y los incapaces. Frente a esto, el ser temporalmente capaz propone una concepción de la integridad humana que abraza la siempre cambiante realidad fenomenológica del cuerpo-mente humano encarnado y el carácter dinámico central de la vida, sin perjuicio de la integridad del sujeto y nunca percibido como una falta. Por el contrario, la perfección es un concepto estático de totalidad que pertenece a la falta de vida —en otras palabras, la perfección de la capacidad obligatoria es forzosamente la muerte—.

Abrazar la vulnerabilidad de estar siempre expuestos a la discapacidad y la enfermedad nos impulsa hacia un camino marcado por “la centralidad que debe tomar el cuidado en nuestras vidas, la necesaria politización del dolor (como apología de la vulnerabilidad), la generación de redes de interdependencia y la aceptación de nuestros bienes precederos. Los cuerpos como posibilidad de relación y resistencia” (Balaguer, 2020, p. 19). Tal aceptación de la naturaleza precedera de nuestro cuerpo y el perfil temporal transitorio de la posición social que pueda estar asociado a nuestras capacidades es central en la noción de la Justicia por la Discapacidad de *capacidad física temporal*, un término que resalta que “cualquier posición está situada, es inconsistente, finita” (López Gil, 2013) y esta exposición a la discapacidad, el dolor y la enfermedad son parte fundamental de la existencia. Al reconocer que la discapacidad no es una identidad excluyente y reivindicar lo que podríamos llamar la experiencia universal de la discapacidad, se abre la puerta a generar formas de organización que centren esta experiencia, de forma que surge el reto de crear un mundo en el que esta exposición a la discapacidad y la enfermedad no suponga inevitablemente el riesgo de sufrir violencia, discriminación y marginalización en virtud de aquella. Así, Sonya Renée Taylor formula el reto tal que:

Si pudieras descubrir cómo hacer un mundo que funcione para una mujer de color gorda, queer, trans, indocumentada y discapacitada, descubriríamos cómo hacer un mundo que funcione para todos... Si pudieras encontrar una manera en la que este ser humano pudiera tener acceso Además de todos los recursos que necesitaban para prosperar en nuestro mundo, definitivamente podríamos encontrar un mundo en el que tú también puedas, ¿verdad? Pero la realidad es que no comenzaremos por ahí, y parte de la razón por la que no comenzamos por ahí es porque asumimos que ella no sabe lo que necesita. Que ella no es la experta en su experiencia. El amor propio radical supone que somos expertos en nuestras experiencias y, como tales, deberíamos guiar los sistemas, políticas y legislaciones que nos lleven hacia un mundo equitativo. Y que si no estamos en la mesa tomando estas decisiones, entonces sólo estaremos recreando la inequidad y la injusticia. (Taylor, 2019)<sup>3</sup>

<sup>3</sup> La traducción es mía



Recuperamos la formulación de Taylor del problema de construir un mundo que pueda sostener a los cuerpos más impactados y cubrir sus necesidades de acceso porque creemos que realiza una estrategia muy inteligente: toma como paradigma la figura de la “mujer de color gorda queer trans indocumentada discapacitada” como una identidad que habita en un lugar social extremadamente alejado de las intersecciones de identidades valoradas por la cultura dominante para construir un mundo *como si* todos navegáramos por el mundo como esta figura.

Regresando a la constitución del museo como espacio de generación de esta experiencia y de toma de conciencia de la vulnerabilidad inherente del ser temporalmente capaz, aparece aquí el espacio expositivo como un espacio privilegiado para experimentar maneras de navegar el mundo que permitan el cultivo de hábitos del cuidado hacia grupos tradicionalmente marginados. Esto se efectúa desde una imaginación encarnada que se pone en marcha a través del dispositivo expositivo: específicamente, se argumenta aquí que esta imaginación permite la toma de conciencia hacia los otros seres humanos a partir de estrategias que activan la atención (*attentiveness*), confianza (*trust*) y apertura a lo otro (*responsiveness to need*; Held, 2006, p. 15).

La activación de la atención se efectúa a través de tácticas curatoriales que orientan a los públicos hacia el detalle, la atención sostenida en el tiempo y la pausa. Esta organización espacio-temporal de la experiencia, que sobre todo resalta los cambios de escala y ritmo, tiene el potencial de construir el hábito y conocimiento de tener en cuenta al otro humano. Es decir, la atención al detalle de la obra o dispositivo en el espacio museístico (esto es, el cuidado hacia lo otro no humano) deviene aquí un campo de entrenamiento para la atención al otro humano. Entre aquellas tácticas que se centran en la atención hacia el otro humano, se desarrollan las instalaciones que permiten —como una burbuja de apacibilidad en medio de la aceleración cotidiana— dar espacio a los más impactados y crear mundos donde esos cuerpos, mentes, necesidades y deseos son considerados y valorados de tal manera que no solo puedan llevar vidas sostenibles, sino también prosperar, comprometiéndose por ejemplo a garantizar posiciones de liderazgo para artistas, curadores y profesionales BIPOC y LGBTQ+ discapacitados. La petición de ocupar roles de liderazgo significativos en el diseño curatorial de estos espacios se basa en la premisa de que los cuerpos discapacitados tienen un privilegio epistémico y organizacional con respecto a su experiencia y, por lo tanto, mantienen una comprensión corporal que los coloca en una posición óptima para diseñar tácticas de atención hacia el otro.

En relación a la confianza, toma forma como una puesta en escena de



la interdependencia entre sujetos y otros agentes no humanos tanto en el espacio expositivo cohabitado de hecho, como en las relaciones tematizadas en las propias obras, y un discurso curatorial que enfatiza las relaciones de dependencia, sujeción y colaboración impresas en la existencia de la obra que se muestra frente al público. Además, la construcción y comprensión de esta confianza por parte de los públicos requiere como precondition una apertura al otro que se performa en estos espacios desde la seguridad del artificio que se presupone al entrar en un museo. Los casos particulares de estas tácticas se verán desarrollados en los casos de acceso de *CRIP TIME*.

#### 4. Soy presa

Si bien la toma de conciencia de ser temporalmente capaz supone un reconocimiento de la vulnerabilidad que cuestiona la concepción antropocéntrica del ser humano como autosuficiente y desvinculable del resto de seres humanos, el ser presa constituye una concienciación del hecho de ser parte inseparable del resto de seres vivos y del medio. El concepto fue acuñado por la ecofeminista Val Plumwood en 1996, en el artículo *Being Prey*, donde explica la experiencia fenomenológica de la posibilidad de ser presa de otro ser vivo que ella vivió tras ser atacada por un cocodrilo en 1985. La formulación más elaborada del concepto se encuentra en el volumen *Feminism and the Mastery of Nature*, donde propone un cambio de paradigma desde lo que llama las jerarquías del dualismo hacia un concepto de diferencia no jerárquico. Según Plumwood, los dualismos se sostienen a través de lógicas que hacen que la subordinación sea efectiva a partir de hacer que parezca natural (Plumwood, 1993, p. 41). Entre los pares contrastados de esta estructura dualista, figuran las oposiciones *naturaleza/cultura: racionalidad/animalidad (naturaleza); humano/natural (no-humano); y sujeto/objeto* [no-humano, natural] (Plumwood, 1993, p. 43). Según Plumwood, la relación de dualismo “es más que una relación de dicotomía, diferencia, o no-identidad, y más que una simple relación de jerarquía” (Plumwood, 1993, p. 47) ya que son naturalizadas a partir de los valores sociales dominantes, y se escudan al cambio al cuál están abiertas otras jerarquías abiertamente contingentes.

Para Plumwood, la experiencia de ser presa implica la toma de conciencia de la falsedad de hecho de estos dualismos: soy carne y parte de redes tróficas como el resto de los seres vivos; y habito un medio en este planeta de manera que la emergencia climática no me es ajena, pues necesito de un espacio y de unos recursos naturales materiales que me sustenten. Emergen de esta vivencia, a nivel fenomenológico, una subjetividad donde se ha tematizado la vulnerabilidad. Es desde esta tematización que aparece no solamente como posibilidad, sino como necesidad el reto colectivo de imaginar futuros *sostenibles* que permitan la vida humana, reconociendo y



poniendo en el centro el cuidado mutuo, la interdependencia con los otros seres vivos y la vulnerabilidad que permea todas las relaciones que tracemos con ellos y con el medio.

La radicalidad de abrazar la subjetividad de ‘ser presa’ reside en el cambio de paradigma que implica, ya que consiste en el reconocimiento de uno o una misma como materia orgánica y como animal no separado de los seres no humanos. Consiste en poner entre paréntesis cualquier estructura jerárquica que nos sitúe en una posición de superioridad separada, de dualismo humano/animal. Para generar estrategias espaciales que permitan la toma de conciencia de esta no-dualidad, se ponen en escena en el museo diseños que centren el cuerpo y cuestionen los límites de la naturaleza, para provocar una experiencia que permita comprender nuestra dependencia para con los seres vivos y recursos naturales; así como la finitud y riesgo constante de nuestra existencia. Son ejemplos paradigmáticos las curadurías que dirigen la atención hacia las relaciones humano-animal no-humano (sea de simbiosis, presa, parasitismo...), y humano-entorno (panteísmo, explotación, catástrofes naturales...). A modo de disparadores finales, se presentarán como casos de estudio de las obras mostradas en la exposición colectiva *CRIP TIME*, en los que estas relaciones son los principios que guían la configuración del espacio museístico, y que abren la posibilidad de subjetividades del cuidado que fomentan la atención, confianza y apertura al ser viviente no-humano, los recursos naturales y el medio.

## 5. Vulnerabilidad y cuidado en la curaduría de CRIP TIME

En los últimos años, emerge en la curaduría una tendencia hacia el acceso que parte del giro educacional de los museos, en el cual los públicos y la vida activa del centro de arte deviene la arena central de su actividad, en lugar del cuidado de la colección como mero conjunto de objetos. Desde esta tendencia, se focaliza el cuidado y el acceso de los grupos tradicionalmente marginalizados como principio de diseño y organización del museo, hecho que da lugar a una serie de estrategias recopiladas por la pionera del movimiento Amanda Cachia en su volumen *Curating Access: Disability Art Activism and Creative Accommodation* (2022). Las exposiciones generadas desde este punto de anclaje del acceso creativo comparten un compromiso con los principios de la Justicia por la Discapacidad (*Disability Justice*) que pretende virar desde las iniciativas de acceso “iniciadas *para* las personas con discapacidad, en lugar de *con* o *por* ellas”<sup>4</sup> (Parry, p. 149) hacia una realización efectiva de la agencia de las personas con discapacidad en el proceso de toma de decisiones y las iniciativas de acceso en torno a la curaduría expositiva. Esta agencia está plenamente vinculada a una agencia política en las democracias contemporáneas en tanto que esta tendencia museográfica comprende que

<sup>4</sup> El énfasis es mío



[L]os espacios culturales de los museos y archivos son una esfera primaria en la cual los valores de una sociedad se definen, preservan, reifican y comparten, dando forma a quienes son valorados e incluidos en la noción de ciudadanía de un país. (Parry et al., 2020, p. 149)<sup>5</sup>

Es en esta miríada de exposiciones que se autocomprenden como espacios de agencia, generación de subjetividades y campo de lucha por el reconocimiento de las personas con discapacidad que surgen las instalaciones de *CRIP TIME*. A partir de la conjunción de las diferentes piezas, se argumenta, se articula la muestra de artefactos artísticos y de espacios desde una lógica que dispara una experiencia de ser con los otros, tematizable en “ser temporalmente capaz” y “ser temporalmente presa” —tanto por el contenido de las propias obras expuestas, que invita a la reflexión sobre nuestro posicionamiento a la hora de trazar relaciones, como por su disposición en el espacio museo y la manera como ésta invita a ocupar y recorrer el espacio—. La atención a esta espacialidad enfatiza la concepción ya avanzada anteriormente de los museos como espacios donde el cuidado *tiene lugar* (Askew, 2009; Conradson, 2003b; Darling, 2011). A continuación, se presentan las obras específicas de las muestras que se prestan a ser entendidas desde una vulnerabilidad del ser con los otros humanos y no humanos, desde las características fenomenológicas del cuidado de la atención, la confianza y la apertura al otro.

*Crip Time* se instaló del 18 de septiembre de 2021 al 30 de enero del 2022 en el museo MMK de Frankfurt am Main. La muestra inauguraba un espacio de resistencia a la temporalidad acelerada de la productividad que impone un imperativo de “funcionalidad, movilidad, disponibilidad y constante expansión” de los cuerpos y las mentes (statement). Frente a esto, se abría una temporalidad *Crip* donde lo tradicionalmente disfuncional era vindicado como un espacio de creación de subjetividades digno de ser atendidas, en lugar de restringidas y excluidas (Pfeffer y Sailer, 2020; 3). La comprensión del tiempo de la enfermedad, la discapacidad, y el acceso como un marco privilegiado para imaginar y generar nuevas maneras posibles de habitar el mundo compartido se materializaban en la exaltación de trabajos que celebraban la vulnerabilidad en la que nos encontramos como seres perceptivos y sensibles, dependientes recíprocamente en relaciones de cuidado. En lo que concierne a la vulnerabilidad e interdependencia para con los otros seres humanos, destacaban la instalación de *Primordial preservation* (Jillian Crochet, 2019), *Paseo del amigo* (Pepe Espaliú, 1993), *Wha\_i\_I\_old you a \_\_ory in a language I \_an \_ear* (Liza Sylvestre, 2014), y *Land of the Free* (Emily Barker, 2012/2021).

*Primordial Preservation* es un artefacto que centra la atención detallada en la dependencia mutua de los cuerpos a través de la mediación de una tecnología de

---

<sup>5</sup> La traducción es mía

soporte como es el goteador médico. En este pequeño objeto, confluyen relaciones de cuidado en el contexto del complejo médico industrial que Jillian Crochet pone en el primer plano de la percepción alterando la bolsa de líquido del soporte, que en esta ocasión está repleta de algas. Apuntando de esta manera a los remedios naturales y a las hierbas medicinales como conocimiento ancestral en peligro de extinción pero que aún tiene un poder de resistencia frente al conocimiento médico hegemónico, la obra requiere una sensibilidad atenta para apreciar los matices de texturas y movimientos de las algas en el tanque de plástico viscoso. A través de esta simple sustitución, Crochet rompe la familiaridad del objeto y nos dirige hacia una reflexión sobre la latente vulnerabilidad a depender de este tipo de artefactos de soporte y las relaciones que ellos acarrearán —en particular, la violencia inherente a los tratamientos químicos y farmacológicos administrados a los cuerpos que, muchas veces, se despojan de su agencia al verse obligados a entrar en estas relaciones de cuidado jerárquicas—.

Frente al foco crítico en la violencia médica que implica la dependencia en las relaciones de cuidado desde la enfermedad, la obra *Paseo del amigo* de Pepe Espaliu. Así como en su performance *Carrying* Espaliu pone en escena el ser con los otros y las relaciones de interdependencia y cuidado que esto acarrea desde la noción del ser transportado como una carga, en *Paseo del amigo* se impone el objeto de la muleta como un símbolo de este soporte mutuo entre cuerpos dependientes. Mientras que en Crochet encontrábamos una atención detallada a las dimensiones negativas de la dependencia y la autoridad médica, en el caso de Espaliu la muleta como artefacto se metamorfosea aquí en símbolo de la confianza y la ayuda —como alivio que un cuerpo encuentra en los otros como compañeros en el sostenimiento de la propia existencia encarnada—. Este sostén se enfatiza en la disposición de la obra en la sala de exposiciones, que consiste en tres muletas apoyadas contra la pared de manera frágil y vacilante.

Finalmente, las características fenomenológicas del cuidado de la aperturidad hacia lo otro se muestran ejemplarmente en *CRIP TIME* en las piezas de Sylvestre y Barker. Ambas piezas problematizan nuestra apertura al otro, en este caso al otro humano, a partir de la escenificación de un conflicto de códigos culturales e institucionales que encuentran en esa apertura un choque inconciliable, una incomodidad, en lugar de un acoplamiento armónico. En *Wha\_ i\_ I\_ old you a \_\_ory in a language I \_an \_ear*, Sylvestre pone en cuestión la comunicabilidad de códigos lingüísticos y las diferencias en el acceso a la información para las personas Sordas. En la grabación de video, Liza narra una historia dando voz únicamente a las partes que ella puede escuchar, poniendo al público en una inferioridad de condiciones que ella acusa vivir de forma cotidiana. En su provocación, Sylvestre vindica que para ella esta comunicación fragmentada es su “normalidad”, y con ello cuestiona



la norma capacitista que lleva a construir relaciones de superioridad e inferioridad que tradicionalmente discriminan a las personas con pérdida de oído o Sordas. Así como este conflicto se pone en evidencia desde los códigos lingüísticos en Sylvestre, la obra de Emily Barker manifiesta el choque entre los códigos institucionales y la experiencia vivida de la enfermedad en su obra *Land of the Free*, que exhibe una factura médica de 506,000 dólares que Barker recibió a los diecinueve años como resultado de los tratamientos necesarios para el cuidado de su enfermedad autoinmune. A partir de este documento, Barker da testimonio de la violencia y supeditación que surgen de la apertura al otro cuando este otro es el sistema médico privatizado y privativo de los Estados Unidos, y como este otro —en lugar de cuidar y soportar la vida— puede devenir un dispositivo de gestión de la muerte y de barrera al bienestar.

Por otro lado, respecto a la vulnerabilidad y las relaciones de cuidado con los otros no humanos, son paradigmáticos los trabajos *it's ok* (Jillian Crochet, 2019), *How did we get here?* (Michelle Miles, 2018), *Crip Clock* (Sharona Franklin, 2021), *17 years' supply* (Wolfgang Tillmans, 2014) y *Haeccidad* (Berenice Olmedo, 2020). Agrupamos aquí *it's ok* y *How did we get here?* como muestras de video arte que se centran en una atención mantenida y detallada de interacciones humano – ‘ser viviente no humano’ para dirigir a un estado fenomenológico de atención al otro y a toma de conciencia del ‘ser presa’ como un ser con los otros seres del mundo. En la obra de Crochet, esta atención parte de un *loop* de la mano de la artista acariciando un aloe vera —en el primer *loop*, en un contacto piel-planta; en la segunda iteración del *loop*, en un contacto piel-pantalla, que a su vez reproduce un vídeo de la misma planta que en la primera iteración—. La repetición de este gesto menor de afecto permite disparar la conciencia de estar en contacto con otros reinos de cohabitantes (otros animales, vegetales, etc.) en tanto que estamos siempre y de partida dentro de redes ecosistémicas vivas. En el segundo vídeo, Michelle Miles proyecta un vídeo de cuatro minutos y medio en el que una lente macro enfocando una placa con iluminación LED en la que se mezclan a cámara lenta diferentes materiales como pigmentos y tintes que se asimilan a una fluidez amorfa de tejidos orgánicos y vasculares. El ritmo del vídeo invita a la pausa y a la observación cuidadosa de un proceso que, aun parecer estático, rastrea el cambio de un estado inicial a un estado inicial que —a pesar de la progresión de difícil percepción aparente— distan significativamente.

El segundo pareado de obras que ejemplifican características fenomenológicas de la vulnerabilidad para con el otro no-humano son *Crip Clock* y *17 years' supply*. Ambos trabajos consisten en ensamblajes que utilizan el recurso de la acumulación como exposición de la dependencia con otro que en este caso se tematiza como los químicos farmacológicos, es decir, como al entrar en relaciones



de cuidado desde una vivencia de la enfermedad nos abrimos a otro, el fármaco, con el que tejemos una relación de confianza. Mientras que Franklin emmarca esta relación en la temporalidad a corto plazo de un día, las doce horas del reloj cuyas agujas se metamorfosean en cucharas que sostienen las dosis de cada toma del día; la acumulación de medicamentos consumidos en 17 años de la obra de Tillmans abruma por exceso y enfatiza hasta qué punto una vida con una enfermedad crónica requiere de un sostén a largo plazo que es, primero y ante todo, material. Finalmente, cabe destacar como la relación con la otredad no humana es puesta en escena en *CRIP TIME* desde la apertura radical a otro no humano en la obra colosal de Berenice Olmedo, *Haecceidad*. Olmedo adopta el ámbito de la prótesis como terreno de experimentación y reflexión sobre lo que supone la apertura radical e incluso la integración en el cuerpo propio de un material ajeno, que si bien puede conducir a un acoplamiento simbiótico, puede también llevar a conflictos de rechazo y repudio.

## 6. Conclusiones

A través del análisis de las obras expuestas conjuntamente en *CRIP TIME*, se ha mostrado cómo el dispositivo curatorial puede devenir un lugar de cuidado, que se genera a partir de la temática de las obras así como de la manera en la que las pone en escena en un espacio coral, y cómo esta cohabitación nos permite relacionarnos con ellas. A partir de esta escenificación espacial, se performa una toma de conciencia que abre la puerta a nuevas subjetividades a partir de la experiencia vivida: por un lado, esta toma la forma de una conciencia de ser temporalmente capaz, de la existencia frágil y precaria de todo cuerpo y mente humanas; por el otro, de ser presa en tanto organismos vivos entrelazados en redes ecosistémicas que se sostienen en este planeta. Además, esta experiencia se tiñe cualitativamente con una dinámica propia del cuidado, ya que tiene lugar desde una percepción atenta, confiada y abierta a la otredad —características que Virginia Held atribuye a la manera de estar en el mundo desde el cuidado (2006, p. 15)—.

*CRIP TIME* juega aquí un rol paradigmático como muestra de una corriente en la museografía que prioriza la vulnerabilidad y el acceso creativo como herramientas de transformación social, desde una autoconcepción de la práctica curatorial como una *praxis* política que consiste en abrir espacios a mundos posibles. Estos mundos posibles consisten, precisamente, en la construcción de futuros que se imaginan desde la habitabilidad y sostenibilidad de la existencia humana, es decir, futuros en los cuales podemos imaginarnos estableciendo vínculos con los seres humanos, los seres vivos no-humanos y el entorno desde paradigmas que no sean el de la instrumentalidad, sino primero y ante todo del cuidado. El espacio expositivo se convierte entonces en una gran arena utópica *en el presente*, donde ensayar estos nuevos mundos compartidos a realizar.



## Bibliografía

- Alonso Fernández, L. (2006). *Museología y museografía* (3.ª ed.). Del Serbal.
- Alonso Fernández, L. (2012). *Nueva museología* (2.ª ed.). Alianza.
- Askew, L. (2009). 'At home' in state institutions: The caring practices and potentialities of human service workers. *Geoforum* (40), 655-663
- Balaguer, A. P. (2020). *La insurrección de la vulnerabilidad. Para una pedagogía de los cuidados y la resistencia*. Universitat de Barcelona Edicions.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Akal.
- Benjamin, W. (2009). E. T. A. Hoffmann y Oskar Panizza (Jorge Navarro Pérez, Trad.). En W. Benjamin, *Obras II* (pp. 253-260). Abada.
- Bennett, T. (1995). *The Birth of the Museum*. Routledge
- Bounia, Al. (2020). Museums, activism, and the 'ethics of care': Two museum exhibitions on the refugee "crisis" in Greece in 2016. En L. Colomer y A Catalani (Eds.), *Heritage Discourses in Europe: Responding to Migration, Mobility, and Cultural Identities in the Twenty-First Century* (pp. 39-52). Amsterdam University Press.
- Cachia, A. (2013). 'Disabling' the Museum: Curator as Infrastructural Activist. *Canadian Journal of Disability Studies*, 2(4), 1-39. <https://doi.org/10.15353/cjds.v2i4.110>
- Cachia, A. (2022). *Curating Access: Disability Art Activism and Creative Accommodation*. Routledge.
- Conradson, D. (2003). Spaces of care in the city: the place of a community drop-in centre. *Social y Cultural Geography*, 4(4), 507-525.
- Darling, J. (2011). Giving space: Care, generosity and belonging in a UK asylum drop-in centre. *Geoforum*, 42(4), 408-417.
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Gallimard.
- García Serrano, F. (2000). *El Museo Imaginado: Base de datos y museo virtual de la pintura española fuera de España. Proyecto y catálogo*. Musima.
- Heidegger, M. (1991). *El ser y el tiempo* (J. Gao, Trad.). Fondo de Cultura Económica
- Held, V. (2006). *The Ethics of Care: Personal, Political, and Global*. Oxford University Press.



- Hooper-Greenhill, E. (1989). The Museum in a Disciplinary Society. En S. Pearce (ed.), *Museum Studies in Material Culture* (pp. 61-72). Leicester University Press.
- Hooper-Greenhill, E. (1994). *Museums and their Visitors*. Routledge.
- Ignagni, Esther, Chandler, Eliza, Collins, Kim, Darby, Andy y Liddiard, Kirsty (2019). Designing Access Together: Surviving the Demand for Resilience. *Canadian Journal of Disability Studies*, 8(4), 293-320. <https://doi.org/10.15353/cjds.v8i4.536>
- Kafer, A. (2013). *Feminist, Queer, Crip*. Indiana University Press.
- Leopold, A. (1998). La Ética de la tierra. En T. Kwiatkowska y Jorge Issa (Eds.), *Los caminos de la ética ambiental: una antología de textos contemporáneos*. Plaza y Valdés.
- Little, J. (2012). Pampering, well-being and women's bodies in the therapeutic space of the spa. *Social and Cultural Geography*, 14(1), 41-58
- López Gil, S. (2013). *Filosofía de la diferencia y teoría feminista contemporáneas. ¿Cómo pensar la política hoy?* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid]. Biblos e Archivo. <http://hdl.handle.net/10486/660400>
- McRuer, R. (2002). Compulsory Able Bodiedness and Queer/Disabled Existence. En S. L. Snyder, B. J. Brueggemann y R. Garland Thomson (Eds.), *Disability Studies: Enabling the Humanities* (pp. 88 - 99). Modern Language Association.
- McRuer, R. (2006). *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York University Press.
- Milligan, Ch. y Wiles, J. (2010). Landscapes of care. *Progress in Human Geography*, 34(6), 736-754. <http://dx.doi.org/10.1177/0309132510364556>
- Mingus, M. (2017, August 6). Forced Intimacy: An Ableist Norm. *Leaving Evidence*. <https://leavingevidence.wordpress.com/2017/08/06/forced-intimacy-an-ableist-norm/>
- Munro, E. (2013). "People just need to feel important, like someone is listening": Recognising museums community engagement programmes as spaces of care. *Geoforum*, 48, 54-62. <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2013.04.008>
- Parr, H. (2007). Mental health, nature work, and social inclusion. *Environment and Planning D-Society y Space*, 25(3), 537-561.
- Parry, Manon S., Tijsseling, C., y van Trigt, P. (2020). Slow, Uncomfortable and Badly Paid: DisPLACE and the benefits of disability history. En A. Chynoweth et al. (Eds.), *Museums and Social Change: Challenging the Unhelpful Museum* (pp. 134-148). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429276903>



- Pfeffer, S., & Sailer, A. (2020). *CRIP TIME* [Exhibition catalogue]. Museum für Moderne Kunst, Frankfurt. [https://cms.mmk.art/site/assets/files/6630/mmk\\_booklet\\_crip\\_time\\_en.pdf](https://cms.mmk.art/site/assets/files/6630/mmk_booklet_crip_time_en.pdf)
- Plumwood, V. (1996). Being Prey. *Terra Nova*, 1, 32-44.
- Plumwood, V. (2003). *Feminism and the Mastery of Nature*. Routledge.
- Rich, A. (2003). Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence (1980). *Journal of Women's History*, 15(3), 11-48. <https://doi.org/10.1353/jowh.2003.0079>
- Taylor, B. (1991). Displays of Power with Foucault in the museum. *Circa: Contemporary Visual Culture in Ireland*, (59).
- Taylor, S. R. (2019). *The Body is Not an Apology: How Disability Justice Is Radical Self Love!* [Conference session]. 14th Diversity, Equity, and Inclusion Conference, University of Georgia Mary Frances Early College of Education. <https://www.youtube.com/watch?v=Wd9OQdu2wUI>
- Wiles, J. (2003). Daily geographies of caregivers: mobility, routine, scale. *Social Science and Medicine*, 57, 1307-1325