

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



MAESTRÍA EN ESTUDIOS PARA EL DESARROLLO

**UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO
CAMPUS LEÓN
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES.**

**LAS MUJERES Y LOS MUSEOS. UN CAMINO HACIA LA
INCLUSIÓN EN LEÓN, GUANAJUATO.**

**PRESENTA
LAISA SARAÍ LÓPEZ ÁLVAREZ**

**DIRECTORA DE TESIS
DRA. TEODORA HURTADO SAA**

**LEÓN, GUANAJUATO.
AGOSTO, 2025**

Tabla de contenido

Introducción	5
Capítulo I.	8
Bases teórico y metodológicas para el análisis feminista en los museos.	8
1.1.Planteamiento del problema	8
1.1.1 Justificación.....	12
1.1.2. Preguntas de investigación	19
1.1.3. Objetivos de la investigación	19
Objetivo general.....	19
Objetivos específicos.....	19
1.1.4. Hipótesis de trabajo o supuestos de investigación.....	20
1.2. Breve descripción de la estrategia metodológica	20
1.2.1. Población y muestra	22
1.2.2. Estrategia de Muestreo	22
1.2.3.Técnicas de recopilación de datos.	24
1.3. Aproximaciones conceptuales	24
Capítulo 2. Mujeres, arte y desarrollo	30
2.1. Perspectivas teóricas y contextualización de la vinculación de Las mujeres al desarrollo	30
2.2. Desarrollo, género y cultura.....	38
2.3. Desarrollo humano con perspectiva de género	44
Capítulo III. Diálogos entre arte y feminismo. Conceptos, desarrollo y crítica.....	47
3.1. Arte, genialidad y feminismo desde una mirada interseccional	51
3.1.1 La genialidad	57
3.1.2 La envidia masculina	63
3.1.3 La revuelta contra el linaje paterno	67
Capítulo IV. Repercusión del género y el poder en la constitución de los saberes	69
4.1. Una mirada al campo de arte y del género desde la decolonialidad	70
4.2. Las meninas y Foucault	73
4.3 Vislumbrando al arte desde la interseccionalidad	76
Capítulo V. Aproximaciones al mundo museal.	80
5.1 Los orígenes del museo	80
5.2. Museos y democracia	82
5.3 La museología	87
5.4. El termino curaduría y su función en el contexto actual.....	87
CAPÍTULO VI	91

Estudios de casos. Museo de Arte e Historia de Guanajuato y Museo universitario de la Salle Bajío: “Mi Museo Universitario”	91
6.1. Los museos de la ciudad de León	91
6.1.1. Museo de la Ciudad de León	92
6.1.2 Museo de Ciencias Explora	93
6.1.3. Museo de Arte Sacro	93
6.1.4. Museo Identidades Leonesas <<MIL>>	94
6.2. El Museo de Arte e Historia de Guanajuato (MAHG)	96
6.2.1 Historia sobre las colecciones que alberga	97
6.2.2 El Canon Griego	100
6.2.3 Sala de Cultura Regional	102
6.2.4. Cómo se representa lo femenino y las presencias de las mujeres en el MAHG	102
6.3. Mi Museo Universitario de la Salle <<MIM>>	108
6.3.1 Exposiciones anteriores elaboradas por mujeres o donde el tema central son las mujeres:	108
Matrices	108
Objetuario	109
María Esquerro	110
Las mujeres decentes de la 58	110
Autoría de exposiciones totales desde su fundación 2012, a la actualidad, 2021.	111
6.2.2 “Hacia nuevos horizontes” MIM.	111
6.3.3 Cómo se representa lo femenino y las presencias de las mujeres en MIM	113
CAPÍTULO VII.	114
Los museos son para todas las personas	114
7.1. Crítica institucional	114
7.2. Perspectivas de los diversos agentes sobre los museos.	117
7.2.1 ¿Qué dicen los públicos?	117
7.2.2 La presencia de las mujeres artistas en los museos de la ciudad de León	122
7.2.4 Las voces de las artistas mujeres de León	127
7.3 Vicisitudes entre el género y el arte	129
7.3.1 Inclusión de las mujeres artistas en los museos de la ciudad de León	130
7.3.2. Las artistas y sus obras	132
7.3.4. Las otras miradas. Trabajadoras de los museos.	137
Conclusiones	143
Anexos	158
Anexo 1. Lista de Obra Museo de arte e Historia de Guanajuato. El eterno femenino	158

Anexo 2. Lista de obra Jardín de las esculturas.....	160
Anexo 3. Lista de obras de mujeres artistas “Nuevos horizontes” MIM	164

AGRADECIMIENTOS

Al CONAHCYT y a la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guanajuato por el apoyo brindado durante mi formación académica y el desarrollo de este trabajo de investigación. Agradezco profundamente a todas las personas que, de manera directa o indirecta, hicieron posible el desarrollo de esta investigación. En primer lugar, a la Dra. Teodora Hurtado, quien me animó a adoptar una perspectiva distinta para abordar este trabajo. Su guía, confianza y apoyo constante fueron fundamentales en este camino.

A mi comité, que desde el inicio se sumó con generosidad y entusiasmo: la Dra. Áurea Valerdi y la Dra. Maru Rabadán. Sus aportes no solo enriquecieron este proyecto, sino que también me acompañaron en mi proceso de crecimiento académico y personal. Extiendo este agradecimiento a todas mis maestras y maestros de la MED, por compartir sus saberes y abrirme horizontes; en especial, a la Dra. Ivy Jasso, al Dr. Demetrio Feria, a la Dra. Erika Carcaño y al Dr. Alex Caldera.

Gracias de corazón a todas las personas entrevistadas, por su generosa participación y por compartir sus experiencias, conocimientos y miradas. Este proyecto no sería lo que es sin sus voces: Magdalena Zavala, Mary Carmen Aranda, Kitzi Torres, Ariadna Vargas, Justo Hernández, Álvaro Gómez, Sandra Zapiain Ruiz, Martha López y Claudia Pérez. A las artistas Flor Bosco, Blanca Sánchez y Cuca Fernández, mi reconocimiento y admiración por abrirme las puertas de su obra y pensamiento. También a Mónica Mayer, Rurru Mipanochia y Rosa Borrás, por su valiosa participación en los coloquios realizados durante este periodo, que enriquecieron profundamente esta investigación.

A mi familia, mi sostén y refugio. A mi tío Alejandro, por mostrarme el camino, por su apoyo incondicional y por estar siempre. A mi hija Valentina, por su amor infinito, y a mi mamá, por su fuerza y apoyo constante. A todas mis compañeras y compañeros de la maestría, por caminar juntos este trayecto. Y, sobre todo, a todas las mujeres artistas: por seguir creando, por resistir, por transformar. Ustedes hacen que este mundo sea más bonito.

Título

Las mujeres y los museos. Un camino hacia la inclusión en León, Guanajuato.

Palabras clave

Mujeres, feminismo, museos, colecciones, inclusión, desarrollo.

Resumen

El presente trabajo parte del análisis con relación a las mujeres y los museos en la ciudad de León, Guanajuato. Se encuentra inscrito en los estudios de género. Parte del estudio en tres ejes específicos. Primero: tomando en cuenta el rol de las mujeres en relación con las colecciones y su importancia en el desarrollo, la cultura y la memoria; segundo: la representación de las mujeres en los espacios museológicos; y finalmente: su presencia como productoras de arte, ya que el mundo del arte no las ha contemplado a partir de la genialidad, en cambio sí ha incluido como genios a su contraparte masculina. Aunado a ello, se recalca la envergadura de su visualización, y su aporte en los espacios culturales, a través de la continua reflexión sobre la importancia de la inclusión y el enfoque de género al quehacer de los museos.

Introducción

Al terminar mi investigación de Licenciatura en Cultura y Arte sobre las mujeres en el arte contemporáneo en la ciudad me di cuenta que si bien los estudios feministas y de género me habían ayudado a develar ciertas desigualdades en relación a las mujeres con el arte, mi investigación, en aquellos años, fue elaborada particularmente dentro de los parámetros de un feminismo blanco y occidental, encasillando a las sujetas de estudio dentro de una categoría única de "mujer", que precisamente respondía de mayor manera a una mujer que no existía -en su totalidad- en mi contexto de estudio. Aunque en un primer momento me dio la apertura para analizar una problemática general, no me alcanzó para analizar las problemáticas particulares en un ámbito más plural, porque no sólo se trataba de la "mujer" blanca y occidental artista, sino que quise trabajar en términos más amplios que respondieran a la cuestión de las mujeres, en plural, y su relación con el arte y en este caso en su mayor estructura: los museos.

Una vez, al entrar a la Maestría en Estudios para el Desarrollo y expresar mis inquietudes sobre la búsqueda de herramientas que me ayudaran a abarcar mi investigación

desde una óptica diferente, la doctora Teodora Hurtado, me sugirió el uso de la interseccionalidad que me ayudó a analizar mi investigación en un sistema más amplio al contemplar cómo más allá del género intervienen factores igual de poderosos como la raza o la clase los cuales me han permitido vislumbrar las diversas situaciones de opresión y privilegio en el mundo del arte.

Desde mi posición, la interseccionalidad, así como los conocimientos situados, aunado a los estudios feministas y de género, me han permitido, analizar igualmente mis propios privilegios y opresiones que me circunscriben. Es así como desde una postura -mayormente- privilegiada en la que me he situado, al tener ciertos privilegios genotípicos y fenotípicos, dicha posición me ha permitido cuestionar mi papel. Si bien, como mujer, madre soltera, estudiante de artes, mi neurodivergencia y posición geográfica, y de clase me han posicionado en un papel de opresión, sometiéndome a ciertos discursos y supuestos teóricos en los cuales he entrado en conflicto introspectivo y en una permanente crítica acerca de lo que soy, lo que hago y la manera en la que me desarrollo. Considerando ambas posiciones como referente para formar una postura más inclusiva que me ha permitido replantarme mi papel desde el privilegio y la opresión para analizar las situaciones de diversas mujeres en el mundo del arte.

Esta investigación se sitúa en la ciudad de León, Guanajuato, en un inicio se pensó en estudiar los 5 museos de arte e historia de la ciudad, los cuales describo brevemente, sin embargo se tuvo que hacer una acotación del campo, y se decidió tomar como casos estudios dos: el Museo de Arte e Historia de Guanajuato <<MAHG>>, y El museo universitario de la Salle Bajío, Mi Museo Universitario <<MIM>>, el primero de carácter público, y el segundo privado, lo que permitirá hacer un análisis comparativo en relación con la presencia de las mujeres en dichos espacios.

El presente trabajo se enmarca en la intersección de los estudios para el desarrollo, la sociología, los estudios feministas y de género, el arte y los estudios de museos. Se decidió utilizar, como se mencionó anteriormente para el desarrollo de esta investigación una metodología feminista interseccional. A raíz de la pandemia COVID-19 se tuvo la necesidad de modificar, la estrategia metodológica, ya que se carecía del acceso a los museos. Por lo que se decidió el uso de recursos virtuales, ya que los museos a estudiar no figuraban como tal.

Por lo tanto, a lo largo de esta investigación se pretende establecer un diálogo entre la interseccionalidad, los saberes, subalternos o periféricos, y los museos, para repensar la importancia de la incorporación de una perspectiva feminista interseccional en los espacios artísticos, ya que, constantemente se ha banalizado la envergadura que han tenido las mujeres dentro de procesos de construcción del conocimiento, la educación, y en los modelos de desarrollo. A partir de dicho análisis se propone repensar el papel de las mujeres y los museos en la sociedad, teniendo en cuenta sus transformaciones y sus contradicciones.

Desde la nueva museología, donde se propone la idea de un museo abierto e inclusivo, se considera relevante abordar lo relacionado a las desigualdades, así como la exclusión, ya que desde la concepción de los museos en relación con su misión de servir a la sociedad éstos deberían abordar dichos aspectos.

En ese contexto en la 22^a Asamblea General en Viena (Austria) el Consejo Internacional de Museos (ICOM)¹ -única organización de carácter mundial en lo relativo a dichos espacios- se propone una definición de museo:

Un museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo.

Entre las nuevas acciones del ICOM se considera relevante abordar lo relacionado a las desigualdades, así como la exclusión, ya que se considera que los museos tienen la misión de servir a la sociedad, por lo que debe abordarse dichos aspectos. Es por ello, la recomendación a los museos de realizar actividades enfocados en temas como: "la participación, la accesibilidad, el bienestar, el género, la marginalización y la inclusión/exclusión" (ICOM).

Siguiendo con las recomendaciones del ICOM, se sugiere que entre los objetivos se incluyan: "la educación y divulgación de la cultura, y que trabajen en pro de la justicia, la libertad y la paz, puesto que contribuyen en la construcción de una solidaridad moral e intelectual entre los pueblos y garantizan el acceso a la educación para todos por igual" (ICOM, fecha y página). Así mismo, en relación con el género, desde el 2017, se ha comenzado a tomar en cuenta el papel de las mujeres en los museos, durante el 2019 el lema fue: "El lugar de una mujer está en el museo" con lo que se trató de resaltar el trabajo y la participación de las mujeres en dichos espacios, así como reconocer su labor en la historia.

¹ Asamblea General de la ICOM acontecida en Viena (Austria) el 24 de agosto de 2007.

Capítulo I.

Bases teórico y metodológicas para el análisis feminista en los museos.

1.1.Planteamiento del problema

La exclusión de las mujeres ha sido una constante en las diferentes etapas de la historia, que si bien, en los últimos años se han tenido grandes logros, en materia de inclusión y reconocimiento del aporte femenino, en diversos ámbitos de la vida social, política, económica y cultural, aún continúa persistiendo invisibilidad y desconocimiento de sus aportes. Esta exclusión ha sido igualmente una constante en el campo del arte. Es por ello que, desde la década de los sesenta del siglo XX, a partir del cuestionamiento de esta realidad se empezó a teorizar con este tema, Linda Nochlin (2011, pág. 20) cuestiona: “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” Décadas posteriores se le han dado un sinnúmero de respuestas a esta pregunta, debido a la imperante necesidad de replantearla constantemente. Sin embargo, en la actualidad, parte de la explicación dada por Nochlin para dar cuenta de dicha realidad se ha desarticulado, porque se plantea como respuesta que era en parte a causa de que las mujeres no asistían a las academias de arte, en este caso hablando en un sentido meramente académico. Ya que el arte ha existido desde tiempos remotos, y se producía sin distinción del género antes de la Historia, con mayúscula.

En épocas anteriores por ejemplo las mujeres fueron excluidas de las clases del dibujo al natural, lo que les impedía estar en condiciones de estudiar la anatomía humana, situación que incidió en su formación artística tomando en cuenta que, por casi trescientos años, desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, el desnudo fue lo imperante dentro del arte (Pollock, "Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo", 2007). Ello les impedía tener las herramientas para potencializar dichas habilidades. Como ejemplo, la siguiente fotografía (imagen 1) que data del año 1855, evidencia que mientras los hombres tenían como modelos a personas, la clase de anatomía para las mujeres, en este caso, consistía en retratar a una vaca.

Si bien, la pintura, por ejemplo, es un fenómeno de 32 000 años de antigüedad. En este caso tomando en consideración a partir del siglo XVI y comienzos del XVII, para las mujeres era prácticamente imposible dedicarse o tener una formación profesional en las artes.

Algunos nombres de pintoras que se conocen de la época pudieron realizarlo al ser hija de pintores, entre ellas se encuentran: Lavinia Fontana, Fede Galizia, Isabel Sánchez Coello, Artemisia Gentileschi, Levinia Teerlinc y Elena Recco (Vergara, 2016, pág. 21), es decir gracias al linaje paterno. Pese a las limitaciones para clases de anatomía muchas mujeres recurrieron a temas como el bodegón como alternativa (Vergara, 2016, pág. 21).

No obstante, en la actualidad, según Andrea Giunta, las mujeres representan más de la mitad de los alumnos en las academias de arte (2019, pág. 31). Por su parte, Simone De Beauvoir argumentaba que, si las mujeres no han dejado una profunda huella en el mundo se debe a que estaban limitadas en su condición, porque “no se nace genio: se llega a serlo” (De Beauvoir, 2019, pág. 127).

IMAGEN 1: AT THOMAS EAKINS' LIFE-CLASS AT THE PENNSYLVANIA ACADEMY AROUND 1855, A COW, INSTEAD OF A NUDE MAN, SERVED AS A MODEL FOR THE WOMEN STUDENTS.



Fuente: [facebook.com/thelanguageofpainting/photos/a.1018153631544146/3944234108936069/?type=3&theater](https://www.facebook.com/thelanguageofpainting/photos/a.1018153631544146/3944234108936069/?type=3&theater)

La experiencia de Marie Bashkirtseff, quien fue una artista nacida en el imperio Ruso, hoy Ucrania, y que estudió en la Academia Julian de París, -una de las pocas que aceptaban mujeres-, revela como se muestra en la siguiente pintura (imagen 2), como la artista retrata una de las escasas escenas de mujeres pintando figuras humanas, aunque infantiles, dado que solo bosquejan a un niño. En su diario, la artista, relató lo siguiente acerca de dicha pintura: “En cuanto al tema no me fascina, pero puede resultar muy entretenido [...] Nunca se ha pintado un taller de mujeres” (Morrill, 2019, pág. 53).

IMAGEN 2: EN EL ESTUDIO, MARIE BASHKIRTSEFF, 1881, ÓLEO SOBRE LIENZO, 154 x 188 CM, MUSEO ESTATAL DE ARTE DE DNIPROPETROVSK, DNIPRO, UCRANIA.



Fuente: (Morrill, 2019, pág. 53)

A través de los supuestos teóricos, las imágenes y las experiencias históricas descritas se podría vislumbrar que una de las razones para que las mujeres no sean concebidas como agentes de producción artística es justamente la permanente negación de su presencia, la invisibilidad o la segmentación de estas en dichos escenarios. Por un lado, las construcciones sociales binarias en torno al sexo, al género y al ejercicio del arte como trabajo y producción de ideas, bienes y servicios culturales, dan valor agregado a lo masculino frente a lo femenino; ese valor se refleja como el resultado de la genialidad de los hombres y no se habla de una genialidad humana porque se asume que el hombre tendría la capacidad de la producción artística, y que compartiría el crédito con las mujeres. Sin embargo, el trabajo y la producción de las mujeres se enmarca en el espacio privado, donde se desmaterializa como generadora de bienes culturales con valor y simbolismo.

Gayatri Spivak (2003), en su texto ¿Puede hablar el subalterno?, elabora una crítica importante hacia los intelectuales por terminar reproduciendo sistemas de dominación políticos, económicos y sobre todo culturales, ya que actúan consciente o inconscientemente a favor de la dominación del subalterno o la subalterna; en este caso, significa que le arrebatán a las mujeres una posición desde donde pueda hablar, y más importante aún, desde

donde puedan ser escuchadas. Es por esto que, Spivak pretende descentrar al sujeto y la idea del individuo, usualmente masculino, que responde a una construcción ideológica.

En ese contexto el museo, como espacio de conservación de la memoria y la genialidad artística de la humanidad, igualmente ha privilegiado el mantener vigente y actual una historia y una versión de la producción artística predominantemente masculina, y proveniente de lo determinado por ciertas élites cultural, económica e intelectualmente dominantes.

En México la situación no es diferente, los museos de carácter nacional pese a que han fungido como custodios de la memoria nacional y el patrimonio, ya que han enaltecido “lo que es ser mexicano” (Maceira Ochoa, 2008, pág. 208) han excluido a las mujeres, no sólo por condición de sexo género, también por condición de raza, etnia y clase entre otras categorías.

La nueva museología mexicana ha incorporado el estudio de la exclusión, pero, particularmente en lo referente a raza, etnia y diversidad social, sin incluir al género como factor de desigualdad y alteridad, ni como factor de dominación de los discursos museológicos y construcción de memoria (Maceira Ochoa, 2008, págs. 210- 211). Cabe la pena mencionar que en México, en la mayoría de museos las colecciones no son curadas sino que se hacen a través de donaciones.

En los museos de la ciudad de León, se ha dado un caso similar en el Museo de Arte e Historia de Guanajuato, que su formación parte de donaciones y piezas en comodato, el Museo Universitario de la Salle, sin embargo sí tuvo una curaduría ya que se adquirieron las piezas, sin embargo, en ambos, no se ha dado importancia suficiente a la incorporación de las mujeres en las colecciones permanentes; además, no se ha incorporado un enfoque de género en sus discursos, lo que provoca la invisibilidad de las mujeres en dichos espacios desde que fueron creados a la actualidad.

Es así como la presencia de las mujeres en las instituciones culturales, particularmente en los museos, ha sido constantemente limitada, pues no basta sólo con su presencia como productoras de arte, sino, también es importante su inclusión como espectadoras, consumidoras culturales, y el análisis de cómo son representadas. Representaciones que deben estar alejadas de la visión patriarcal. En la actualidad el tema de la inclusión en los museos se ha puesto -favorablemente- en boga; forma parte de los objetivos y las nuevas propuestas del Consejo Internacional de los Museos (ICOM), propuestas que sin duda, se

perciben necesarias para la incorporación de diversos públicos a los museos, no obstante, es necesario resaltar la inclusión de uno de los más grandes segmentos de la población que se ha encontrado en situación de desventaja: las mujeres; quienes en el caso de León representan el 50.9 % de la población total (INEGI, 2015).

En ese contexto, los estudios y autoras presentadas dan cuenta de la necesidad de la incorporación de este enfoque, que funciona como un medio que contribuye al desarrollo y al mismo tiempo brinda reconocimiento de la participación de las mujeres en la construcción de la memoria, como en la manifestación de las capacidades artísticas de la humanidad. En este caso, el museo actuaría como un espacio inclusivo que propone concienciar sobre determinados aspectos de la vida social, como lo es la construcción de la memoria, la procuración de la equidad de género y la visualización del papel de las mujeres, recalcando su importancia histórica en los procesos de desarrollo artístico-cultural.

Es por ello por lo que un estudio de los elementos que han intervenido en el proceso de creación y apropiación del arte y la cultura (resistencias y visualización de su presencia) por parte de las mujeres permitiría vislumbrar la condición actual: las mujeres no se ven representadas en los museos, ya que, generalmente se considera parte del acervo artístico sólo a los elementos que son considerados valiosos para una civilización, gran parte de éstos, contruidos bajo una óptica masculina occidental.

De esta manera, se plantea el desarrollo de una óptica femenina, de una mirada alterna, paralela y propia. Es entonces que se propone una investigación orientada al estudio de la presencia/ausencia de las mujeres en los museos, el patrimonio y sus entornos, los cuales refieren al estudio de los ámbitos físicos y culturales en los que se desarrollan determinados procesos y actividades; particularmente influenciados de componentes arquitectónicos y culturales de las ciudades.

1.1.1 Justificación

En la actualidad se han hecho esfuerzos para incorporar de manera equitativa, a las mujeres en los museos; ejemplo de ello es que, diversas investigaciones han puesto el acento en la desigualdad que se vive en dichos espacios, como el estudio de 2016 realizado en los museos pertenecientes a la Universidad Nacional Autónoma de México, donde se vislumbra una presencia de creadores del 63.9% por parte de hombres, mientras las mujeres solo representan el 27.9% mujeres y 9.2% grupos. El estudio se realizó en: Museo Universitario

de Ciencia y Arte (MUCA) Roma (hombres 63%, mujeres 37%), Museo Universitario del Chopo (hombres 66%, mujeres 25%, sin autoría 9%), Museo Experimental del Eco (hombres 72%, mujeres 28, MUAC (hombres 64%, mujeres 14%, grupos 14%, sin autoría 8%). En Nueva York la situación no dista mucho, del año 2006 al 2016, el 80 por ciento de todas las exposiciones fueron de artistas varones (Hustvedt, 2017, pág. 47).

Para Mira Schor, uno de los problemas ha sido que las escuelas de arte en México no enseñan a profundidad sobre la historia del arte al no existir, por ejemplo departamentos de investigación sobre historia del arte en las escuelas, esto de manera general, y en particular, no enseñan sobre mujeres artistas, y los instrumentos que llegan a ofrecer carecen de estructura pedagógica y teórica, “Lo anterior combinado con las tendencias de linaje paterno en la escritura del arte y la formación canónica anotadas en este ensayo, consecuentes que el estudiante de arte, mujer u hombre, tenga pocas armas para desestructurar el linaje paterno” (2001, pág. 120). En el desarrollo de la producción cultural y artística, es a través del linaje paterno, entendido este como el medio por el cual se le otorga a la obra un valor asociado o por la figura del padre, o una figura masculina que funja o se asemeje: esposo, hermano, crítico, así se han legitimado las creadoras y sus obras, ya sea por el padre, hijo, esposo, hermano o por el crítico de arte.

Raquel Tibol (2002), en uno de sus textos, menciona: “el arte es un excelente instrumento para acelerar procesos igualitarios y de desarrollo” (Tibol, 2002, pág. 9). Más allá del relato de Tibol, existen pocos documentos que den cuenta del papel que han tenido las mujeres en la historia del arte en la ciudad de León, lo que es evidente al recorrer las muestras de los museos, que en su mayoría presentan obras elaboradas por artistas varones.

Con relación a los valores otorgados a las obras artísticas en las subastas (Giunta, 2019, pág. 38), el valor más alto para artistas vivos fue de 7.1 millones de dólares en 2015 para una mujer, Yayoi Kusama, y, de 58.4 millones de dólares para el artista varón, Jeff Koons. El precio más alto para una obra producida por una mujer fue de 44, 4 millones de dólares para Georgia O’Keefe, en contraparte para un artista varón, 142, 4 millones de dólares por una obra de Francis Bacon. Otro ejemplo es el de un lienzo de Rothko, cuyo precio fue 86,9 millones de dólares, en contraparte al precio pagado por una araña de Louise Bourgeois

que se vendió por 10,7 millones² (Hustvedt, 2017, pág. 47). Hustvedt (2017, pág. 47), explica este fenómeno en que los límites del Yo se engrandecen en el hecho de poseer, aunado a ello, la mayoría de los coleccionistas son hombres, aunque no exclusivamente, gran parte de quiénes están enfrente de las galerías más importantes son mujeres y sin embargo siguen exponiendo mayoritariamente obras creadas por hombres.

Al cuestionar la forma en que tradicionalmente las mujeres han hecho /o hacen presencia en los museos, Peggy Phelan, pone la discusión en los componentes estructurales y simbólicos que marcan dicha presencia, por ello se pregunta si *¿Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en el Metropolitan Museum? Menos del 5% de los artistas en las secciones de Arte Moderno son mujeres, pero un 85% de los desnudos son femeninos*. Versaba un cartel elaborado por el colectivo Guerrilla Girls, en 1989, como manifestación a la posición y representación de las mujeres en los museos; el colectivo se ha caracterizado por sus constantes protestas contra el racismo y sexismo institucionalizados (Phelan, 2009, pág. 153) en los museos y casas de exposiciones. El colectivo ha tratado de oponerse al “canon o la narrativa principal revelando lo oculto, los subtextos y la inequidad propios del sistema del arte” (Giunta, 2019, pág. 34). En otro de sus carteles, enuncian -sarcásticamente- las “ventajas” de ser mujer artista, en él se enuncian las siguientes:

- Trabajar sin la presión del éxito.
- No tener que coincidir con hombres en las exposiciones.
- Saber que su carrera artística va a repuntar cumplidos los 80 años.
- Poder desconectar del mundo artístico tras cuatro trabajos como autónoma.
- Estar segura de que cualquier tipo de arte que hagas será catalogado como femenino.
- No verse atrapada en un puesto en la enseñanza.
- Ver sus ideas plasmadas en las obras de otros.
- Tener la oportunidad de escoger entre su carrera y la maternidad.
- Tener más tiempo para trabajar cuando su compañero le deje tirada por otra persona más joven.
- Que te incluyan en las versiones revisadas de la historia del arte.

² Valdría la pena añadir la situación personal de ambos artistas quienes eran considerados, según Hustvedt (Hustvedt, 2017, págs. 47-48), altamente sensibles, problemáticas, emotivas y egoístas, sin embargo, Rothko se suicidó y Bourgeois continuó luchando hasta los noventa y ocho años.

- No tener que pasar por el bochorno de que le llamen genio.
- Que su imagen salga en las revistas de arte disfrazada de gorila.

Ya que los museos son unos de los responsables de la transmisión de la Historia, incluyendo los papeles que han desempeñado los hombres y las mujeres (Gregorio, 2013, pág. 55), es por ello por lo que sólo a través de concienciar la presencia y ausencia de las mujeres es posible conducirse hacia su visualización en los espacios culturales. Es por tanto que se vuelve necesario enfocar estudios sobre el museo y su implicación en la legitimación y transmisión del conocimiento, así como las formas cómo se construyen y apropian determinados discursos.

Los discursos androcéntricos que han predominado en los museos han sido en parte responsables, junto con la supremacía de las élites culturales, de los sesgos de transmisión de la información del conocimiento de nuestro pasado, pues, cuando una persona visita un museo toma lo visto como verdadero (Gregorio, 2013, pág. 55). Por esta razón, los museos tienen una gran responsabilidad en sus contenidos, y cómo éstos son presentados; respecto a esto, los museos, a lo largo del tiempo han presentado una "mirada masculina", la cual ha sido considerada universal (Gregorio, 2013, pág. 55). Estos espacios han conservado el patrimonio que consideran valioso para la cultura o civilización, excluyendo los "trabajos menores" y con relación al mantenimiento de la vida, junto con las clases bajas y las mujeres (López Fernández-Cao, 2013: 20).

Si se entiende a los museos como espacios encargados de conservar, mostrar y educar, sus contenidos se convierten en modelos generacionales para mujeres y hombres (Gregorio, 2013, pág. 55). Los museos con la finalidad primordial de educar en valores relacionados a la cultura democrática deben facilitar cambios para una visión menos jerarquizada, sexista y etnocéntrica, en cambio, mostrar la diversidad como fuente de riqueza (López Fernández-Cao, 2013: 17).

Para George Yúdice, anteriormente, la valorización del arte estaría ligada con la institucionalidad, la cual legitima que algo es arte o no, ya que el Estado va a requerir que se cumpla con una serie de requisitos; el museo funge, así como una institución disciplinaria. En la actualidad, sin embargo, el arte se legitima por otra serie de figuras. Siguiendo a Yúdice,

la idea preconcebida de museo condiciona a un cierto comportamiento al visitarlo: “no por una vía coercitiva... sino por ósmosis” (Yúdice, 2017).

Según Douglas Crimp (1985) la llamada: “Muerte de los museos”, es una consecuencia de sus propias contradicciones culturales, estos, a través de sus discursos han transmitido mensajes de poder: “Foucault analizó las instituciones modernas de confinamiento —el asilo, la clínica y la prisión— y sus respectivas formaciones discursivas — la locura, la enfermedad y la criminalidad—. Hay otra institución de confinamiento, esperando un análisis arqueológico: el museo—, y otra disciplina: la historia del arte—. Ambas son las condiciones que posibilitan el posicionamiento del discurso que hoy conocemos como arte moderno” (Crimp, 1985, pág. 45). De esta forma, siguiendo a Foucault (1977, *cit. pos.* Hooper-Greenhill, 1999: 191), los museos y sus identidades, objetivos y funciones reaccionan respecto a las relaciones de poder, aspectos sociales y políticos que siempre han repercutido en la creación del conocimiento y en la manera de producirlo (Maceira Ochoa, 2008, pág. 207).

La cultura es el nivel social en el que se producen aquellas imágenes del mundo y definiciones de la realidad que pueden ser ideológicamente movilizadas para legitimar un orden de relaciones de dominación y subordinación existente entre clases, razas y sexos. La historia del arte se ocupa de un aspecto de esta producción cultural —el arte — como su objeto de estudio; pero la disciplina misma es un componente crucial de la hegemonía cultural ejercida por la clase, raza y género dominantes (Pollock, 2007, pág. 47).

Durante la mayor parte del tiempo en que han existido los museos, se han considerado como instituciones que se oponen a la cultura popular de masas, presentando una única “cultura pública legítima” (Fraser, 2017, pág. 123), empero, la museología actual y los museos de creación reciente de arte contemporáneo han pretendido romper con esa ideología al *popularizar* a los museos. Es de esta forma que una narrativa crítica reciente sobre los museos está permeando en las tendencias emergentes de dichos espacios, así surge un discurso acerca de que “los nuevos museos no quieren ser. Prisiones. Instituciones carcelarias. Instituciones de confinamiento, de disciplina, vigilancia, orden y reglamentación. Fábricas de la educación y el buen gusto” (Fraser, 2017, pág. 111).

Sin embargo, hay que tener en cuenta lo que conlleva, puesto que, como afirma Fraser: “no es la popularización del museo, sino más bien todo lo contrario: un nuevo sometimiento de los bienes culturales producidos para la distribución y el consumo masivo

a los modos de apropiación distintivos y exclusivos que, en última instancia, señalan la diferencia entre alta y baja cultura, entre cultura elitista y cultura popular” (2017, pág. 123).

Por su parte Bennett en su ensayo “El complejo expositivo” más que interesarse en las exposiciones, se ha concentrado en las personas que visitan las exposiciones, hace un análisis en torno a ello, donde también hace una distinción entre “las instituciones carcelarias, museos, exposiciones, panoramas y pasajes del siglo XIX a los que denomina <<el complejo expositivo>>” (Fraser, 2017, pág. 110). Bennett, a partir de una lectura de Foucault, refiere a las instituciones como tecnologías del orden y la disciplina, que funcionan como: “instrumentos de reglamentación moral y cultural de las clases obreras” (Bennett, 1995, pág. 73).

Con tales ejemplos prácticos de poder –el poder de dirigir y disponer las cosas y los cuerpos para su exposición pública– se buscaba permitir a la gente, como *masa* más que individualmente, conocer antes que ser conocida; asumir el papel de sujetos y no el de objetos de conocimiento. Pero idealmente también se buscaba que el pueblo se conociera y de ese modo se autorregulara; que al verse a sí mismo del lado del poder acabase siendo a la vez sujetos y objetos de conocimiento, que fuese conocedor del poder y de lo que el poder conoce, y que sabiéndose (idealmente) conocido por el poder, interiorizase la mirada de éste como principio de autovigilancia y, por ende, de autorregulación (Bennett, 1995, pág. 63).

Las nuevas formas de espectáculo se convirtieron en un medio donde tácitamente se ejercía el poder, sobre todo a partir de la modernidad, mediante nuevas formas de disciplina y vigilancia, donde este tipo de discursos se abrieron a las masas. El complejo expositivo formó parte de este tipo de espectáculos, como parte del mantenimiento del orden con la cultura como mediadora; esto a través de aparatos disciplinarios para que los principios del orden fueran visibles para la ciudadanía, “una cuestión de ganarse los corazones y las mentes, además de disciplinar y entrenar los cuerpos” (Lightowler, 2013, pág. 2).

En esta línea crítica, la asociación MAV (Mujeres en las Artes Visuales), lanzó un juego de preguntas para el Día Internacional de los Museos 2013, bajo el título: ¿La democracia está en los museos? Con que invitan a reflexionar sobre el papel de los museos en la actualidad:

¿La democracia está en los museos? Si la democracia está en los museos ¿dónde están las mujeres filósofas, creadoras, escritoras, médicas, arquitectas, estadistas, políticas, educadoras, ingenieras, campesinas, obreras, pescadoras, inventoras, cineastas, investigadoras? Si estas mujeres no están en los museos ¿quién está en los museos? ¿Una sola clase social? ¿un sector económico? ¿el género masculino? ¿una sola procedencia? Si sólo hay un género, una clase social, un sector económico, una sola procedencia ¿dónde están las otras clases, las otras procedencias, los sectores más empobrecidos, las mujeres? ¿no hacen cosas valiosas las otras clases, las otras procedencias, las mujeres, los pobres, para estar en los museos? ¿qué es lo valioso? ¿quién ha decidido qué es lo valioso? ¿quién piensa entonces los museos y lo valioso? ¿quién los proyecta? ¿la misma clase social, procedencia y género que es mostrada en los museos? ¿quién piensa que sólo su clase, procedencia y género es valioso? ¿qué eso es Arte, Historia, Ciencia, Trabajo y lo que hacen las otras clases sociales, los pobres, las mujeres, las otras procedencias, no lo es? ¿forma eso ciudadanía democrática? ¿forma eso dinamismo social, coeducación,

interculturalidad, tolerancia? Y si no dinamiza, coeduca, fomenta la no exclusión (tolerancia) entonces ¿legitima la jerarquización, la desigualdad, la marginación, la intolerancia? ¿Es eso justo? ¿Es ético? ¿Forma nueva ciudadanía democrática? ¿son los museos de toda la ciudadanía? ¿Es la democracia de toda la ciudadanía? ¿La democracia está en los museos?

En este sentido, el museo como espacio de la memoria, como ámbito de reconstrucción y reproducción de un determinado tipo de historia que se convierte en memoria y en discurso hegemónico impuesto y legitimado, por un colectivo cuyo interés a conservar son los de la clase a la que representa. Los modelos de cultura y patrimonio (López Fernández-Cao, 2013: 17) han estado ligados a la legitimación de la patria y nación. A partir del patrimonio se buscaba mostrar el poder, excelencia y superioridad de la nación frente a otras, exaltando los valores bélicos y de victoria frecuentemente asociados a la masculinidad dominadora. Esto frente a los roles de las mujeres, comúnmente asociados al cuidado, producción y mantenimiento de la vida. Es necesaria la noción de patrimonio cultural, como aquel que pueda ser alejado de la visión dominante y construida por los sectores ilustrados de una sociedad, por uno que involucre a los sectores subalternos, que tengan la capacidad de construir uno propio, y así dejar la concepción de patrimonio como un aspecto fósil de la cultura, para concebirlo como un elemento dinámico que tome en cuenta las diversidades y sus diferentes actores. (Zamora Acosta, 2001, pág. 109).

El patrimonio, desde el punto de vista político, ha sido considerado por su naturaleza económica, valor turístico y como medio para alcanzar el desarrollo en determinados territorios. En las sociedades capitalistas es visto como un recurso y objeto de mercado, por ello cierto tipo de patrimonio en la actualidad va de la mano del turismo. El patrimonio en el proceso de desarrollo va más allá de ser visto como un objeto de contemplación, ya que "ningún proceso de desarrollo puede emprenderse sin tener en cuenta el pasado" por lo que este debe ser definido y construido por sus miembros y no impuesto pues el patrimonio puede servir para promover los procesos de desarrollo (Zamora Acosta, 2001, págs. 110-111).

Dicho lo anterior, es necesario la realización de este tipo de estudios, donde se contemplen enfoques como el desarrollo humano, estudios de género, feminismos y los estudios culturales, así como elementos de la producción humana y desarrollo de las capacidades, ya que estos son útiles para analizar la situación de las mujeres en los museos de la ciudad de León.

1.1.2. Preguntas de investigación

El *Punto de vista* feminista propone el desarrollo del proceso de investigación de diversa forma, partiendo con la formulación de preguntas distintas, ejemplo de ello es que una de las interrogantes comunes con la que ha arrancado la investigación feminista: ¿dónde están las mujeres? (Bartra, 2012, pág. 73). Estas cuestiones tienden de igual forma a justificarse de una manera también particular (porque responden a intereses políticos explícitos) es por ello por lo que las respuestas tienen que ver con la concepción del mundo que sustenta el proceso de conocimiento (Bartra, 2012, pág. 73).

¿Dónde están las mujeres en los museos de la ciudad de León?

¿Cuál es la relación entre el arte, el museo, el género y el desarrollo y cómo se vincula con la presencia y participación de las mujeres en el contexto de la ciudad de León?

¿Desde una perspectiva de género e interseccionalidad, cuáles son los modos en los que las mujeres hacen presencia real en los museos?

¿Cómo se identifican y representan las mujeres a sí misma en los museos?

¿Cómo puede beneficiar la incorporación del enfoque de género y el de interseccionalidad en el quehacer de los museos?

1.1.3. Objetivos de la investigación

Objetivo general

Analizar desde un enfoque de género e interseccionalidad cuáles son las formas en que se define, establece, manifiesta y regula la presencia de las mujeres en los museos de la ciudad de León, Guanajuato, Y cómo las mujeres contribuyen a la producción y apropiación artístico-cultural como vía para el desarrollo sociocultural y construcción de memoria.

Objetivos específicos

- Examinar las formas de presentación y representación de mujeres en los museos desde un enfoque de género e interseccionalidad.
- Identificar la manera en que las mujeres (en relación con los hombres) contribuyen a la preservación de la memoria en los museos de la ciudad de León y los procesos de apropiación artística, cultural y memorísticas que emprenden.

- Construir una herramienta metodológica a partir de la cual registrar y dar cuenta de la presencia de las mujeres (como autoras, promotoras, espectadoras o “musas”, entre otras formas de representación de las mujeres) en los museos de la ciudad de León.
- Determinar cómo se manifiesta o cuáles son los imaginarios en torno a la noción de "genialidad" como forma simbólica y de producción artística, con base en la condición de sexo-género y otras interseccionalidades
 - Establecer cuáles han sido las afectaciones hacia las mujeres desde una noción hegemónica de género e interseccionalidad en relación con la expresión artística y el desarrollo humano

1.1.4. Hipótesis de trabajo o supuestos de investigación

Se propone como hipótesis que:

Las mujeres no han logrado una presencia significativa en los museos como espacio de producción, reproducción y construcción de la memoria debido a la constante invisibilización, la desigualdad de género y la reproducción del androcentrismo. Aunado a ello, la desigualdad en los museos se ha presentado de distintas e imbricadas formas (tal es el caso de que cosifique a las mujeres y reiteradamente se les represente a partir de la fragilidad y la vulnerabilidad), con base al género y otros mecanismos de igualmente excluyentes como la condición de edad, discapacidad, clase, identidad sexual, , espiritualidad y localización geográfica.

1.2. Breve descripción de la estrategia metodológica

La estrategia metodológica de esta investigación es desarrollar un estudio de casos sobre la presencia de las mujeres en dos de los museos de la ciudad. Se utilizará para el desarrollo de esta investigación una metodología feminista interseccional, en este sentido la interseccionalidad contempla estudios que anteriormente no se podían desarrollar por cuestiones discriminatorias en lo relativo al sexo, la raza, género, etnia, estatus de ciudadanía —incluyendo cuestiones de sexualidad y capacidad— (Hill Collins & Bilge, 2019, pág. 14). Es por ello, siguiendo a Hill & Bilge, que la interseccionalidad funge como un instrumento que da cuenta de la creciente desigualdad global, de igual forma, ésta se constituye como una forma de investigación crítica que toma como punto de partida cuestiones relacionadas con la desigualdad (Hill Collins & Bilge, 2019, pág. 39).

Por su parte lo que compete a la investigación feminista de la genealogía es, por un lado: la atención a los saberes descalificados (tradición oral, textos femeninos, artesanía, entre otros) y por otro, saberes eruditos específicos, reformular ambas formas de conocimientos es una imperante necesidad que se contraponga a la Historia global (Rodríguez Magda, 2004, pág. 53). Una segunda noción de genealogía surge cuando más allá de enfrentarse sólo al poder y a la historia, funciona como un mecanismo simbólico del patriarcado, de esta manera se muestra como el sujeto constructor del conocimiento se conciba comúnmente como un ente masculino, a partir de cierto modelo del Saber, en el que se acentúan los procesos de legitimidad y reconocimiento como género, y que presenta un paradigma lógico universal (Rodríguez Magda, 2004, pág. 56).

Según Harding (1987/2002) más que hablar de métodos o metodologías feministas, se debe pensar en rasgos metodológicos que orienten en cómo aplicar la estructura general de la teoría científica a la investigación sobre las mujeres y sobre el género. La autora destaca algunas características importantes dentro de este contexto, entre ellas:

1. La investigación feminista define su problemática desde la perspectiva de las experiencias de las mujeres, y emplea estas experiencias como un indicador significativo de la “realidad” con la que se deben contrastar las hipótesis.
2. La investigación tiende a diseñarse a favor de las mujeres; en los mejores estudios feministas, los propósitos de la investigación y del análisis son inseparables de los orígenes de los problemas de investigación.
3. Al situar a la investigadora en el mismo plano crítico que el objeto de estudio, se añade “un nuevo objeto de investigación”. En otras palabras, “la clase, la raza, la cultura, las presuposiciones en torno al género, las creencias y los comportamientos de la investigadora, o del investigador mismo, deben ser colocados dentro del marco de la pintura que ella o él desean pintar” (Harding, 1987/2002, p. 24).

La metodología que se usará será de corte cualitativo y como complemento algunas técnicas de corte cuantitativo (diseño de indicadores, análisis estadístico, aplicación de encuestas). Contar con mediciones en relación con la cultura es una necesidad fundamental al momento de planificar (Ottone, 2017: 5). En cuanto a las técnicas usadas en la investigación feminista se hace el uso de múltiples de ella. Según Sandra Harding (1987) las técnicas no son feministas sino la manera de usarlas y los modelos interpretativos (desde el punto de vista de las mujeres, desde el enfoque de género o desde la perspectiva interseccional). Para Bartra (2002: 72), al encontrarse las técnicas dentro de un método feminista, la manera en que se lee, escucha, observa o pregunta, ya va en un sentido distinto, no androcéntrico y no sexista

Con estas herramientas, realizadas desde un punto de vista feminista se pretende desarrollar la presente investigación, entre las técnicas a utilizar se encuentran: observación, visitas de campo a los museos, examinar registros históricos, entrevistas semiestructuradas e historia oral. Las técnicas utilizadas van de acuerdo con los objetivos planteados en la presente investigación.

1.2.1. Población y muestra

En el muestreo cualitativo, al ser más flexibles es habitual comenzar con la identificación de ambientes propicios, luego de grupos y, finalmente, de individuos (Hernández Sampieri, Fernández Collado, & Baptista Lucio, 2014, pág. 392). Es por ello por lo que primero se analizarán los espacios (Museo de Arte e Historia de Guanajuato y Mi Museo Universitario de la Salle), dichos espacios han sido seleccionados al ser los dos los que cuentan con las mayores colecciones permanentes de los museos de la ciudad, igualmente el ser uno público y uno privado ayudará a enriquecer el análisis. Posteriormente se seleccionará a visitantes a los museos para realizar entrevistas y encuestas, continuando con las trabajadoras de museos para realizar entrevistas semiestructuradas, y, finalmente a las mujeres artistas mediante historia de vida y entrevistas.

Se incorporará el estudio de casos controles, es decir, el estudio de dos grupos (hombres y mujeres), los grupos llamados de control ayudaran a denotar la presencia masculina y nos permitan entender la desigual presencia y participación de las mujeres en los museos en particular y en el arte en general. Esto ayudará a hacer una comparación con la situación entre hombres y mujeres en el arte.

1.2.2. Estrategia de Muestreo

Dado que no conocemos el tamaño de población que visita, trabaja o presenta sus obras en el museo la propuesta de muestreo que se va a implementar y que da cuenta de la realidad es tal es cualitativa, no probabilística. Por tanto, se recurre al Muestreo por conveniencia y bola de nieve, es decir los sujetos nos conducirán a otros hasta tener una muestra suficiente (en el caso de los datos estadísticos descriptivos). En relación con las entrevistas se busca alcanzar la saturación de los datos para dar por concluida la indagación es decir cuando la indagación

recopilada de parte de los agentes estudiados no sea orientada a nueva información relativa al tema de estudio, sino que se repitan los hechos y descripciones.

Se realizará un muestreo cualitativo, que no se conoce con precisión el tamaño de la población. Nuestra población comprende a mujeres y hombres artistas que han participado en exposiciones en el periodo estudiado. De igual forma dentro del público se contemplarán mujeres y hombres mexicanos asistentes a los museos, y trabajadores actuales de los museos.

Pregunta de investigación	Unidad de análisis
¿Quiénes visitan el museo? ¿Cuál es la proporción de mujeres en relación a los hombres?	Porcentaje de mujeres artistas en los museos a estudiar. Entrevista a mujeres trabajadoras de dichos espacios y mujeres artistas incluidas en las colecciones.
¿Cómo describe e interpreta la participación presencia de las mujeres? ¿Cómo son representadas las mujeres en los museos?	Mujeres y hombres en las colecciones de los museos, así de comparará si ambos son presentados con la misma frecuencia e de manera similar y bajo que características.
¿Cómo se organiza y distribuyen de acuerdo a sexo los espacios? ¿Cómo valora y decline una distribución de acuerdo a sexo o la participación de las mujeres y de los hombres?	Hombres y mujeres asistentes a los museos (aplicación de encuestas y entrevistas estructuradas)
¿De qué forma se vincula la generación de un discurso femenino y un desarrollo desde la equidad de género en los museos?	Museógrafos y curadores de los museos.
¿De qué forma las mujeres se apropian de las colecciones y las construyen desde los museos?	Mujeres asistentes y no asistentes a los museos.

¿Cuál es el papel de las políticas y reglamentaciones, estos fomentan o impiden la participación de las mujeres en los museos en relación con los hombres?	Análisis de políticas culturales, entrevistas con personal de la Secretaría de Cultura e Instituto Cultural de León.
--	--

1.2.3. Técnicas de recopilación de datos.

- Recopilación de hechos y datos históricos relacionados con el museo.
- Identificar los elementos basados en la teoría del punto de vista, a través del análisis en relación con la forma en que está constituida y opera la institución cultural de la que forma parte el museo.
- Revisión de indicadores.
- Estudio de las colecciones, obras, objetos, textos, gráficos y cédulas que han formado parte de las exposiciones.
- Estudio de quienes son sus creadores por condición de sexo-género, raza, clase, entre otros aspectos.
- Observación en diferentes momentos del proceso de la exposición, revisión de artefactos físicos.
- La herramienta de los recorridos comentados, heredada en un primer momento de los estudios urbanistas es: "una técnica que observa la relación de los usuarios con el lugar in situ, y donde sus olores, sensaciones, colores y ruidos también participan, incentivando la palabra de los habitantes" (Andersen & Balbontín , 2019, pág. 33). De igual forma toma en cuenta la relación del usuario con el lugar. Es así como de esta manera se realizará un recorrido en forma de visita guiada como primer acercamiento para en un segundo momento recurrir a las entrevistas.

1.3. Aproximaciones conceptuales

Dentro de la teoría feminista hay una serie de conceptos que han servido como premisas para el estudio desde una perspectiva no androcéntrica³, dentro de estas categorías se encuentran: el patriarcado y el género. Siguiendo a Gladys Villegas (2001:114), la polémica a raíz del patriarcado surge a partir de la década de los setenta cuando Kate Millet lo definiría como

³ Según Pierre Bourdieu (2000:5) la visión androcéntrica se impone como neutra y sin propósito de legitimarla. Puesto que el orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que constantemente revalida la dominación masculina en la que se apoya. Ésta incluye la división sexual del trabajo, distribución estricta de las actividades relacionadas con lo considerado propio de cada uno de los sexos, su espacio, su momento, sus instrumentos. De igual forma, considera la estructura de los espacios valiéndose de estructuras binarias y opositoras históricamente construidas. Ejemplo de ello es un lugar de reunión o el mercado, reservados a los hombres (ámbito público), y la casa, reservada a las mujeres, o, en el interior de ésta (ámbito privado), igualmente ligado a la estructura del tiempo, a los momentos de ruptura, masculinos, y los largos períodos de gestación femeninos.

“política sexual”⁴, por su parte Amelia Valcárcel lo amplía al decir que es una política sexual ejercida por el colectivo de los varones sobre el colectivo de las mujeres:

Es el sistema de dominación genérico en el cual las mujeres permanecen genéricamente bajo la autoridad a su vez genérica de los varones; sistema que dispone de sus propios elementos políticos, económicos, ideológicos y simbólicos de legitimación y cuya permeabilidad escapa a cualquier frontera cultural o de desarrollo económico. El patriarcado es universal y es, sin embargo, una política que tiene entonces solución política (Valcárcel, 1994: 129).

El concepto de patriarcado en los estudios feministas ha venido a cumplir, por un lado, el convertirse en parte de la ideología del movimiento y por el otro; en ser un elemento movilizador, de igual manera ha servido también para revisar críticamente las teorías sociales predominantes (Valcárcel, 1994: 129). Hartman, dentro de un debate entre marxismo y feminismo, lo vislumbra como una relación jerárquica y opresiva de hombres sobre las mujeres, distingue particularmente dos áreas de exclusión: la desigualdad en el trabajo y la sumisión por medio de la sexualidad.

Podemos definir el patriarcado como un conjunto de relaciones sociales entre hombres, que cuentan con una base material y que, por medio de jerarquías, establece y crea interdependencia y solidaridad entre ellos, lo que les permite dominar a las mujeres. Aunque el patriarcado es jerárquico y los hombres de diferentes clases, razas o grupos étnicos ocupen distintos lugares en el patriarcado, también son partícipes de la relación de dominación sobre sus mujeres; ellos dependen de los otros para mantener dicha dominación [...] La base material sobre la que el patriarcado descansa se sustenta fundamentalmente en el control que ejercen los hombres sobre el poder de trabajo femenino. Los hombres mantienen el control al excluir a las mujeres del acceso a algunas fuentes productivas esenciales (en las sociedades capitalistas, por ejemplo, empleos que pagan salarios efectivos) y mediante la restricción de la sexualidad femenina (Hartman, 1979, pág. 11).

En este sentido, según Pollock, el patriarcado ya no actúa a través de acciones directamente opresivas sino simbólicas (retomando a Bourdieu) y, estas posiciones se refuerzan a través de instituciones –familia, escuela, trabajo, etc.- a la vez que tienen que ser constantemente reforzadas por representaciones mediante la cultura, estas incluyen: películas, pinturas, fotografías, entre otras (Pollock, 2007, pág. 63)

Por su parte Gerda Lerne (1990: 8) define al género como: “el comportamiento que se define como apropiado a cada sexo dentro de una sociedad determinada y en un momento determinado”. Es el resultado de lo que conocemos como “hombre” y lo que conocemos como “mujer”. Son un conjunto de atributos contruidos social y culturalmente. Butler (2018,

⁴ “[...] si se considera al patriarcado una institución perpetuada mediante tales técnicas de gobierno, se llega al concepto de política” (Millet, 1995: 67), concepto al que refiere su ensayo Política sexual. Según Millet el ideal de política sería una *ordenación de la vida humana regida por una serie de principios agradables y racionales* en la que debería de quedar eliminada cualquier forma de dominación sobre otras personas, un concepto que aún no corresponde a ese ideal.

pág. 34), argumenta como los ideales de éste se construyen sobre lo que aceptamos como esencias naturales o verdades interiores y que se aprehenden de forma profunda y permanente y estamos sometidos por dichas normas. Dichas normas nos anteceden y actúan por encima de nosotros, y a la vez, se reproducen constantemente, empero a ello, en ocasiones se da una ruptura con dichas formas generalmente aceptadas, fracturando la normatividad desde procesos de resignificación (Butler, 2018, pág. 36). La teoría de la performatividad de género, siguiendo a Butler, consiste en: “relajar la presión coercitiva de las normas de género sobre la vida —que no es lo mismo que trascender todas las normas— con el fin de vivir una vida más vivible (Butler, 2018, pág. 36).

Otro concepto que se ha convertido en imperante en los estudios feministas es el empoderamiento el cual surge de la idea de que las mujeres pueden ejercer poder sobre si mismas para desarrollar determinadas potencialidades (Nazar & Zapata, 2000, pág. 102). Sin embargo, han surgido diversas críticas a esta noción, en parte debido al uso desmedido en las agendas políticas que persiguen diversos intereses que no precisamente las favorecen, sino que, al contrario, fomentan su explotación. En este sentido crítico Galindo (2019), sugiere que el empoderamiento se ha tratado como una herramienta de disciplinamiento, de las instituciones dominantes sobre el colectivo femenino, puesto que “Frente al Poder no te empoderas, frente al Poder te rebelas”.

Igualmente, el término de inclusión, siguiendo a Galindo, pretende incluir a las mujeres en un sistema capitalista el cual históricamente las ha explotado, cuando lo que resultaría óptimo es el revelarse contra él. “No queremos inclusión, queremos revolución, queremos cambio estructural. El neoliberalismo puede incluir a mujeres o a indígenas y no modificarse” (Galindo, 2019). Las políticas públicas han puesto al género femenino como responsables de su situación desfavorecida. En este sentido, se apostaría por una propuesta de desempoderamiento masculino, que pone el foco en la posición privilegiada de los varones, en lugar de apostar por el empoderamiento femenino.

Por su parte Batliwala, lo define como: “el proceso de retar las relaciones de poder existentes, para obtener mayor control sobre las fuentes de poder” (Batliwala, 1994: 130 en Nazar & Zapata, 2000: 103), siguiendo a Batliwala (1994), la autora señala que no se trata de ejercer el poder de la misma forma opresiva y de explotación que se ha usado sobre las mujeres, sino de una forma equitativa, comunal y ética en la toma de decisiones que implique

un cambio social favorecedor. En consonancia con lo anterior, según Rufino Díaz y Méndez (2015, pág. 222), se plantea el empoderamiento como un proceso el cual, no sólo delegue la responsabilidad a las mujeres, sino que se asuma el papel de los hombres en relación con éste, es por ello que:

Al hablar de empoderamiento femenino no se está haciendo referencia a “traspasos o trasiegos de poder” de los hombres hacia las mujeres sino de procesos amplios y complejos, de cambios en las subjetividades del sujeto generalizado (que en el orden patriarcal constituye y normaliza sólo los modelos contrapuestos de hombre y mujer), de las estructuras y las relaciones sociales; en general de transformaciones profundas en el paradigma de vida y convivencia patriarcal, heterosexista y capitalista. (Díaz Cervantes & Méndez Cadena, 2015, pág. 222).

Por lo tanto, dicha postura ha fungido como eje medular en varias investigaciones de carácter feminista, lo que coadyuva, por un lado, a revelar las desigualdades de género que viven las mujeres, pero también, posee una visión de carácter transformador a la condición subalterna de las mismas (Díaz Cervantes & Méndez Cadena, 2015, pág. 223). Como se puede dar cuenta el término se ha banalizado y tergiversado, empero, es importante conservar su esencia con relación a la transformación de la vida de las mujeres sobre todo en lo referente a la autonomía y el desarrollo de éstas.

Indicaron asimismo Federici y Cox que cuando se afirma que las mujeres (re)producen capital, no se está tratando de decir que se quiera formar parte de, al contrario: “lo que manifestamos es que podemos y queremos destruirlo, y no que querremos enredarnos en una batalla, perdida de antemano, consistente en cambiar de un modelo y grado de explotación a otro” (2018, pág. 37).

La estructura social y cultural que ha mantenido a las mujeres en la base de la pirámide económica se ha conocido dentro de los estudios feministas como *suelo pegajoso* (Giunta, 2019, pág. 271), éste refiere a posicionarlas al trabajo maternal, conyugal o doméstico, lo cual impide su plena realización profesional, esta sumisión se rige por el sentimiento de culpa que les es infligido al no seguir determinados mandatos. En relación con el arte, ejemplo de ello es que el artista varón dedica la mayor parte del tiempo a su producción, mientras que las mujeres han tenido que utilizar solamente el tiempo extra que les queda después de las labores domésticas (Giunta, 2019, págs. 270-271).

Factores políticos, económicos, históricos, culturales y sociales han impedido el pleno desarrollo de las mujeres en diferentes esferas. Conceptos como el techo de cristal han tratado de explicar la dificultad de las mujeres en el mundo laboral, para Wirth (2002), éste engloba:

"el conjunto de barreras invisibles con las que tropiezan las mujeres en el desarrollo de su carrera profesional [...] Esta barrera engloba los obstáculos, códigos no escritos y dispositivos intangibles a los que de forma continua se enfrentan muchas mujeres" (González Martínez, 2015 , pág. 5). El colectivo Guerrilla Girls comentaría al respecto: "¡El techo de cristal es tan aplastante que golpeas tu cabeza contra él todos los días! [...] Los artistas masculinos blancos ganan de cuatro a nueve veces más que los demás" (Giunta, 2019, pág. 43). Por su parte, para Kuri, en el discurso de México:

el techo de cristal para las mujeres pertenecientes a los pueblos originarios sin duda tiene una equivalencia al techo de concreto y se enfrentan con mayores obstáculos para lograr insertarse en el mundo laboral con reconocimiento y remuneración equitativa. Los impedimentos estructurales son tan intrincados que imaginar y desear lo posible en un mundo blanco, difícilmente logra trascender el terreno de la ficción dentro de ese sector (Kuri Haddad, 2021).

Al hablar de patrimonio, es necesaria la distinción entre el patrimonio que ha sido dictaminado como tal y aquel que es disfrutado, apropiado o creado por actores diversos. El concepto de patrimonio cultural, en su mayoría se refiere al "acervo de elementos culturales, tangibles unos, intangibles otros, que una sociedad determinada considera suyos y de los que echa mano para enfrentar sus problemas" (Bonfil, 1999-2000). El patrimonio está ligado a la memoria colectiva, a la construcción de la identidad de los grupos o de la sociedad (Giménez, 2007, pág. 231). El proceso de patrimonialización responde en primera instancia a una demanda social de memoria, lo que conlleva a un exhaustivo esfuerzo por preservar el pasado mediante los procesos de conservación, restauración e inventario de vestigios, reliquias y monumentos. De igual forma, responde a la necesidad de mantener una identidad colectiva (Giménez, 2007, pág. 232). Es importante, siguiendo a Giménez, distinguir entre la llamada "ideología patrimonial" que tiene un propósito performativo, comúnmente manifestada en los discursos y documentos oficiales y el patrimonio que es vivido, reconocido y compartido por un grupo determinado (Giménez, 2007, pág. 232). Cabe la pena señalar que el patrimonio artístico es de un orden diferente y la UNESCO no se ocupa propiamente de ello.

El primer museo público data a finales del siglo XIII, su origen se da a raíz de dos hechos: el coleccionismo y la Ilustración (Hernández Hernández, 1992, pág. 85). La visión tradicional de un museo, una visión romántica, era la de un espacio casi sagrado -asilos póstumos, mausoleos o santuarios- a la vez, eran símbolos de la identidad cultural, a los museos se asistía a admirar y contemplar las obras de arte (Hernández Hernández, 1992,

págs. 86-87). La definición del Museo dada por el ICOM, Comité Internacional de Museos, en 1974 afirma que es una: “Institución permanente, sin fines lucrativos al servicio de la sociedad que adquiere, conserva, comunica y presenta con fines de estudio, educación y deleite testimonios materiales del hombre y su medio”.

En la actualidad se ha planteado el concepto de museo como un lugar inclusivo, alejado de la visión tradicional donde la finalidad no son las colecciones sino las personas “consideradas protagonistas de su propia historia y de su propia cultura” (Hernández Hernández, 2011, pág. 407). El museo se ha convertido en un lugar de estudio e investigación, empero, también en un medio de comunicación de masas a la vez que un museo-mercado que ofrece productos culturales (Hernández Hernández, 1992, págs. 87-89).

La noción de museo vivo incluye no sólo a los objetos, sino que su visión de patrimonio se extiende más allá de lo material, ésta incluye ideas, mitos, poesías, danzas, entre otros (Hernández Hernández, 1992, pág. 94). El museo tradicional y el museo moderno tienen claras diferencias, Schouten (1987) siguiendo a Tomislav Sola, señala que estas son:

<i>Tabla comparativa sobre las características del museo tradicional y el museo moderno.</i>	
Museo Tradicional	Museo Moderno
Puramente racional	También toma en cuenta las emociones
Especializado	Pone de manifiesto la complejidad
Orientado hacia el producto final	Orientado hacia el proceso
Centrado en los objetos	Intenta visualizar los objetos
Orientado al pasado	Se inserta también en el presente
Acepta únicamente originales	También acepta copias
Enfoque formal	Enfoque informal
Enfoque autoritario	Enfoque comunicativo
Objetivo/científico	Creativo/popular
Se conforma al orden establecido	Inconformista y orientado a la innovación
Fuente: Elaboración propia	

Capítulo 2. Mujeres, arte y desarrollo

2.1. Perspectivas teóricas y contextualización de la vinculación de Las mujeres al desarrollo.

A través de una mirada feminista se propone cuestionar el modelo de desarrollo hegemónico, crecimiento económico ilimitado en un planeta finito (Sánchez Maldonado, 2013, pág. 14)-, capitalista y patriarcal, y la vez se han propuesto alternativas desde diversas posturas feministas (Sánchez Maldonado, 2013, pág. 11), como el postdesarrollo o decrecimiento. Siguiendo a Sánchez (2013, pág. 12), se trata de un desarrollo participativo con igualdad de género, donde intervenga la participación activa comunitaria de las mujeres, se habla de un desarrollo que no sólo vaya enfocado al crecimiento económico, sino donde se involucren aspectos sociales, culturales y ecológicos.

Federici, en relación con el tema de desarrollo, sugiere que la izquierda ha aceptado la marginalidad del trabajo doméstico (2013, pág. 52), según esta postura, como amas de casa, "las mujeres no sufren el capital, sino que sufren por la ausencia de este". La autora señala que, en estas condiciones, las mujeres, se encontrarían fuera de la estructura capitalista, relegadas a una especie de estado feudal o precapitalista, de igual manera se ha planteado por la izquierda esto como un posición de <<subdesarrollo>>, equiparable a la posición del «Tercer Mundo» mediante la inserción de las fábricas en él, para las mujeres, se superaría mediante su entrada a la fábrica (Federici, 2013, pág. 53).

La lucha que ofrece la izquierda a los no asalariados, a los «subdesarrollados», no es la rebelión contra el capital sino la pelea por él, por un tipo de capitalismo más racionalizado, desarrollado y productivo. En lo tocante a nosotras, no nos ofrecen solo el «derecho a trabajar» (esto se lo ofrecen a todos los trabajadores) sino que nos ofrecen el derecho a trabajar más, el derecho a estar más explotadas.

Según Federici, (en Guinta, 2019, págs. 24-25) el auge del capitalismo va de la mano con la guerra contra las mujeres —guerra no declara oficialmente— y que no terminó con la caza de brujas o con el fin de la esclavitud, sino que, al contrario, se ha normalizado. El capital global necesita de la mujer para producir (y reproducir) la fuerza de trabajo, sin embargo, la excluye y la expone a diversas formas de subordinación —la guerra y la militarización— en la esfera pública; y en la esfera privada. En relación con el arte: “muchas

de estas formas de violencia se replican bajo el formato de la exclusión, la desclasificación, los mecanismos de desautorización y de invisibilización”.

La teoría marxiana ha defendido la idea de que el desarrollo capitalista es fundamental ya que es un camino de progreso que recaería en un proceso emancipatorio, en oposición a ello, Federici plantea la idea de que “Lo que muchos llaman desarrollo, nosotras lo llamamos violencia” (Federici, 2018, pág. 24).

Con el objeto de favorecer un cambio social a través de una mirada marxista-feminista, Federici plantea comenzar revalorizando el trabajo de reproducción, lo que repercutiría, en ideas de Marx, a “la reproducción de la vida, la felicidad de la sociedad misma, y no la explotación del trabajo” (Federici, 2018, pág. 25).

Con anterioridad a la década de los cincuenta los programas de desarrollo habían mantenido totalmente invisibles a las mujeres, dentro de estos, el patriarcado habría abrazado al desarrollo. Es hasta que posterior a esa década se empiezan a hacer pequeñas aportaciones referentes a este aspecto (Nazar & Zapata, 2000, pág. 74). Posteriormente, en la década de los 60, las aportaciones feministas en referencia al género hacen que éste se incorpore a los análisis sociales (Nazar & Zapata, 2000, pág. 74). En este sentido, según Zapata y Halperin (1999), se incorporan tres ideas fundamentales en relación con las mujeres en el desarrollo, a saber:

- 1) Parte del supuesto de un problema demográfico mundial.
- 2) Refiere al fracaso del modelo de “filtración hacia abajo” el cual nunca llegó a favorecer a las clases más desfavorecidas, incluyendo a las mujeres.
- 3) Pone en el centro la necesidad de creación de programas, en relación con la mejora de las condiciones familiares, relativo a las necesidades básicas —nutrición, agua, vivienda —, y el reconocimiento de las mujeres en su papel con relación a los cuidados y el mantenimiento de la vida.

En consonancia con lo anterior, surgen propuestas como Mujeres en el Desarrollo (MED) y Género en el Desarrollo (GED); la primera hacía énfasis en tres aspectos: bienestar⁵, antipobreza y eficiencia, —dicha postura ha sido ampliamente criticada debido a premisas como “integrar” a las mujeres, lo que desde un primer momento es falso ya que las mujeres

⁵ Dicho concepto no equivale al propuesto por Amartya Sen (Nazar & Zapata, 2000, pág. 81).

siempre han estado presentes (aunque no visibles) como productoras, reproductoras y participantes comunitarias— (Nazar & Zapata, 2000, pág. 81); por su parte, la segunda propuesta incluye: “las *necesidades estratégicas* de las mujeres, propugnando modificar la *posición* (de desigualdad) entre los géneros” (Nazar & Zapata, 2000). Esta última postura pone el foco en analizar la subordinación que viven las mujeres, de igual forma coloca el ejercicio del *poder* como centro de análisis (Nazar & Zapata, 2000, pág. 82). Molineux, señala como necesidades imperantes en relación con el desarrollo y las mujeres las siguientes:

La abolición de la división sexual del trabajo, el alivio de la carga de trabajo doméstico y el cuidado de los niños, la eliminación de formas institucionalizadas de discriminación tales como el derecho a la tenencia de la tierra o propiedad o el acceso al crédito; el establecimiento de una igualdad política; libertad de elección sobre la maternidad; y la adopción de medidas adecuadas contra la violencia y el control masculino sobre la mujer (1985:233).

La perspectiva de género y el concepto de bienestar mantienen una tácita vinculación, siguiendo a Nazar y Zapata, desde el punto de vista utilitario, el bienestar, es el producto que satisface la utilidad personal relacionado con los placeres, la opulencia y la felicidad (2000, pág. 85). A partir de estas definiciones se revela, por un lado; la necesidad de recursos como una forma de libertad para satisfacer los deseos, y por el otro; la importancia otorgada a la “felicidad” y la capacidad individual para “ser feliz” (Nazar & Zapata, 2000, pág. 85). Un factor importante en relación con el bienestar y las mujeres es que generalmente implica un bienestar ajeno, más que propio, la identidad de las mujeres generalmente se construye en función de los otros (Nazar & Zapata, 2000, pág. 87). Es importante distinguir el bienestar de la agencia, el primero parte de lo individual, y la segunda es en relación con los otros, donde la responsabilidad hacia los demás es un aspecto central, incluye la evaluación de juicios morales e incluso puede llegar a ser peligrosa ya que se pone el bienestar de los demás, por encima del propio (Nazar & Zapata, 2000, pág. 87).

Por otro lado, desde el “enfoco de las mujeres en el desarrollo” (Jiménez Almirante, 2016, pág. 133) se ha planteado la “feminización de la pobreza”, dentro de éste se consideran a “personas empobrecidas” —individuos, familias o grupos— a quienes se les excluye de un modelo de vida comúnmente aceptado, ello debido a la limitación de recursos culturales, materiales y sociales. Inicialmente, siguiendo a Jiménez, el principal eje en relación con la “feminización de la pobreza” fue la división sexual del trabajo, esto es que, dentro de ésta se ha puesto el foco en las funciones sociales, así, se les asigna a las mujeres el rol del trabajo reproductivo y a los hombres el del trabajo productivo. Como consecuencia ha conllevado a

la dependencia económica de las mujeres hacia los hombres, misma dependencia ha limitado el acceso y control sobre los recursos tales como alimentación, educación y salud. Algunos factores importantes a considerar, según Jiménez son que: por un lado; el origen del reparto social del trabajo funcione en relación con el sexo, y por el otro; existen una serie de características por las cuales no son considerados como productivos ciertos trabajos que habitualmente realizan las mujeres (Jiménez Almirante, 2016, págs. 133-134). Por su parte, para Mies (1998), el reparto social del trabajo en función del sexo se fundamenta en causas sociales relacionadas con la producción de bienes. En este sentido el crecimiento económico no incluye normalmente al trabajo realizado por las mujeres debido a que no puede ser mercantilmente cuantificable (Jiménez Almirante, 2016, pág. 137).

Es así como otro factor importante a considerarse es la división sexual del trabajo la cual se fundamente sobre el mandato del capital hacia las mujeres en el que se plante al hecho de que las mujeres sólo sirven para el sexo y para concebir hijos. (Federici & Cox, 2018, pág. 40). De igual forma, el capital ha mantenido como estrategia la glorificación de la familia:

El hogar y la familia han proporcionado tradicionalmente el único intersticio dentro del mundo capitalista en el que la gente puede ocuparse de las necesidades de los otros desde el cuidado y el amor, si bien estas necesidades a menudo emergen del miedo y la dominación. Los padres cuidan a sus hijos desde el amor, al menos en parte... E incluso creo que este recuerdo persiste en nosotros mientras crecemos, de manera a que retenemos, casi como si fuera una utopía, la memoria de un trabajo y de un cuidado que provienen del amor, más que de una recompensa económica (Lopate, 1974, pág. 10).

Las demandas feministas han puesto en evidencia las consecuencias que el amor, cuidado y servilismo ha tenido en las mujeres ya que estos factores las han puesto en una situación cercana a la esclavitud, justificándola como un *acto de amor*, dicho así esta ideología se ha mantenido arraigada en la división capitalista del trabajo (Federici & Cox, 2018, págs. 43- 44).

El feminismo latinoamericano, particularmente el surgido en la década de los 90, contaba con ciertas carencias, principalmente en lo relativo a la usencia de una teoría feminista local y la falta de herramientas teóricas propias, así como un pensamiento político propio (Mendoza, 2014, pág. 20). Países como Perú y otros tantos latinoamericanos, adoptaron un feminismo liberal y hegemónico proveniente de occidente: un feminismo blanco, urbano, proclamado por mujeres que tenían acceso a la universidad, blancas y de clase media en su mayoría. En aquellos momentos no se hicieron explícitos las condiciones de colonialidad en América Latina, se obviaban cuestiones de raza, heteronormativas,

capitalistas e imperialistas (Mendoza, 2014, págs. 21-22). Era necesario entonces un modelo feminista que tomara en cuenta el contexto y las características particulares de la región, un territorio tan heterogéneo, que, sin embargo, comparte características particulares por su proceso históricos: países dependientes, donde se acentúan enormemente las desigualdades. Como lo plantearía Nelly Richard “lo latinoamericano como una diferencia que diferencia” (2004).

Como contrapropuestas a los modelos feministas occidentales, surgen —a la vez que los feminismos indígenas— diversas propuestas que ponen el acento en la construcción de nuevos paradigmas respecto al género (Mendoza, 2014, pág. 45), María Lugones propone con *colonialidad del género*, término semejante al sugerido por Anibal Quijano: *colonialidad del poder*⁶ —el cual no toma en cuenta propiamente la cuestión de género—. A este respecto, según Lugones, con el adoctrinamiento mediante el poder colonial occidental, el género, al igual que la raza, impuso determinadas jerarquías que han fragmentado a la sociedad. Lo que interesa al feminismo descolonial es develar como el género colonial ha convertido a la mujer colonizada en un ser donde está normalizado maltratar, violar, explotar, ningunear e invisibilizar (Mendoza, 2014, pág. 54). En este sentido, este feminismo parte de la resistencia y vislumbra la creación de una propia historia (Mendoza, 2014, pág. 54).

El sistema de género que se impone a partir de la derrota no reinventa a las mujeres y a los hombres de la Colonia como seres humanizados. Al contrario, el estatus de ser humano quedó siempre reservado para los civilizados, es decir para los hombres y mujeres europeos. Los colonizados, tanto hombres como mujeres quedaron definidos en el patrón de poder de la colonialidad tácitamente como bestias, es decir, poseyendo un sexo masculino o femenino, grotescamente animalizados, hipersexualizados, pecaminosos y, sobre todo, sin una simbolización de género propiamente dicha de hombres y mujeres. [...] desde esta perspectiva, los hombres y las mujeres colonizados se definen esencialmente como una aberración de la perfección del hombre europeo civilizado (Mendoza, 2014, pág. 52).

Modelos como el del “buen vivir” heredados de la cosmovisión andina y maya se consideran una alternativa al feminismo occidental, éstos tienen como punto de partida la armonía en el mundo humano y no humano y en el diálogo intercultural (Mendoza, 2014, pág. 64). Pensamientos como los que se mencionan pueden estar articulados con otros pensamientos, incluso anglosajones o eurocéntricos, ejemplo es el pensamiento maternal de Sarah Ruddick, el cual promueve el trabajo materno como un aspecto fundamental para la conservación de la vida, cuyo principio es la no violencia y el derecho a una vida digna:

⁶⁶Dicho concepto hace referencia a aceptar la dominación de la colonia mediante el terror constante y el arrebatamiento de su civilidad (Mendoza, 2014, pág. 225).

promueve una economía del cuidado y la preservación de la vida del planeta (Mendoza, 2014, pág. 91).

Enrique Dussel ha sido un teórico que ha hecho importantes aportaciones sobre el desarrollo en Latinoamérica y que de alguna forma se articulan con las demandas feministas. Cuestiones planteadas por el autor —y a la vez tomadas del pensamiento zapatista— en las que se demanda un mundo donde todas las personas quepan, y a la vez, que sea lo menos excluyente, son recurrentes en su pensamiento. Para Dussel, la incorporación del pensamiento feminista coadyuvaría a convertirse en una categoría unificadora de los movimientos, clases, razas y feminismos (Mendoza, 2014, pág. 87).

Una crítica importante de las feministas al pensamiento de Dussel es lo referente a la dicotomía espacial público/privado, en lo que el autor refiere al ámbito privado, se considera como un espacio que protege a los individuos de ser atacados y observados; argumenta que lo público es lo político y que este espacio es el único donde el cambio será posible (Mendoza, 2014, págs. 87-88). Lo anterior citado se contrapone al lema feminista “lo personal es político” (Mendoza, 2014, págs. 88-89). En dicho eslogan se sustenta el hecho de que las mujeres han sido relegadas históricamente al ámbito privado y es donde más desigualdad han vivido, por ello que se considere el espacio privado como un espacio político, lo doméstico ha sido colonizado por los hombres, en consecuencia, es que la demanda de las feministas haya comenzado en el ámbito privado. Algunas de sus aportaciones que se han ligado con las feministas es en lo relativo a la “nueva” política, la cual tiene como objetivo la perpetuación de la vida, dicha política debe estar orientada a satisfacer las necesidades del pueblo que debería ser donde reside el poder (Mendoza, 2014, pág. 90). De acuerdo con lo anterior —y nuevamente influenciado por el movimiento zapatista— “la práctica política se basa en mandar obedeciendo, escuchando a quienes me anteceden, y no en una renuncia y alineación del poder de su fuente: el pueblo” (Mendoza, 2014, pág. 90). Si bien el pensamiento de Dussel ha sido de gran utilidad a los estudios latinoamericanos, es importante incorporar el papel de las mujeres en el proceso social.

Las iniciativas que han surgido en el contexto latinoamericano dentro de la academia en relación con el (neo)desarrollismo —capital y ciudadanía— replantean “otro mundo”: referente a formas de producción alternativas y a la construcción del conocimiento, evidentemente a través de un proceso descolonial (Lind, 2014, pág. 202). Para Lind, la

(des)colonización debe estar dirigida a liberar todos aquellos que son definidos como: “inferiores, anómalos o invisibles, y no sólo a unos cuantos” (Lind, 2014, pág. 210).

Un factor importante que se ha obviado dentro de los debates sobre la modernidad/colonialidad, capitalismo y Estado es en torno a la heteronormatividad, ésta ha sido vista como:

Una institución social que determina la vida social y económica moderno-colonial. Muchos hablan de “hombres” y “mujeres” e incluso de la complementariedad de género versus la (des)igualdad de género sin siquiera cuestionar la construcción dual de estas mismas categorías. No queda duda de que los relatos de reproducción, género, heteronormatividad, sexualidad, intimidad, parentesco, vida, muerte, etc., siguen siendo centrales para las formas de gobernabilidad tanto de la derecha como de la izquierda, para las formas de producción neoliberal como “posneoliberal” y para las modernidades alternativas que buscan los movimientos sociales de los indígenas y afrodescendientes. Las categorías de “familia”, “género”, “sexualidad” no son ni más ni menos “modernas” que las de “raza” y “etnicidad”. Sin embargo, los académicos tienden a subteorizar las primeras y verlas como “sencillamente modernas”, o puramente “reformistas” o como un “asunto marginal” y, por tanto, poco relevante para una discusión que trata de modernidades alternativas u “otro mundo” (Lind, 2014, pág. 206).

De acuerdo con Giunta (2019, pág. 25), los nuevos feminismos latinoamericanos además de denunciar las desigualdades de género, raza y clase; se pronuncian por el fin de la desigualdad, no sólo hacia personas heteronormativas, sino a las diversas identidades que comparten situaciones de exclusión —lesbianas, gays, bisexuales, travestis, transexuales, transgéneros, intersex), así como de clase y/o raza —pobres, indocumentados, migrantes, sin techo, indígenas, mestizos, negros—.

En este contexto, desde finales del siglo XX se ha incorporado en los debates sobre desarrollo el tema de la sexualidad y de la equidad de género, sin embargo, desde una perspectiva teórica *queer*⁷ en su relación con el feminismo y el postestructuralismo ésta resulta insuficiente para un panorama visiblemente igualitario (Núñez Noriega, Ponce, & Woolfolk, 2015, pág. 58). Siguiendo a Núñez, Ponce & Woolfolk (2015, pág. 76) la teoría queer es un buen elemento para permitir la conceptualización de la sexualidad y desarrollo, ya que genera aportaciones para la agenda planteada con relación a este binomio.

El desarrollo centrado en género o “con perspectiva de género” significa que a mujeres y hombres les sean dadas iguales oportunidades para sobrevivir y crecer (Núñez Noriega, Ponce, & Woolfolk, 2015, pág. 64). Empero para Núñez, Ponce & Woolfolk la incorporación

⁷ Dentro del contexto latinoamericano se recurre al término cuir como “resignificación del movimiento y la teoría queer anglosajona” (Lozano, 2020, pág. 70).

del tema de la sexualidad en las agendas del desarrollo sólo se contempla desde un aspecto relacionado con la noción de reproducción o con la equidad de género, ello no permite abarcar una visión de los derechos humanos inclusiva de la diversidad sexo-genérica (Núñez Noriega, Ponce, & Woolfolk, 2015, pág. 70).

En otro orden de ideas, resulta útil la propuesta de Gilman (2011 [1911]: 20) quien es considerada una de las primeras autoras en reflexionar sobre el cuádrinomio "economía-mujeres-desarrollo-androcentrismo- dentro del llamado feminismo evolutivo, dentro de este contexto, la autora pone sobre la mesa algunos puntos esenciales sobre el androcentrismo y modelos de desarrollo los cuales son (Gilman, 2011: 128 y 129)⁸:

- 1) frente al desarrollo humano, las mujeres son consideradas una subespecie de la raza humana dedicada únicamente a la reproducción;
- 2) la familia es la institución sobre la que se organiza la vida social; y los hombres organizan su "industria mujer (o mujeres) que le va (o van) a servir de garantía para el correcto funcionamiento de su "producción familiar";
- 3) la inferiorización doméstica", eligiendo unilateralmente a aquellas mujeres que con respecto a la salud y la belleza tiene su efecto en la aparente consideración de la selección humana naturalizada sobre la belleza masculina;
- 4) los hombres frente al arte constituyen la superioridad frente a eventuales excepciones de presencia femenina;
- 5) la literatura masculina fomenta, por un lado, la pasión de las mujeres por el amor y, por el otro, *convierte a la mujer en objeto de dicha pasión por el amor, pero no en sujeto activo, su condición es pasiva*;
- 6) la restricción de la participación de las mujeres en el juego y el deporte, a pesar de que el instinto de juego es común a niños y niñas, las sitúa a ellas (a las mujeres) en una posición inactiva; *al igual que con la producción artística, —al ser el deporte una industria cultural de gran magnitud—, la mayoría de estos están masculinizados, en especial las más populares. Las mujeres se sitúan preferentemente en los deportes de expresión corporal y de exaltación de la figura estética como la gimnasia*;
- 7) la ética y la religión actúan como instituciones propulsoras de las virtudes femeninas de las mujeres y las virtudes masculinas de los hombres (aparentemente inalterables en uno u otro sentido) con los argumentos "irrevocables" de la complementariedad social entre ambos grupos de virtudes y el inexcusable poder de la "voluntad dividida" para crear hombres y mujeres de forma diferenciada;
- 8) el prejuicio androcéntrico se instaure en la educación, lo que sitúa a las mujeres en el lugar de la ignorancia, aunque la educación era inicialmente una función ligada a la maternidad; *por tanto, el prejuicio androcéntrico se instaure igualmente en las artes, lo que sitúa a las mujeres en el lugar de la ignorancia*;
- 9) la interacción social es la primera condición de la vida humana y es dominada por los hombres; *dicho dominio se extiende sobre la esfera pública, lo que le atribuye al hombre el poder de establecer y condicionar los usos del espacio, en efecto, es posible vislumbrar las presencias y las ausencias de las mujeres en los espacios, por tanto la presencia de las mujeres en el espacio público está determinada por las posibilidades y las condiciones que este le brinda*;
- 10) la ley y el gobierno androcéntricos se oponen al sufragio de las mujeres; *ello es evidente en la oposición a que las mujeres participe en la misma medida e igualdad de derechos, situación que se presenta y extiende a todos los niveles y ámbitos exceptuando el doméstico*;
- 11) la capacidad punitiva androcéntrica se opone a la participación política; *al igual que a la artística, de las mujeres al considerarlas incapaces —en un caso y carentes de genialidad en el otro—*;
- 12) los hombres ostentan el control absoluto sobre la producción económica y la toma de decisiones sobre la empleabilidad de esta es exclusivamente de los hombres.

⁸ Las cursivas son propias

2.2. Desarrollo, género y cultura

Desde un punto de vista etimológico, encontramos a la cultura⁹ como alusión al “cultivo” o al “cuidado”. Con el paso del tiempo ha adquirido una serie de diversos significados dependiendo de la tradición de donde se desarrolle. Desde el siglo XVIII, intelectuales discutieron sobre dichas cuestiones relacionadas con la calidad de vida, la mecanización y la división del trabajo. Desde estas posturas, autores como Raymond Williams, comenzaría el llamado debate entre cultura y sociedad; éste siguió dos trayectorias: por un lado, como vuelta al pasado; comunidades organizadas por jerarquías, y asociadas con la "percepción armoniosa; la segunda, con relación a una utopía socialista, donde no debería existir distinción entre trabajo y ocio (Hebdige, 2004, pág. 18).

A partir del desarrollo de estas trayectorias, siguiendo a Hebdige (2004, pág. 19), en la primera se vislumbra un tono conservador asociado al refinamiento, norma de excelencia estética, y la apreciación de las llamadas bellas artes; mientras que la segunda trayectoria incorpora un sentido antropológico; para Williams (1965), esto es: "un modo específico de vida que expresa determinados significados y valores no sólo en el arte y la enseñanza, sino también en las instituciones y el comportamiento cotidiano". En su sentido más amplio, la cultura incluye: “[...] todas las actividades e intereses particulares de un pueblo (Eliot, 1948).

Barthes concuerda con la idea de la cultura más allá de la biblioteca, el teatro y la ópera, contemplando el conjunto de la vida cotidiana, y conlleva un conglomerado - generalmente oculto- de reglas, códigos y convenciones donde intervienen significantes de grupos sociales determinados, aquellos que se encuentran en una posición privilegiada y que ejercen el poder sobre otros (Hebdige, 2004, pág. 23). Por su parte, para Foucault, los códigos de una cultura son: “los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas” (Foucault, 1968, pág. 5).

Lo anterior se relaciona con lo planteado por Antonio Gramsci, dentro de lo que él denomina hegemonía cultural, en la cual, tiene un lugar central en la dominación del

⁹ Cultura: cultivo, cuidado, en los autores cristianos, adoración; acción o práctica de cultivar el suelo; labranza, agricultura; cultivo o crianza de ciertos animales (peces, por ejemplo); desarrollo artificial de organismos microscópicos y los organismos así producidos; cultivo o desarrollo (de la mente, las facultades, las maneras), mejora o refinamiento por la educación y la formación; condición del ser formado o refinado; vertiente intelectual de la civilización; prosecución o especial atención o estudio dedicados a cualesquiera temas o actividades (Oxford English Dictionary)

capitalismo, es decir, en como la burguesía mantiene su poder y construye esta hegemonía a través de la cultura (Albarez Gómez, 2016, págs. 153-154). Para Gramsci: "La cultura es cosa muy distinta. Es organización, disciplina del yo interior, apoderamiento de la personalidad propia, conquista de superior consciencia por la cual se llega a comprender el valor histórico que uno tiene, su función en la vida, sus derechos y sus deberes."

Para Boege, en el contexto mexicano, la hegemonía no sólo engloba la interpretación política e ideológica en relación con la explotación, sino que a toda la vida práctica: "Se trata de organizar el conjunto de formas de vivir, sentir y actuar o, dicho sistemáticamente, la cultura" (Boege, 1988, pág. 231). Por lo que, para el autor, el problema de México, relacionado al problema de clase dominante es el desarrollo desigual.

La relación entre cultura y desarrollo pareciera estar desligada, cuando en realidad tienen una estrecha relación. Ejemplo del intento por ligar estos dos temas es la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural (2003), de la UNESCO, donde establece que:

Una forma de apreciar esta relación indivisible entre cultura y desarrollo consiste en concentrarse en lo que recientemente se ha llamado «la capacidad de aspiración» dentro de un sistema más amplio de culturas. Basada en estas «culturas de aspiración», la UNESCO subraya aquellas dimensiones de la energía, creatividad y solidaridad humanas (sin duda enraizadas en la historia, la lengua y la tradición), que ayuden a los seres humanos comunes a ser partícipes activos en la construcción de su futuro cultural. Este nuevo marco conceptual reconoce el vínculo que une la «aspiración» colectiva con la cultura y el desarrollo, puesto que, como recurso colectivo, requiere diversas formas culturales de creatividad, imaginación, tolerancia, flexibilidad y tradición «viva». Más que basarse exclusivamente en el patrimonio, los monumentos, las lenguas, las formas artísticas e incluso los valores como otros recursos históricos, la UNESCO percibe la cultura como una especie de vasto capital humano y social, que refuerza dicha «capacidad de aspiración».

En el caso en México, ha existido un cambio en relación con la vinculación entre cultura y desarrollo en la transición del siglo XX al XXI, ya que en ningún otro país latinoamericano formó una infraestructura tan grande de museos (García Canclini, 2011, pág. 6). Sin embargo, siguiendo a Canclini, la crisis de 1982 provocó un estancamiento en torno a la cultura y el desarrollo; el Estado privatizó instituciones y redujo notablemente los presupuestos para la cultura.

Asimismo, este mismo autor y varios discursos, en consecuencia, llaman la atención sobre el potencializar el arte con una fuente `para atraer inversiones, generar empleos, aumentar el turismo y elevar el Producto Interno Bruto en una sociedad, lo que repercute directamente en el desarrollo (García Canclini, 2011, pág. 6). Continuando con el autor

(2011, pág. 7) la formalización de los estudios culturales ha dado legitimidad a las investigaciones sobre desarrollo, en relación con la cultura; particularmente conforme al crecimiento económico. En esta línea se sabe que la cultura aporta entre el 3% y el 7 % del PIB en los países, en el caso de México, en el año 2009, aportó el 7.3% (Piedras, 2009).

Si hablamos del desarrollo desde un punto de vista meramente economicista relacionado con las artes y las cultura, además de la mera aportación de éstas al PIB, remitiéndonos al siglo XIX donde Estados Unidos y Europa occidental estaban teniendo un importante crecimiento industrial, no es casualidad que en esos lugares se hayan dado grandes cambios culturales, y que el crecimiento de las ciudades haya estado de la mano con el florecimiento de las artes (McDowell, 1999, pág. 226)

El paso decisivo fue la transformación de la ciudad en metrópoli. Ciertos temas del arte y el pensamiento nacieron, concretamente, en respuesta a la nueva ciudad en expansión del siglo XIX, y luego, una vez convertidos en el centro del análisis, pasaron por una serie de transformaciones artísticas [...] en las condiciones de vida de la metrópoli del siglo XX (Williams, en McDowell, 1999, pág. 226)

No es casualidad, que en dichos contexto ligado al desarrollo de las ciudades haya ido de la mano con la construcción de museos hechos ex profeso donde se le concede un valor intrínseco relacionado con la arquitectura. A partir de entonces los museos cobran una figura importante relacionada a la riqueza cultural y poderío de la nación. En este sentido, se presentaba lo considerado más valioso, es así que los museos como parte de un modelo de desarrollo dejó a las mujeres invisibilizadas desde un punto de vista histórico, artístico y cultural.

Por ello resulta pertinente, cada vez más recalcar el papel de las mujeres en la actualidad. En relación con el patrimonio cultural y artístico, cabe señalar que, para que las mujeres puedan apropiarse de éste, es necesario tener espacios donde sean visibles, lugares donde se vean reflejadas, y así, a través de los contenidos, en determinados espacios, permitir la reflexión sobre diversos temas acentuando la fortaleza y el empoderamiento femenino

Autores como Amartya Sen debaten a la visión limitada de la cultura en torno al desarrollo, ya que frecuentemente sólo se le considera en cuanto a su contribución económica, especialmente en relación con el turismo. Romero (2005, pág. 18), refiere a un enfoque distinto: "desarrollo en cultura" el cual ubica a éste dentro de un contexto más amplio y menos autosuficiente. Según Amartya Sen, debemos entenderlo como "los pasos que

transcurren en el proceso en el que mejoramos el control individual y social de nuestro universo simbólico —la cultura—, incrementando nuestras capacidades para elegir acciones alternativas” (En Rivas, 2015, pág. 18). En concordancia con lo anterior, es que Amartya Sen (2004, pág. 39), señala que el desarrollo constituye una práctica cultural.

El avance del bienestar y de las libertades que nosotros buscamos con el desarrollo no puede sino incluir el enriquecimiento de la vida humana a través de la literatura, la música, las bellas artes, y otras formas de expresión y práctica cultural, que nosotros tenemos razón en valorar. Cuando Julio César dijo de Casio, «Él no escucha música: casi nunca ríe», no lo decía para alabar su calidad de vida. El tener un alto PNB per cápita pero poca música, arte, literatura, etc., no equivale a un éxito de desarrollo. De una forma u otra, la cultura absorbe nuestras vidas, nuestros deseos, nuestras frustraciones, nuestras ambiciones y las libertades que buscamos. La libertad y la oportunidad para actividades culturales están entre las libertades básicas, cuyo fortalecimiento debe ser considerado parte del desarrollo (Amartya, 2004, pág. 39).

En este sentido Amartya Sen (2004, pág. 23) parte del siguiente cuestionamiento: ¿Cuáles son las diferentes formas en que la cultura puede influir sobre el desarrollo? ¿Cómo pueden comprenderse mejor sus influencias, y cómo podrían éstas modificar o alterar las políticas de desarrollo que parecen adecuadas? Y el cómo la cultura importa en el desarrollo, Amartya, plantea en relación las siguientes categorías (2004, págs. 24-25):

- (1) La cultura como una parte constitutiva del desarrollo. Ello en la medida en que se garantice el fortalecimiento del bienestar y las libertades por medio del desarrollo que incluyan diferentes formas de expresión y prácticas culturales.
- (2) Objetos y actividades culturales económicamente remunerativos.
- (3) Los factores culturales influyen sobre el comportamiento económico. Es decir, como diversos aspectos culturales pueden influir "al trabajar sobre la ética, la conducta responsable, la motivación briosas, la administración dinámica, las iniciativas emprendedoras, la voluntad de correr riesgos, y toda una gama de aspectos del comportamiento humano que pueden ser cruciales para el éxito económico."
- (4) La cultura y la participación política. Las actividades en relación con la política están estrechamente relacionadas con las condiciones culturales que garantizan, o no, dicha participación.
- (5) Solidaridad social y asociación.
- (6) Parajes culturales y rememoración de la herencia histórica. La revisión del pasado de un país o una comunidad como posibilidad constructiva.

7) Influencias culturales en la formación y evolución de los valores. Según esta postura la formación de valores es un proceso interactivo donde la cultura de hablar y escuchar tiene un papel significativo, ya que posibilita la interacción.

Dicho lo anterior, siguiendo a Amartya Sen (2004, pág. 26), es importante situar a la cultura en relación con el desarrollo en un marco suficientemente amplio que permita articular, de igual forma, factores como clase, raza, género, profesión, identidad cultural, entre otros. Igualmente, en lo referente a considerar a la cultura como un atributo homogéneo y estático, y, por último, el hecho de que las culturas están en constante interacción y no se pueden considerar como estructuras insulares. En este sentido, Rivas (2015, pág. 17) argumenta: "La cultura de un país juega un papel determinante en el desarrollo de los seres humanos, sin importar la condición social o económica que estos tengan; siempre el factor cultural está inmerso en su desarrollo conductual, social y económico, que de una u otra manera influye para que las personas alcancen un nivel de vida acorde a sus condiciones donde se desarrollan."

En concordancia con lo anterior y ligado con el desarrollo humano, se encuentra el enfoque de las capacidades, que ha sido teorizado principalmente por Amartya Sen y Martha Nussbaum, refiere a aquello que "la gente es capaz de hacer y ser de forma efectiva" (Colmenarejo, 2016, pág. s/p). Aunque con diferentes matices, pero en ambas propuestas prevalece lo esencial sobre dicho enfoque. Amartya Sen introdujo el concepto de "capacidad como agencia" o "desarrollo como libertad" principalmente en relación con el modelo económico.

De esta manera se concibe a la libertad en función de las "capacidades" que se pueden poder en funcionamiento: "aquello que somos capaces de hacer y ser" (Colmenarejo, 2016, pág. s/p). Lo anterior, es la columna vertebral del enfoque de las capacidades sobre todo en relación con el "desarrollo humano". Continuando con Colmenajero (2016, pág. s/p), tanto la postura de Sen como la de Nussbaum refieren a la capacidad como un medio para realizar comparaciones sobre la calidad de vida de las personas, resaltando lo que las personas son capaces de ser o hacer (funcionamientos) y las oportunidades reales para desarrollar dichos funcionamientos (capacidades).

El llamado enfoque comparativo propuesto por Amartya Sen ha servido como respaldo para elaborar el marco teórico de los Informes sobre desarrollo humano. Estos índices han

permitido hacer comparaciones entre diversos países referentes a educación, salud y calidad de vida, además de tomar en cuenta las posiciones de desigualdad tanto de las mujeres como de otros grupos marginados (Colmenarejo, 2016, pág. s/p). Por otro lado, el enfoque de Nussbaum, además: “atiende a requerimientos de vidas reales en sus marcos sociales y materiales” (Nussbaum, 2002, pág. 112).

De esta manera la confabulación del “enfoque de género y desarrollo humano” tiene dos puntos fundamentales: a) toma en cuenta el impacto de las diferencias de las políticas entre hombres y mujeres y b) el efecto negativo para las mujeres primeramente es en relación al mantenimiento y las desigualdades del género en lo referente al desarrollo humano (Jiménez Almirante, 2016, pág. 146).

Para Nussbaum, desde un punto de vista antropológico en el cual se enfatiza la preeminencia de la cultura y el relativismo cultural en el que la autora refiere como “el argumento de la cultura”, éste implica la sacralización de las tradiciones lo que impide la posibilidad de una vida digna para quienes les afecta directamente. Siguiendo a Nussbaum, la crítica no ha reconocido que la tradición se ha olvidado de preguntar a las mujeres mismas qué piensan de aquellas normas que las han afectado y continúan reproduciéndose “mediante textos masculinos y por la autoridad de jefes religiosos y culturales masculinos sobre un trasfondo de inhabilitación económica y política casi total de las mujeres” (Nussbaum, 2002, pág. 77).

La noción basada en el desarrollo humano pone en el centro al ser humano y los intereses colectivos apuntando a la potencialización de las capacidades de todas las personas (Núñez Noriega, Ponce, & Woolfolk, 2015, pág. 59). Sin embargo, aunque el concepto de desarrollo se ha encontrado fuertemente arraigado a la idea moderna de libertad y bienestar, los orígenes de esta modernidad han sido excluyentes y se han caracterizado por ser clasistas, sexistas, racistas y homofóbicos (Núñez Noriega, Ponce, & Woolfolk, 2015, pág. 75). Es así que, según Núñez, Ponce & Woolfolk, el objetivo de la inclusión de la sexualidad en las agendas del desarrollo es eliminar las desigualdades relativas a la diversidad/disidencia sexo-genérica, ya que ello limita a los individuos a potencializar sus capacidades, es por ello la pretensión de: "Un ambiente inclusivo, libre de homofobia y respetuoso de la diversidad sexual, de género y de orientación sexual, crearía nuevas posibilidades de migración de

talentos, ambientes más cordiales de trabajo y convivencia, así como nuevas posibilidades de inversión en regiones y países" (Núñez Noriega, Ponce, & Woolfolk, 2015, pág. 76).

Dentro del enfoque de capacidades propuesto por Nussbaum y Sen puede emerger una noción de desarrollo que tome en cuenta no sólo aspectos económicos, sino ligados al desarrollo humano, buscando incluir una perspectiva que pueda delimitarse en diversas zonas de América Latina. Por lo que el tema del arte y los museos están relaciones de manera directa al menos por dos condiciones para una vida digna: la relacionada con los sentidos, imaginación y pensamiento, y la capacidad para jugar o ser capaces de reír, jugar y disfrutar de actividades de ocio. No obstante, el ocio es considerado como algo superfluo para las perspectivas de desarrollo, ya que lo que considera de mayor importancia es replicar el capital desde una perspectiva acumulativa, por ello llegar a ciertas concordancias que involucren “lo humano” más allá de lo económico se vuelve tan complejo, pero es necesario destacar las aportaciones de las actividades recreativas y de ocio, para el desarrollo tanto personal como comunitario.

El ocio es concebido para Foucault como “el tiempo que una pasa ocupándose de sí mismo” (2005, pág. 468), y siguiendo a Foucault, dicha acción, ocuparse de sí es un privilegio reservado para unos cuantos en oposición a los que deben ocuparse de otros o bien un oficio para sobrevivir. Es este sentido sobre la cuestión de la cultura en general y el arte en particular en relación con el desarrollo, ésta se ha considerado un campo no imperante ya sea por su concepción y origen elitista al considerarse como un privilegio al que pocos tienen acceso/tiempo para -ocuparse de sí-, dentro de este constructo social: la élite, particularmente el género masculino en oposición a los grupos menos favorecidos concentrados en cubrir sus necesidades básicas y las mujeres al -ocuparse de otros- y carecer de tiempo. En este sentido el enfoque del desarrollo humano toma en cuenta estas cuestiones proponiendo una alternativa que incluye a la cultura, el arte y el género.

2.3. Desarrollo humano con perspectiva de género

Una de las propuestas que ha surgido como alternativa a los modelos rígidos de desarrollo es el desarrollo humano, el cual pone la mirada en las personas y sus necesidades vitales, dentro de este paradigma también emerge el desarrollo humano con perspectiva de género que

considera la situación y las necesidades de las mujeres tomando en cuenta las distintas intersecciones a las que están sujetas.

Para Lagarde, el desarrollo en determinadas ocasiones provoca la involución histórica al crear miseria y pérdida y esto puede desembocar en peores condiciones de vida a las previas, en este sentido el desarrollo humano emerge como una categoría compleja, desde este aspecto, a partir de la mirada del desarrollo humano involucran además de las categorías previas como medición de progreso la situación de las mujeres, las infancias, el medio ambiente la política y la vitalidad de la cultura (1997, pág. 90).

Siguiendo a Lagarde, aún los países considerados desarrollados contienen criterios racistas, clasistas y sexistas (1997, pág. 94). Parte importante del análisis de la autora (1997, pág. 97) es el considerar a personas que se encuentran sujetas a ciertas minorías ya sea lingüísticas, políticas religiosas, filosóficas e incluso estéticas. Dentro de esta categoría estética se posicionan varias de las mujeres dedicadas al arte al no encontrar pertenencia dentro de los discursos homogeneizadores y muchas de ellas se vean en la alternativa de buscar espacios paritarios e incluyentes. En este sentido, todos estos sujetos emergentes han participado en este tejido llamado derechos humanos cuya finalidad es el reconocimiento de las capacidades y derechos para vivir, y vivir de mejor manera (1997, pág. 97), de igual manera, Lagarde, reconoce la no aceptación de las personas a vivir una vida menos digna por motivos de clase, raza o sexo (1997, pág. 97). En este sentido, dentro de esta ideología desarrollista emerge el desarrollo hegemónico como un ente neutral, aunque este sea patriarcal, clasista, etnicista y racista (Lagarde, 1997, pág. 145).

Uno de los principios fundamentales para Lagarde (1997, pág. 104), dentro del desarrollo humano es la equidad, la cual da cuenta sobre las relaciones desiguales debidas al género, la cual tendría que intervenir en temas con la planificación del desarrollo, distribución de los recursos y las acciones prácticas: “las mujeres son tal vez el sujeto histórico que más dificultades y oposición ha encontrado para que su cultura, el feminismo, constituya también un paradigma” (Lagarde, Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia. , 1997, págs. 115-116)

Alcanzar el bienestar y el desarrollo consistía para las mujeres en recuperar su sexualidad, modificar la relación conyugal con los hombres en el sentido de una relación entre iguales, una relación puntual y libre; transformar la maternidad en libre y voluntaria, incluyendo de manera rotunda el derecho al aborto y su atención; acceder a la educación en todos los niveles; trabajar con una remuneración adecuada y una normatividad específica para ellas; contar con derechos sociales a la salud y la vivienda; tener

derechos políticos como ciudadanas y ejercerlos. (Lagarde, Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia. , 1997, pág. 116)

Como se ha mencionado, las teorías y políticas del desarrollo han recibido constantes críticas por no tomar en cuenta la situación de las mujeres y por no incluir una perspectiva de género al momento de implementarlas en el que cobra un papel importante el sentido patriarcal el cual no permite garantizar las necesidades para vidas satisfactorias (Lagarde, 1997, pág. 119). En este sentido el patriarcado excluye a las mujeres en los mecanismos relacionados con la educación, la cultura y el saber (Lagarde, 1997, pág. 120).

De esta forma, se propone un cambio de perspectiva en los llamados fines del desarrollo, es decir una perspectiva más amplia sobre la visión de desarrollo que emerja de la equidad y que tenga como finalidad el mejoramiento de la calidad humana de hombres y mujeres (Lagarde, 1997, pág. 123). En este sentido la concepción de desarrollo humano ha permitido redefinir al desarrollo al colocar en el centro lo humano integral, es decir humaniza la concepción del desarrollo, aunque aún goce de un carácter mayoritariamente androcentrico, dicho avance humanista ha permitido la incorporación de la crítica feminista (Lagarde, 1997, pág. 124). Siguiendo a Lagarde (1997, pág. 134), esta visión ha permitido también visibilizar los aspectos nocivos del desarrollo que repercuten en la vida de las mujeres, los cuales en muchas ocasiones han operado como inhibidores de las potencialidades de las mismas, igualmente se plantea como a medida que se aceleran los procesos de desarrollo, estos marginan a las mujeres a la vez que se da un progreso a costa suya . En este sentido: “lograr el desarrollo humano de las mujeres y del mundo hace imprescindible deconstruir en los hombres la asociación entre *desarrollo-éxito-dominio* e identidad masculina (Lagarde, 1997, pág. 138).

En este sentido, podemos hablar como el arte al igual que los modelos de desarrollo emergen de una cultura paternalista, proveniente de una visión masculina asegurando y legitimando la pervivencia de éstos, al igual que en el arte hablamos del linaje paterno donde se dan ciertos procesos de legitimación siempre y cuando se pueda asegurar el legado masculino. De esta manera en los espacios de desarrollo como en el el arte las mujeres no hacen presencia en condiciones igualitarias.

Capítulo III. Diálogos entre arte y feminismo. Conceptos, desarrollo y crítica.

Aunque las investigaciones desde una perspectiva de género tienen una gran cantidad de variantes, hay dos puntos en los que se tiene consenso: el primero es que el género, al interactuar con otras categorías como son: raza, etnia, clase, edad y preferencia sexual, funge como un organizador clave en la vida social; y el segundo es que no es suficiente entender como está organizada la vida social, sino que es necesaria la acción participativa para hacer equitativo este mundo social, por lo que uno de los principales objetivos para las investigaciones feministas es producir un cambio positivo en la vida de las mujeres (y de las relaciones sociales de sexo-género). El movimiento de las mujeres necesitaba conocimiento que fuera *para* mujeres, pasar de ser objeto de conocimiento de otros para ser sujetos, autoras del conocimiento (Harding, Sandra, 2004: 46). Al elaborar una investigación desde una perspectiva de género: “Se obtienen diversas imágenes o teorías que ponen el acento en diferentes puntos de origen desde donde surgen las relaciones de género que oprimen y ponen en desventaja a las mujeres dentro de la organización social que se vive, por lo que desarrollan también diferentes planteamientos teóricos y estrategias para lograr su transformación” (Sue, Rosser en Blázquez, 2008: 28).

En los estudios feministas hay tres principales teorías, una de ellas es la teoría del punto de vista, el *standpoint*, el cual tiene como primicia transformar la condición subalterna de las mujeres. Propone que las mujeres conocen de forma diferente a los hombres debido a su condición social y biológica (Farganis, Sondra en Arruda 1992: 207-223). Uno de sus principales objetivos es estudiar *hacia arriba*, esto se refiere a las prácticas de poder y la manera en que las instituciones dominantes crean y mantienen relaciones sociales opresivas (Harding, 2004: 48) — lo diferencia claramente del *perspectivismo* o la investigación etnográfica, enfocados particularmente al estudio *hacia abajo*, al tratar de explicar la vida de los grupos sociales aunque predomina el enfoque en los sectores marginados — esto, debido a la necesidad de comprender las prácticas conceptuales de las instituciones dominantes, las cuales han organizado y aparentado como algo natural y deseable las formas de explotación de las mujeres.

Los *gobernantes* están *arriba*, en la cúspide de una socioeconómica jerárquica, y los *gobernados* están *abajo*, en la parte más baja en términos de poder social, económico y político, en esa jerga familiar de la investigación social prodemocrática. Así, estudiar *hacia arriba* es tratar de explicar cómo funciona

la estructura social de una sociedad, en lugar de tratar de explicar el comportamiento y las creencias de sus integrantes con menos poder, como lo han hecho habitualmente las ciencias sociales convencionales. Esos proyectos tienden a ser críticos y prodemocráticos porque los poderosos generalmente piensan que su acumulación de placeres, privilegios y riquezas económicas, sociales y políticas no requieren de ninguna explicación por parte de las ciencias sociales, y ciertamente, ninguna crítica (Harding, 2004: 48).

Según Eli Bartra (2012, pág. 67) la investigación feminista puede estudiar a cualquier sujeto u objeto, no debe centrarse solamente en el estudio de las mujeres, sino primordialmente enfocarse a mejorar su condición. Siguiendo a Bartra (2012, pág. 67), en el *punto de vista* feminista hay ciertos conceptos y categorías específicas que se utilizan dentro de una investigación feminista como son: “[...]patriarcado, opresión y/o explotación de las mujeres, trabajo doméstico invisible, modo de producción patriarcal, discriminación sexual, sistema sexo/género, mujer (en singular y en plural), género, relaciones entre los géneros y empoderamiento”.

Una práctica fundamental del método feminista es la llamada deconstrucción, la cual recae sobre el análisis detallado de cualquier tema que se trabaje para revelar los sesgos sexistas e intentar corregirlos, es decir: “ir desarticulando las diversas disciplinas por su marcado androcentrismo e intentar la construcción de nuevas no sexistas y androcéntricas” (Bartra, 2002: 70). A continuación, se enunciarán algunos puntos fundamentales que muestran el carácter innovador de la Teoría del Punto de Vista (Harding, 2004: 51):

1. Estudiar *hacia arriba*.
2. Comprender cómo funciona una estructura social jerárquica en cualquier desventaja o forma de opresión material y política.
3. Para identificar tales características no basta con preguntarle a las mujeres o los miembros de determinados grupos oprimidos ya que estos mismos a menudo creen en las representaciones distorsionadas de las relaciones sociales que producen los grupos dominantes.
4. Tiene el objetivo de crear conciencia grupal.

En la compilación *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (2001, págs. 5-6), debaten sobre la importancia de la incorporación del pensamiento feminista en los lenguajes visuales de la posmodernidad ya que poco se ha desarrollado en México, pues estos coadyuvan a cuestionar los discursos historiográficos y hegemónicos de los grupos de poder

en el arte y como estos afectan las instituciones sociales y educativas. Por lo tanto, la crítica feminista de la historia del arte pretende (Cordero Reiman & Sáenz, 2001, págs. 6-7):

- Recuperar las voces silenciadas de las mujeres
- Visibilizar las figuras femeninas que han existido en la historia del arte
- Resaltar como la experiencia de género modifica la producción artística
- Cuestionar los cánones estéticos establecidos desde una postura patriarcal
- Promover nuevas lecturas a las obras
- Discutir las bases institucionales y su manera de operar
- Proponer el diálogo con la vida personal de las autoras tomando en cuenta su corporeidad, así como las jerarquías de género sexual, la relación entre arte y artesanía, el manejo del deseo y el erotismo, a la vez toma en cuenta las experiencias e identidades sexuales

Los estudios feministas de las ciencias tienen como primicia abordar distintos aspectos sobre la historia de la incorporación y participación de las mujeres, así como de los efectos que su ausencia y presencia han tenido (Blazquez, 2008, pág. 21). Históricamente han existido ciertas categorías consideradas propiamente masculinas o femeninas, esta lógica dicotómica consiste en dotar de sentido a un fenómeno mediante la oposición al otro (Blazquez, 2008, pág. 24). Las dicotomías juegan un papel en las relaciones sociales, que facilita la dominación y permite a los integrantes de una categoría social beneficiarse entre ellas, ejemplo de ello es el proceso de generar conocimiento, el cual, ha sido considerado históricamente masculino. La tendencia a la lógica dicotómica (Blazquez, 2008, pág. 24) facilita la deshumanización, (preocupación importante en los estudios feministas), la cual cosifica, abstrae a las personas de su contexto social, se les convierte en datos, sobre todo a aquellas que se encuentran en situaciones desfavorecidas. Ejemplo de ello, en relación artes/ciencias, masculino/femenino, Hustvedt (2017, pág. 12), plantea la cuestión: “¿Por qué se considera que las ciencias son duras y masculinas, y las artes y las humanidades, blandas y femeninas?”. “Pequeño, suave, débil, emocional, sensible, doméstico y pasivo se oponen a las cualidades masculinas grande, duro, fuerte, cerebral, resistente, público y agresivo” (Hustvedt, 2017, pág. 47)

Siguiendo esta lógica dicotómica y basándonos en Bourdieu (2000, pág. 5) con su texto *La Dominación Masculina* (donde se explica la manera en la que ésta se ha impuesto y soportado) ésta es considerada una sumisión paradójica, consecuencia de la violencia simbólica, de la cual no somos conscientes, ni el que violenta, ni el que es violentado. Es amortiguada, insensible, e invisible para los dominados, que es ejercida a través de actos

simbólicos: “El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya: es la división sexual del trabajo, distribución muy estricta de las actividades asignadas a cada uno de los dos sexos” (Bourdieu, 2000, pág. 5). En este sentido, la violencia simbólica se ejerce de manera inconsciente por parte del dominado y el dominador, es lo no palpable, pero sí poderoso, porque se ejerce como si se padeciera una ceguera, he ahí parte del conjunto de símbolos, actitudes, prácticas que se consideren propios de un sexo o de otro y lo que provee de poder a uno sobre otro. Millet se referiría a <<colonización interior>> la cual es: "más resistente que cualquier tipo de segregación y más uniforme, rigurosa y tenaz que la estratificación de las clases [...] el dominio sexual es tal vez la ideología más profundamente arraigada en nuestra cultura, por cristalizar en ella el concepto más elemental del poder" (Millet, 1995, pág. 70).

Vale la pena mencionar, como señala Escudero (2001, pág. 250), que, desde el posestructuralismo, el feminismo ya no se maneja desde la lógica dicotómica —masculino/femenino, hombre/mujer, público/privado o dominador/dominado—, sino que precisamente se da a la tarea de desmontar los roles estereotipados de masculinidad y feminidad.

Para Guinta (2019, pág. 24), “La violencia simbólica es una forma eficaz de eliminar las voces disidentes”. Siguiendo a Bourdieu en relación con el espacio y la dominación: los hombres son la presencia en éste mientras que las mujeres son la insignificancia (McDowell, 1999, pág. 70). Con respecto a esto, según la Teoría del Punto de Vista:

(...) el desarrollo de las identidades de género, basadas en las atribuciones socioculturales, lleva a hombres y mujeres a adquirir estilos cognoscitivos masculinos y femeninos distintos que producen prácticas dicotómicas de pensamiento y acción tradicionales [...] En este contexto, el estilo cognitivo masculino es abstracto, teórico, distante emocionalmente, analítico, deductivo, cuantitativo, atomista y orientado hacia valores de control y dominación. El estilo cognoscitivo femenino es concreto, práctico, comprometido emocionalmente, sintético, intuitivo, cualitativo, relacional y orientado hacia valores de cuidado. Estos estilos cognitivos se refuerzan a través de los distintos tipos de labores asignadas a hombres y mujeres (Blazquez, 2008, pág. 31)

No fue hasta hace algunos años, a partir de la incorporación de las mujeres a los estudios formales, que se empezaron a hacer evidentes estos sesgos de género en la manera de generar conocimiento. Entonces se empiezan a incorporar nuevas formas que benefician a las mujeres en las ciencias. De igual manera, el estudio de la forma en que se construye el conocimiento, lo que compete a la epistemología feminista, la cual, al ser una teoría del

conocimiento, se encarga del estudio de lo que se puede conocer y de qué manera, y, a través de que pruebas se legitima como verdadero. Al darle un enfoque feminista aborda:

la manera en que el género influye en las concepciones del conocimiento, en la persona que conoce y en las prácticas de investigar, preguntar y justificar. Identifica las concepciones dominantes y las prácticas de atribución, adquisición y justificación del conocimiento que sistemáticamente ponen en desventaja a las mujeres porque se les excluye de la investigación, se les niega que tengan autoridad epistémica, se denigran los estilos y modos cognitivos femeninos del conocimiento, se producen teorías de las mujeres que las representan como inferiores o desviadas con respecto al modelo masculino, se producen teorías de fenómenos sociales que invisibilizan las actividades y los intereses de las mujeres o las relaciones desiguales de poder genéricas, y se produce conocimiento científico y tecnológico que refuerza y reproduce jerarquías de género (Blazquez, 2008, pág. 22).

Haraway (1991), desarrolla el concepto de conocimiento situado, es decir la perspectiva de la cuál miramos, el lugar desde el que se parte, y de cómo ningún conocimiento puede ignorar su contexto, puesto que el investigador toma en cuenta la fragmentación de las subjetividades. Por su parte, Anzaldúa (2016), desde los estudios fronterizos debate sobre las formas de producir el conocimiento, parte desde su propia existencia y experiencia, en los límites de lo normal y de la otredad, cuestionando la cultura, el lenguaje, las palabras y los silencios.

A partir de este breve recorrido se trato de esbozar la participación y la repercusión que han tenido las mujeres en la ciencia, y a partir de ello como se ha dado este embrague en la forma de estudiar y producir conocimientos que cada vez han tenido más apertura y que se han producido en distintas partes del globo amenorando la rigidez de la ciencia y en mayoría aportando a un cambio positivo en la vida de las mujeres así como favoreciendo la inclusión de las mismas como es el caso de la historiografía al rescatar el trabajo de las mujeres olvidadas por la historia, en general y del arte, en particular.

3.1. Arte, genialidad y feminismo desde una mirada interseccional

A partir de la década de los 60, el arte es incorporada en diversos movimientos feministas a la lucha por la igualdad de derechos de género; Roxana Sosa, considera que mediante el arte feminista se expresan las vivencias del artista y a la vez, las obras de arte se constituyen en un medio de “crítica sociopolítica en la que tratan de transformar las relaciones de poder insertas en la sociedad” (2099, pág. 74). La lucha del arte feminista se trata de equilibrar y reducir las desigualdades que se viene arrastrando desde siglos atrás la intervención de las mujeres en este ámbito.

En ese contexto, el feminismo artístico tiene como eje rector la defensa de la igualdad entre hombres y mujeres en el campo del arte, en parte relacionado a la representación de las obras de las mujeres en este ámbito; igualmente, incorpora una preocupación en torno a la investigación en relación con la iconografía y los lenguajes que refieren al cuerpo, sensibilidad o al paisaje. De igual forma, parte de una propuesta que intenta alejarse del orden patriarcal (Giunta, 2019, pág. 263) y construir espacios de producción artística cultural donde las mujeres sean las protagonistas y desarrollen un papel activo.

Las prácticas artísticas a lo largo de la historia han estado reguladas por poderes estructurales como la—Iglesia, el Estado y sus instituciones— quienes a su vez han determinado las pautas que clasifican los roles de lo femenino y de lo masculino (Giunta, 2019, pág. 14). Estos poderes condujeron a que el arte presente una visión del mundo unilateral y reduccionista. La centralidad de estos poderes ha contribuido a resaltar las desigualdades de clase, raza y género. Richard (1993), en su texto, *Masculino/Femenino*, ha evidenciado la problemática en cuanto al género, el arte y la representación en América Latina, planteando diversas cuestiones que han sido un parteaguas para los estudios de género en la región:

¿Existe un arte “de mujeres”? ¿Puede hablarse de específicas características femeninas o masculinas que permitan establecer corpus diferenciados en las producciones artísticas? Estas preguntas activan un campo conflictivo en el debate estético actual y generan diversas y enfrentadas respuestas en torno a qué rasgos caracterizarían el arte femenino. ¿Es la presencia temática de quién lo hace, un actor necesariamente femenino, o es la manera de hacerlo, la presentación de ciertos datos que nos hablan de una peculiar sensibilidad femenina, casi de una marca del cuerpo? ¿Es la conciencia acerca de la condición discriminada de lo femenino o, mejor, es la conciencia acerca de que la discriminación de lo diferente no es un problema que afecte exclusivamente a las mujeres? No parece convincente establecer diferencias a partir de una autoría sexuada [...] El discurso feminista expande sus posibilidades cuando se convierte en un instrumento de análisis no necesariamente utilizado por mujeres y no exclusivamente centrado en el análisis de la problemática feminista [...] El concepto de género permite señalar las “construcciones culturales” la creación social de ideas sobre los roles de la mujer y del hombre [...] El discurso feminista se potencia cuando se extiende su abanico crítico, cuando se acciona como forma de poner en evidencia el funcionamiento del poder y sus múltiples estrategias. Desde esta perspectiva, el problema no pasa tanto por la diferenciación sexual, sino por la crítica hacia los fundamentos (fundamentalismos) de toda diferenciación discriminatoria. (En Giunta, 2019, págs. 56-57)

En una serie de entrevistas realizadas por Reilly se pone en evidencia algunas de las dificultades y desigualdades que han vivido las artistas entrevistadas: la artista estadounidense, Cindy Sherman, señala como las mujeres para destacarse tienen que evidenciar una *valia excepcional*, mientras artistas varones se han destacado en la *mediocridad*. Por su parte Carrie Mae Weems sugiere que parte del problema se debe a que

las mujeres generalmente se aíslan y trabajan en solitario, mientras los hombres comúnmente lo hacen en equipo (Giunta, 2019, pág. 42).

Racista, clasista y geográficamente excluyente, el sistema a del arte es también sexista y heteronormativo; una “mujer” es correcta en tanto sea blanca, no feminista y juegue el rol de “artista genio”; “gay” es aceptable en tanto el artista pueda ser identificado como varón, blanco y se ajuste al sistema de valores de la clase media o alta [...] Incluso los temas “*queer*” y “feministas” funcionan en el mundo del arte si pueden encuadrarse como blancos y masculinos (siempre que entendamos lo masculino como lo fálico). Esto se da en llamas “síndrome de Margaret Thatcher” (Giunta, 2019, pág. 46)

En este sentido, la interseccionalidad¹⁰ juega un papel importante al considerar que factores como clase, raza, sexo juegan un papel significativo en el arte para analizar las distinciones por estos factores y contemplar como históricamente se han favorecido a las personas que entran dentro de ciertas categorías comúnmente aceptadas dentro de este sistema (Giunta, 2019, pág. 265). Aunado a ello, los privilegios, dados hacia determinadas personas en su nacimiento —particularmente en lo relativo a clase, raza y género— juegan un papel importante en la inclusión en el mundo del arte (Giunta, 2019, pág. 269).

Es observable como ciertas prácticas relacionadas con la dupla público/visible, por un lado y privado/oculto, se han seguido replicando en los espacios museológicos como es el llamado museo secreto (Museo borbónico de Nápoles donde el gobierno de Carlos III de Borbón mantiene una colección privada), donde: “Según decreto real, sólo los hombres aristócratas —ni las mujeres ni los niños ni las clases populares— podían acceder a ese espacio” (Preciado, 2008, pág. 44), involucra el hecho de cómo ciertas colecciones quedan ocultas por razones de género, clase y edad, pero ahora de una manera simbólica.

Reilly, propone algunas acciones a considerar para fortalecer la situación de las mujeres en el arte, entre ellas: “la proactividad para lograr un cambio; la convocatoria a las instituciones, críticos, curadores, coleccionistas y galeristas a fin de transformar las practicas sexistas. Es necesario que las mujeres se conviertan en sujetos hablantes que expresen con fuerza y claridad el estado de las cosas” (Giunta, 2019, pág. 68). “Nombrar, inscribir, estudiar, documentar e interpretar”, lo complementa Giunta, son factores para superar las brechas de género en el arte (2019, pág. 69).

¹⁰ Término acuñado en 1989 por Kimberlé Williams Crenshaw para visibilizar las opresiones relativas al sexismo, racismo, homofobia, xenofobia y clasismo, la cual determina que estas no se pueden estudiar por separados ya que en determinado momento se confabulan entre sí (Giunta, 2019, pág. 265).

Giunta incorpora a los otros (el público) como un agente igualmente afectado por las instituciones y sus discursos dominantes, se plantea: “¿No es pertinente preguntarnos qué derechos nuestros (derecho a ver, a conocer) se ven cercenados por el filtro de las instituciones que, como demuestran las estadísticas, eliminan sistemáticamente aquellas obras realizadas por artistas clasificadas como mujeres? En este sentido —lo femenino excluido contra el sistema dominante— la privación de conocer por parte de los *otros*, que por ende fungen como sujetos igualmente excluidos (2019, pág. 70).

Parte de las propuestas del arte feminista empatan con la de otros grupos subalternos que pretendieron, en palabras de Richard (2013, pág. 15): una historicidad social, ya olvidada como contrapropuesta a la Historia formulada por los vencedores. Richard, considera que hay ciertas discrepancias entre arte y ciencias sociales. De acuerdo con las ideas de Bourdieu (1990, pág. 159), quién plantea que “la sociología y el arte no se llevan bien”, lo explica como un choque entre dos miradas en torno al arte que se contraponen mutuamente, por un lado, la de los artistas, que supondría el ideal de una visión *sagrada del arte* —“trascendencia, misterio, soledad, inspiración—, mientras que en mirada del sociólogo predomina el racionalismo científico y reduce la inmaterialidad del arte a la “reproducción institucional y al funcionalismo del dato objetivo” (Richard, 2013, pág. 41). Así han surgido dos vertientes en los estudios sobre estética y sociología, cada uno con un enfoque muy específico que difícilmente concuerdan entre sí, presentando lo político y lo social como aparentemente repelente a lo estético, dicho de paso, varios artistas y grupos subversivos han tratado de reconciliar ambas posturas mediante diversas propuestas alternativas que en ocasiones incluso lo político-social sobre sale del carácter estético y las concepciones tradicionales del arte.

Es el actual paisaje de la globalización y del multiculturalismo, el eslogan de la “diversidad” —agenciado por la institucionalidad cultural metropolitana— llama a marginalidades, subalternidades y periferias a recurrir al arte para denunciar condiciones de miseria y opresión sociales, reconfigurar identidades y comunidades, visibilizar memorias históricamente sepultadas, cuestionar hegemonías de representación sexual, o bien realizar intervenciones públicas ligadas a demandas ciudadanas. El multiculturalismo ha estimulado un creciente proceso de sociologización y antropologización del arte que insiste más en la politización de los contenidos que en la autorreflexibilidad crítica de la forma, en la expresividad denunciante y contestataria de los significados que en la retórica signifiante de las poéticas del lenguaje. En el caso del arte latinoamericano, este proceso de sociologización y antropologización de la cultura implica que la mirada internacional espere su condición periférica que no compita con el centro en artificios discursivos ni complejidades retóricas sino, más bien que ilustre su “compromiso con la realidad” enfatizando una mayor referencia de contexto (Richard, 2013, pág. 79).

Desde la crítica feminista pasando por la teoría postcolonial han denunciado las exclusiones y censuras que surgieron dentro de un modelo “universal”, en el que se ha establecido el canon modernista y dominante relativo a lo *masculino, blanco, letrado y metropolitano* (Richard, 2013, pág. 81).. Éste se ha impuesto supuestamente bajo el nombre de “calidad” del arte bajo determinados juicios estéticos. Es así como se ha intentado destruir el canon modernista resaltando la *violencia representacional* manifestando el sistema jerárquico que se impone sobre las diferencias (Richard, 2013, pág. 81).

Para los márgenes y las periferias culturales, es decir, para aquellas otredades que se habían visto expulsadas del dominio autocentrado de la modernidad occidental-dominante, fue vital reivindicar la diversidad de contextos, para combatir el universalismo y el imperialismo del valor. “Contexto” quiere decir aquí localidad de producción, sitio enunciativo, coyuntura de debate, particularidad histórico-social de una trama de intereses y luchas culturales que especifican el valor *situacional y posicional* de cada realización discursiva. En oposición a la síntesis homogeneizante de la “función-centro”. (Richard, 2013, págs. 81-82).

En este sentido, para Richard (2013, pág. 82), el centro se reserva el privilegio de la identidad, lo relativo a lo universal en el arte, mientras que para la periferia se hace alusión a la diferencia. Ésta ha sido categorizada por el centro como una tendencia a relativizar el folclor y lo exótico de la imagen de la otredad que representa. En este sentido, el centro conserva los privilegios para debatir sobre “los problemas formales y discursivos del arte” mientras que a la periferia se le relegan a un carácter subalterno, donde se espera un énfasis antropológico y sociológico de su contexto relacionado con la miseria y la opresión.

Una función del arte feminista ha sido la de recuperar la memoria, tanto de las artistas como de sus obras, en este sentido Richard propone que el arte debe “rearticular política y estéticamente la mirada” las imágenes del pasado deben conservar su carácter problematizador y provocador, no deben reducirse a ser sólo vistas, sino examinadas por la conciencia crítica (Richard, 2013, pág. 88). Para Susan Sontag las imágenes deben ser “una invitación a prestar atención, a reflexionar, a aprender, a examinar las racionalizaciones que sobre el sufrimiento [...] nos ofrecen los poderes establecidos” (En Richard, 2013, pág. 88).

A través del tiempo se ha tenido la concepción del arte como un ente romántico, se tiene la "noción de que el arte es la expresión directa y personal de la experiencia emocional individual, una traducción de la vida propia en términos visuales" (Nochlin, 2011, págs. 20-21). Siguiendo a Nochlin (2011, pág. 21), el sistema ha sido opresivo para las mujeres, y

todas las personas que no nacieron blancos, de preferencia en la clase media y, sobre todo, varones.

La falta no está en nuestros astros, en nuestras hormonas, en nuestros ciclos menstruales y tampoco en nuestros vacuos espacios internos, sino en nuestras instituciones y en nuestra educación. Educación, considerada ésta como todo lo que nos sucede desde el momento que entramos a este mundo de símbolos, claves y señales significativos. De hecho, el milagro es que, dadas las abrumadoras ventajas sobre las mujeres y los negros, tantos hayan logrado, en ambos casos, tan alta excelencia en aquellas áreas de competencia donde predominan prerrogativas masculinas y de la raza blanca como son la ciencia, la política y las artes (Nochlin, 2011, pág. 21).

La división y desigualdad entre los géneros tiene que ver con la división sexual del trabajo y los papeles diferentes que hombres y mujeres han realizado en la esfera privada y en la pública, en relación con el trabajo; el trabajo reproductivo no remunerado, y el trabajo productivo el cual sí es remunerado (Segovia, 2016, pág. 24). Lo anterior da pie a cuestionarse: ¿Qué factores han contribuido al proceso de normalización de la violencia en contra de las mujeres, desde aspecto físico, estructural, económica hasta la simbólica? Cómo señala Sandra Harding (2004: 47): ¿En qué momento dos jornadas de trabajo, una de ellas remunerada y la otra no, pasaron a ser consideradas aceptables y deseables para las mujeres, pero no para los hombres? O bien: ¿Qué procesos sociales hicieron sostenible la creencia de que las mujeres no hicieron contribuciones a la evolución humana?

Por su parte Young (1990b: 9) identifica 5 caras de la opresión hacia las mujeres las cuales son:

- 1) Explotación o apropiación del valor del trabajo de un grupo por otro; por ejemplo, los capitalistas se apropian del trabajo de los asalariados y los hombres se apropian del trabajo doméstico de las mujeres.
- 2) Marginación o exclusión de ciertas personas de la participación en la sociedad
- 3) Subordinación o relegación de los grupos de trabajadores no profesionales
- 4) Imperialismo cultural una forma de exclusión doble, por la que los estereotipos de la experiencia y los valores de un grupo se imponen a «otros», que quedan excluidos a raíz de esta universalización de la cultura del grupo dominante, convertida ya en norma
- 5) Violencia, que Young define como un ataque continuo y no provocado, sin otra finalidad que la humillación (En McDowell, 1999: 259).

En otro orden de ideas, Foucault, plantea la posibilidad del ser humano para hacer de su vida una obra de arte, considera de llamar la atención que el arte sea entendido sólo en relación con los objetos, y no a la vida o a las personas. El arte en sí mismo es una actividad que ha sido reservada a los expertos: “¿Por qué un hombre cualquiera no puede hacer de su vida una obra de arte? ¿Por qué una determinada lámpara o una casa pueden ser obras de arte y no puede serlo mi vida?” (1984). Algo semejante ocurre con el artista Joseph Beuys (1980) a partir de su planteamiento de que *todo ser humano es un artista*, en este sentido: “un ser

libre, llamado a participar en la transformación y la reorganización de las condiciones, el pensamiento y las estructuras que dan forma e informan nuestras vidas”. Beuys, considera la creatividad como el auténtico capital, y propone que ésta debía ser vista como la auténtica fuerza revolucionaria inherente a cada individuo una “plástica social” para crear una sociedad mejor (1980). Dicho brevemente, se condensa la idea del arte como resistencia, pero a la vez como una herramienta de transformación social.

3.1.1 La genialidad

La figura del genio no siempre ha estado presente en la Historia del Arte, aunque en Grecia y Roma se mencionan algunos indicios, sería hasta la entrada del Duecento, el Trecento y el Quattrocento en Italia cuando se comienza a venerar a los artistas, ya en el Renacimiento la figura del genio estaba en todo su esplendor, entonces el artista era reconocido por sus conocimientos en matemáticas, física, anatomía y medicina, entre otros (Jato Bravo, 2017, pág. 10).

Para vislumbrar el mito del genio según Jato (2017, págs. 10-11) hay que remitirse a épocas y corrientes anteriores. Dentro del Clasicismo, uno de sus representantes, Nicolas Boileau (1636-1711), sostenía que “la originalidad de un artista radicaba entonces en el grado de fidelidad y claridad en su representación, así como en la “sencillez, sobriedad y brevedad incisiva de la expresión”. Entretanto para los modernos como Jean-Baptiste Dubos (1670-1742) propone a la imaginación y el sentimiento como las virtudes detrás del genio. Por otro parte, la tendencia hacia lo terrible e introspectivo estará íntimamente relacionada con la percepción del genio Romántico que continuaría hasta el siglo XX. Dentro de la corriente romántica, los filósofos del Sturm und Drang (XVIII), como Johann Georg Hamann (1730-1787), exaltaban lo enfermo, lo anormal, lo grotesco y la locura en el artista. Hamann, afirmaba que ningún genio había sido una persona en "su sano juicio" y relacionaba el arte con lo expresivo y violento que nace de las pasiones del ser humano, dicho lo anterior la figura del genio se vislumbra como un ser violento e impredecible. Como afirma Adorno, en relación con el genio: "Esto le agrada a la consciencia burguesa vulgar, tanto debido al ethos del trabajo en la glorificación de la creación pura del ser humano al margen de todo fin como porque le alivia al contemplador el esfuerzo por la cosa [...] Los productores de obras de arte significativas no son semidioses, sino seres humanos falibles, a menudo neuróticos y dañados" (1970, pág. 284)

Por su parte Immanuel Kant, con quien siguiendo a Adorno (1970, pág. 284) comienza la fetichización del concepto de genio, en “Crítica del Juicio” sostiene que “es necesario que dichas reglas sean dadas por la naturaleza y es precisamente el genio la figura elegida por ésta para dar la regla al arte”.

Algo que comúnmente ha ido de la mano con la figura del genio es la mitificación del artista (Mayer, 2021, pág. 94), donde éste se concibe como un ser supremo y sustente la ideología del arte elaborado por seres excepcionales donde, siguiendo a Mayer, es un asunto distinto al de los hombres ya que la mujer artista al tener cierto reconocimiento entra en un proceso de cosificación. Es entonces que en el arte podemos hablar de un doble proceso de cosificación con relación a las mujeres; en la representación por parte de los varones (la musa), comúnmente mediante la sexualización; y, la mujer artista como objeto en sí mismo.

Valian es su texto *¿Por qué tan lento? El progreso de las mujeres*, refiere a lo que ha llamado <<esquemas de género implícitos>>, los cuales fungen como ideas inconscientes relacionas con la masculinidad y feminidad, la autora señala que estos nublan nuestras percepciones, lo que conlleva a sobrevalorar los logros de los hombres e infravalorar los de las mujeres (en Hustvedt, 2017, pág. 125). Para Hustvedt (2017, pág. 130): “Todo lo que se identifica con lo femenino, ya sea una profesión, un libro, una película o una enfermedad, pierde estatus”.

Dos de las razones más importantes que han evitado el desarrollo de las mujeres autoras a lo largo de la historia han sido la familia y el amor: ambas les han llevado a dirigir sus energías a otros lugares que no eran su arte. Mientras tanto los hombres han podido ejercer sus profesiones con toda tranquilidad, arropados por las labores de cuidado que ejercían las mujeres, ya fuesen esposas, hijas o hermanas. Así que vamos a dedicar las siguientes páginas a despiezar el mito - o mitos, más bien - del amor romántico y cómo este ha afectado no solamente a las pintoras cisgénero hetero-sexuales, sino también a aquellas homosexuales e incluso a las no cisgénero (Jato Bravo, 2017, pág. 20)

Lagarde (2000, pág. 57), refiere al amor romántico para ejemplificar este tipo de situaciones que han sido comunes en las mujeres artistas, mujeres que dejan sus carreras o que seden su producción a sus parejas, tal como el caso de la historia de Rodin y Camille Claudel, ambos escultores de gran calidad, que le costó a Claudel su salud mental y la vida.

En aquella relación el único que podía ser famoso era Rodin, porque era él quien tenía la supremacía. Vibraban al unísono por el arte, él la esculpía, la amaba, iban de la escultura al cuerpo, del cuerpo a la escultura... pero en las exposiciones el que exponía era él, y el que era famoso y ganaba dinero y era entrevistado era él. Cuando ella, como gran escultora, decidió exponer sus obras, le aconsejaron que lo hiciera. Eran esculturas muy atrevidas y la sociedad Parisina la iba a reprobar. Entonces, su amante, amigo y maestro exponía firmadas por él y como suyas las esculturas de ella para protegerla y evitar que fuera lastimada socialmente. Hoy sabemos esto porque Camille Claudel les hizo una marca que han

sabido encontrar las historiadoras de arte feministas. La historia de Camille Claudel es la de una romántica que deja todo por amor, se consagra al amor y a su hombre, mientras su hombre se consagra a su arte y a sí mismo (Lagarde, 2000, pág. 57).

Dicho lo anterior, se puede ejemplificar con lo vivido por la artista Louise Bourgeoise, que, a pesar de su genialidad, no se dio a conocer hasta pasados los setenta años, también fue excluida de la historia (Hustvedt, 2017, pág. 33). Bourgeoise, optó por esconderse *del mundo que pertenecía a los hombres*, trabajó en solitario en su casa haciendo esculturas. Como ella misma señalaría “El mundo del arte pertenecía a los hombres”. No vio un reconocimiento de su trabajo hasta los últimos años de vida (Hustvedt, 2017, pág. 56). En 1974 escribiría: “Una mujer no tiene lugar como artista hasta que prueba una y otra vez que no será eliminada” (En Hustvedt, 2017, pág. 58). Caso similar, la opinión de la artista Harry Burden, quien escribiría en uno de sus diarios: “Sabía ... que, a pesar de las Guerrilla Girls, seguía siendo mejor tener un pene. Yo ya estaba entrada en años y nunca había tenido un pene” (En Hustvedt, 2017, pág. 58).

Es decir, la posición subordinada de las mujeres en el arte ha estado superpuesta por múltiples factores, que se han ido construyendo socialmente. Además de las dificultades en torno al género y la falta de herramientas para su desarrollo artístico. Pero ello no significa que las mujeres carezcan de habilidades o “talento”.

Para que una mujer hubiese estado a la altura de los estándares clasicistas de genio habría debido tener una educación absolutamente excepcional que incluyese lecciones de anatomía masculina, perspectiva y ciencia natural, y como hemos analizado en el apartado anterior, esto era bastante improbable. [...] las concepciones tradicionales del mito del genio han dejado fuera a la mayoría de las mujeres, a las que se ha clasificado como seres volátiles fácilmente afectados de locura, en contraposición al genio que saca lo mejor de sus neurosis y su misma volatilidad (Jato Bravo, 2017, pág. 11).

Louise Bourgeoise¹¹ escribió que: “Los patronos del Museo de Arte Moderno no estaban en absoluto interesados en una joven de París. No se sintieron adulados por la atención que ella les prestaba, no mostraron el más mínimo interés por sus tres hijos... Preferían a hombres, y entre éstos, a los que se callaban que estaban casados... Era una corte. Y los bufones artistas acudían a ella para entretener, para cautivar” (En Hustvedt, 2017, pág. 60).

¹¹ Permanecieron ciegos a su genialidad, una genialidad que estuvo allí desde el principio, en las obras que hizo cuando era treintanera, igual de buenas –mejores, de hecho– que muchas de los héroes de la época. A la mujer a menudo le conviene envejecer. El rostro arrugado es más adecuado para el artista que resulta ser mujer. El rostro viejo no encierra la amenaza del deseo erótico. Ya no es hermoso [...] Y, recuerden, las grandes mujeres se cotizan menos que los grandes hombres. Salen mucho más baratas. (Hustvedt, 2017, págs. 60-61)

Al respecto, siguiendo a Hustvedt, habla de la furia que tienen las mujeres que hacen arte porque: “a las mujeres artistas se les mete en cajas de las que les cuesta salir. La caja tiene el rótulo <<arte femenino>> [...] El hombre es la norma, la regla, lo universal. La caja del hombre blanco es el mundo entero” (2017, pág. 59).

Ejemplo de mujeres que han podido entrar dentro de la categoría genio, pero no se les ha reconocido así, hay varios, aún en épocas anteriores donde las mujeres estaban más limitadas en cuanto a herramientas para poder desarrollarse como tal. Rosa Bonheur, nacida en Francia, fue la primera mujer a la que se le concedió la Legión de Honor en Francia, la emperatriz Eugenia de Montijo declararía que: “el genio no entiende de sexos” (Morrill, 2019, pág. 65.). Bonheur, tuvo reconocimiento en Europa y Estados Unidos, por la calidad de su trabajo, aun cuando a las mujeres no se les daba clases de anatomía humana, Bonheur acudió a los mataderos de París y al Instituto de veterinaria donde perfeccionó su trabajo sobre la anatomía animal (Morrill, 2019, pág. 65.).

Para Pollock (2007, pág. 48) dentro de la cultura se encuentran ideologías referentes a la creatividad y la concepción del genio y el arte como un ente inexplicable que debería ser venerado, más no analizado. En este contexto, se concibe la creatividad como propia del sexo masculino, ello ha conllevado a que el término artista se encuentre referenciado a la figura de un varón.

IMAGEN 3: LABOURAGE NIVERNAIS, ROSA BONHEUR, 1849, ÓLEO SOBRE LIENZO, 134 X 260 CM, MUSEO DE ORSAY, PARÍS, FRANCIA



Fuente: (Morrill, 2019, pág. 65)

Mayer, (2021, pág. 21), por su parte, rememora su época de estudiante cuando sus compañeros de grupo afirmaban que a las artistas la creatividad se les iba en la maternidad. Entre tanto, lo relativo a la femineidad se ha construido en relación con las pautas establecidas por los hombres y como el negativo del artista (Pollock, 2007, pág. 49). Para Hustvedt, la creatividad no tiene que ver con la manipulación cognitiva ejercicios mentales, sino que ésta surge de las profundidades del Yo/psique/cuerpo. En atención a las consideraciones anteriores, Pollock plantea la cuestión:

¿Cuál es la relación entre este punto de vista peyorativo sobre las mujeres, incapaces de ser artistas — creativas, individuales—, y su posición subordinada como trabajadoras, el bajo salario, la labor doméstica a la que están frecuentemente restringidas, para la que no se necesitan habilidades y que no es recompensada, pues esos trabajos están categorizados como las ocupaciones “naturales” de una mujer? (2007, pág. 49).

Las mujeres artistas son mal catalogadas dentro de la moderna historia del arte, a través de omisiones, se asume la relación de las mujeres con la femineidad, y ésta a su vez se cataloga como arte malo. El estereotipo femenino opera dentro de una necesidad de diferenciación al privilegiado arte masculino “nunca decimos hombre artista o arte de hombres; simplemente decimos arte y artista [...] El arte hecho por mujeres tiene que ser mencionado y luego despreciado, precisamente para asegurar esa jerarquía” (Pollock, 2007, pág. 52).

Foucault, define un discurso no por las cosas dadas que estudia sino por los objetos que el discurso produce. Así, la historia del arte no ha de entenderse meramente como el estudio de los artefactos artísticos y los documentos depositados en el presente por el tiempo. La historia del arte es un discurso en tanto crea su objeto: el arte y el artista (Pollock, 2007, pág. 147).

Para Steyerl (2014, pág. 98): “el gobierno posdemocrático está muy relacionado con este errático comportamiento de artista-genio-masculino. Es opaco, corrupto y completamente incomprensible. Ambos modelos operan en estructuras de vínculo masculino tan democráticas como la versión local de la mafia”. De esta manera, siguiendo a Steyerl, la producción de arte dentro del capitalismo se ha convertido en un modelo para los nuevos ricos sobre todo en su estrecha relación con la privatización, la expropiación y la especulación.

Entre tanto, Barbosa (2008, pág. 18), parte de la problemática de género que afecta a las artistas es el hecho de tener que combinar sus actividades profesionales con las de

madresposas. Lagarde, señala (1997), el papel de la madreposas en relación con el trabajo implica una serie de factores que se relacionan con la culpa, las exigencias sociales, dificultades materiales, culturales e ideológicas, así como sus respectivas contradicciones en cuanto al papel opresivo/liberador del trabajo. Ya que ello implica también la disminución del tiempo hacia los otros. Siguiendo a Lagarde, este conflicto es vivido con angustia ya que está en juego el mandato del "ser buena madre, buena esposa, buena trabajadora", es así como cuando una actividad dentro de estos ámbitos se complica, la madreposas resta tiempo a otras para poderlas realizar. "Las mismas mujeres se autovaloran con incompreensión y dureza con el mismo esquema ideológico y refuerzan el conflicto en que desde luego, resultan culpables por incapaces, ineficientes, descuidadas, desobligadas." (Lagarde, 1997).

En concordancia con lo anterior, tal como afirma Barbosa (2008, pág. 18), las artistas se ven afectadas por dichas problemáticas relacionadas con el género y el trabajo, puesto que, las creadoras desarrollan su trabajo artístico después de haber hecho las labores domésticas lo que las coloca en una posición de desventaja respecto a los varones quienes son *dueños de su tiempo*, puesto que: "no tienen que repartirlo en el cuidado de los niños y las labores domésticas, ya que disponen de un espacio propio y de un ambiente propicio para la creación, que de antemano la mujer se encarga de construir salvaguardándolo de cualquier clase de interrupciones" (Barbosa, 2008, pág. 18).

Así como el trabajo de "ama de casa", el quehacer artístico tampoco ha sido valorado socialmente, aún las artistas que gozan de los medios económicos necesarios se han visto afectadas por diversos factores, ya que no logran emanciparse del papel de madreposas (2008, pág. 19). Tal es el caso de la artista Olga Costa, esposa del artista guanajuatense José Chávez Morado, quien comenta:

Pinto de todas maneras y con veinte mil interrupciones; el teléfono, la gente, mi trabajadora doméstica. En este sentido creo que el trabajo del hombre y de la mujer son muy distintos. Cuando José pinta se aísla, es dueño de su tiempo y de su espacio, lo mismo que otros artistas. Las mujeres, en ese aspecto, no somos dueñas de nuestro tiempo, por eso creo que nacimos malditas (Pacheco, 1995, pág. 171).

Se puede vislumbrar como los hombres se concentran en su trabajo en lo relativo a la producción artística, mientras que las mujeres priorizan el trabajo doméstico y de cuidados, es decir sublima lo doméstico y reprime su propia genialidad, renuncia a ella para alimentar la genialidad del hombre y para que este siga trabajando. Sin embargo, hay otras mujeres que se han resistido este modelo de relaciones binarias y opresivas.

En el mismo sentido la artista Fanny Rabel opina sobre las condiciones de trabajo de las artistas:

La pintora es como la costurera que trabaja en su propia casa. Toma un rincón, o en el mejor de los casos un cuartito y se pone a pintar. No se va, no abandona el hogar como la actriz, la cantante, la música, la acróbata o la cirquera. Se planta ahí a trabajar mientras está pendiente si está hecho el mandado, si ya se planchó la ropa, si ya trajeron los aguacates. En cambio, la mayoría de los pintores siempre procuran tener el estudio lo más lejos de su casa y lo mejor puesto. Allí nunca falta nada, hay luz, hay teléfono; mientras que la mujer pinta en el último rincón de la casa, en el cuarto de los triques o donde sea, y además siempre se lo invaden: “oye, ¿no me guardas esto? Verás que no te ocupa mucho espacio. A ver si no es mucha lata, ¿sí?” Así que en este oficio el trabajo de la mujer siempre es un poco accidental, un tanto accidentado. Una puede estar pintando y al mismo tiempo no falta quien le diga “vete a pagar la luz ¿no?”. No sé por qué, pero la verdad es que muchos lo consideran un oficio poco serio (Moscona, 1984, pág. 38).

Con los testimonios anteriores, siguiendo a Barbosa (2008, pág. 20), no se argumenta que todas las artistas se desarrollen en las mismas condiciones, sino que por el contrario además de la condición de género, interviene la identidad social, la edad y los antagonismos de clase: “no deja de ser significativo el hecho de que en su mayoría, las artistas profesionales provengan de las clases media y alta, o el que las artistas solteras, sin pareja, sin hijos, cuya familia ya creció, o las que viven en una relación de pareja no convencional, sean quienes opinen que el ser mujer no es un obstáculo en su desarrollo como creadoras visuales” (Barbosa, 2008, pág. 20). De esta manera se recalca que el ser mujer no es el problema, sino la construcción social y sexual que han puesto a las mujeres en situaciones de opresión.¹² Otro punto importante es el trabajo en equipo, en comunidad, y la constante de que no fue hasta hace poco tiempo que las mujeres han comenzado a hacer trabajos colaborativos, ya que como señala Mayer: “la genialidad también se da en colaboración” (2021, pág. 66).

3.1.2 La envidia masculina

Para López (2015, pág. 2), la envidia "constituye un sistema de procesos cognitivos, emocionales y conductuales que no solo resultan adaptativos para el sujeto, sino que juegan un papel clave en su desempeño en el medio social". Para el psicólogo Richard Smith, el

¹² En concordancia con lo anterior, Fanny Rabel, comenta: [...] diría que eso de “oportunidades” es una palabreja muy amplia y elástica. Pero ¿qué todos nacemos iguales? ¡Mentira! Ése es un factor de clase. Una niña nacida en familia rica y relacionada tiene todas las puertas abiertas haga lo que haga y empiece donde empiece, así como un hombre marginado carece de muchas alternativas fuera de esas condiciones. El hombre más pobre y más discriminado siempre tendrá una mujer sobre las [sic] que pueda descargar una serie de tareas, cosas que también hacen muchos pintores. Siempre podrán tener una jefa de relaciones públicas que les maneje el mundo mientras ellos se dedican a desarrollarse (Moscona, 1984, pág. 38).

principal reclamo del envidioso parte del cuestionamiento: ¿por qué él y no yo? (2015, pág. 7). Este a su vez, a menudo, va acompañado de un sentimiento de inferioridad, aunado a ello se considera que aquello que tiene el otro le ha sido robado, se tiene la ilusión que *eso* antes era nuestro o debió serlo (2015, pág. 14).

La envidia masculina se desarrolla por el deseo *masculino* de apropiarse de los bienes de sus víctimas: dentro de este contexto se considera la producción artística como bienes, las mujeres no carecen de genialidad, sino que ésta le es arrebatada, al igual que el reconocimiento. En este sentido, las mujeres son reducidas a espectadoras, al objeto de la imaginación masculina.

Beauvoir argumenta que: “cuando las mujeres sueñan no tienen por qué hacerlo con los sueños de los hombres”. Dicho lo anterior sería preciso plantearse si existe un deseo genuino de las mujeres al *ser* masculino, si tiene que ver con la falta de referentes femeninos lo que ha imposibilitado a las mujeres para tener sus propios sueños/deseos, de igual forma es importante repensar la noción freudiana que ha prevalecido sobre la supuesta envidia de las mujeres hacia los hombres, y en cambio considerar por qué no se ha planteado a la inversa. Situaciones de control, manipulación, invisibilización, rechazo y el ninguneo podrían ser interpretadas y analizadas no solo como formas de expresión de la dominación masculina también como forma de expresión de la envidia de los hombres hacia las mujeres devenir de la envidia de los hombres hacia las mujeres.

Por su parte Marcela Lagarde (2020), refiere a la expropiación que hacen los hombres a las mujeres, para ello, los hombres expropián “el cuerpo, la sexualidad, la capacidad de pensar, de crear, de proponer, de participar. Todo eso nos ha sido expropiado, apenas en el mundo a finales del siglo XX hemos logrado que se acepte que participemos en asuntos públicos”.

En tanto Pineda (2018) considera que esa condescendencia por parte de los hombres hacia las mujeres es más notoria en los medios de comunicación donde continuamente son interrumpidas, burladas, sexualizadas o ridiculizadas, en dichos espacios su participación suele ser marginal y breve.

Desde una crítica a la teoría freudiana, la psicóloga Karen Horney, sería de las primeras en debatir el tema de la envidia al pene, acuñado por Freud, en contraparte propondría el término ‘envidia de útero’ para debatir dicha teoría. Horney, postularía que las

mujeres no quieren ser hombres, que si algo envidiaban a los hombres era su independencia, y que, en cambio, los hombres podrían tener envidia a las mujeres por la incapacidad de procrear. En este sentido, el psicoanálisis habla de la envidia al pene, así se debate la crítica al hablar de la envidia de los hombres a la capacidad femenina de la procreación o como dadora de vida, acto creativo que el hombre no puede igualar, pero del que se apropia como se apropia de otras genealogías o cualidades femeninas.

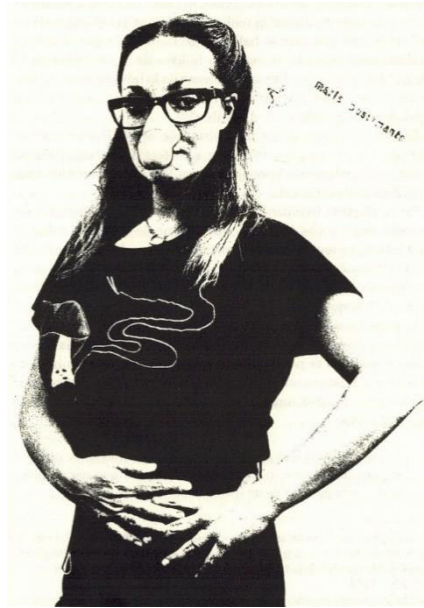
Desde el campo del arte surgen propuestas con relación al tema una de las pioneras del arte feminista en México, Mónica Mayer, trabaja con el arquetipo materno, el cual, según la artista ha causado un gran temor hacia los hombres ya que esté simbolizaría la capacidad de dar la vida, así como la muerte, ello ligado con la incapacidad de concebir lo que generaría un sentimiento de poder que se ha traducido en dominación:

[...] lo duro que tiene el arquetipo de la madre, es precisamente que confronta la vida con la muerte. La mujer es la que da y la que quita la vida, entonces son poderes ahí muy pesados que tiene el arquetipo de la madre. Por lo cual, entre mis teorías, es que por eso también se ha dado toda la cuestión del sexismo. Se ha dado por el miedo que se tiene a la mujer como dadora y quitadora de vida ¿no?, entonces ha tenido que haber una reacción ahí de los hombres de querer tener el control y por eso inventan pendejadas como la *envidia del pene*, cuando en efecto lo que ellos tienen es envidia de poder parir, que es una cosa mucho más fuerte (Mayer, Entrevista, 1997).

De igual manera la artista Maris Bustamante En la década de 1970, aborda dicho tema en uno de sus proyectos, desde una crítica al sistema falocéntrico mediante un performance donde utilizó una fotografía con su imagen, usando gafas de armazón grueso y la figura de un falo sobrepuesta en la nariz. (Barbosa, 2008, pág. 52) Bustamante, al hablar de su propuesta, comenta:

Yo decía que este Freud es gacho, porque él decía que las mujeres siempre andábamos envidiando al pene. Siempre que queríamos echarle a la labor intelectual andábamos envidiando al pene. Científicamente estaba demostrado que no la hacíamos y queríamos hacerla, por eso me puse el "pito" en la nariz, una "verga" en la nariz con esa cosa que decía "no es que quiera ser hombre, es un instrumento de trabajo". Si para hacerla me la tengo que poner para que me acepten, pues me la pongo y es un instrumento de trabajo. (Vázquez, Mantecón, 1994a. En Barbosa, 2008, pág. 53)

Imagen 4: *Instrumento de trabajo*, 1982.



Fuente: Barbosa Araceli, 2008: 55.

Otra reacción que ha surgido hacia las artistas a través de algunos hombres dedicados al arte es el de la devaluación, ésta surge al sentir amenazada su hegemonía, emitiendo así juicios para desprestigiar o ningunear el trabajo de las artistas.

Además de la envidia, diversos hombres artistas o críticos a lo largo de la historia han recurrido a la devaluación del trabajo de las mujeres, acto que no sólo se relaciona con el género, sino que el grupo dominante cuando se siente amenazado recurre a la devaluación por raza, clase, orientación sexual, entre otros para conservar así su hegemonía. Ejemplo de lo anterior, se encuentra en el pintor alemán Max Beckmann, quién insultaría a las mujeres pintoras describiéndolas como “criaturas fácilmente distraídas y poco profundas que se examinan el esmalte de uñas” (Clarke, pág. 79). Otro ejemplo es el del poeta italiano Boccaccio, que en su texto *Sobre mujeres famosas* (1370), incluiría a varias mujeres artistas, pero solo para representarlas dentro de un contexto atípico, en el afirmaba: “Pensé que estos logros merecían alguna alabanza, pues el arte es muy ajeno a la mente femenina, y estas cosas no pueden conseguirse sin una gran dosis de talento que en las mujeres es usualmente muy escaso”. O tal como los expresan los hermanos Goncourt: "no hay mujeres de genio/ las mujeres de genio son hombres" (Battersby, 1989, pág. 4).

Por su parte, Michael S. Kimmel, en su artículo “La Masculinidad como homofobia: miedo, vergüenza, y silencio en la construcción de la identidad de género” parte del supuesto

de que los hombres demuestran su “hombría para la aprobación de otros hombres”, las mujeres no se encuentran en sus preocupaciones en estos aspectos, los hombres ignoran y suprimen a las mujeres porque no las vislumbran como sus rivales en términos de logros (Hustvedt, 2017, pág. 141).

3.1.3 La revuelta contra el linaje paterno

Dentro del mundo artístico el llamado linaje paterno es un hecho dentro de la cultura patriarcal, en este contexto, según Schor (2007, pág. 111): las obras elaboradas por mujeres gozan de privilegios cuando puede establecerse una paternidad aceptada dentro del mundo del arte, y, dichas acciones están direccionadas a asegurar un dicho linaje, en este proceso la legitimación se establece por el padre (no en un mero sentido literal), sino una figura que funja como tal —esposo, hermano, hijo, mecenas, crítico— y además, está la figura de los mega—padres, es decir, aquellos artistas aceptados y reconocidos con los cuales se asimila o se reconoce una influencia —del padre a la hija— en la obra, lo cual dota a la artista de cierta legitimación y aceptación. Tal es el caso que en las reseñas de exposiciones de alguna artista mujer comúnmente se hace la vinculación con la de un artista hombre para darle validez. Lo anterior debido a que a los críticos les conviene legitimar a mujeres cuya referencia a obras masculinas favorecen su inserción y sumisión al patriarcado, el caso de tener referentes artísticos masculinos es evidente y consecuente debido a que a las mujeres se les ha enseñado la historia del arte masculina: “críticos hombres escriben sobre aquellas mujeres artistas que mejor se adapten al sistema” (Schor, 2001, págs. 112, 116).

Entre tanto desde una cuestión de subversión y de resistencia vendría a colación el linaje materno ¿Cómo se posibilita? Siguiendo a Schor (2007, pág. 125), éste tendría lugar sólo si: “una mujer artista arriesga la validación precedente por la vía de los mega-padres a favor de sus propias maestras femeninas del pasado y contemporáneas” ya que el desmantelamiento del linaje paterno sólo será posible mientras allá otra forma de educación que involucre asuntos de género teóricos y prácticos en la historia del arte, donde las mujeres cuenten con referentes e influencias femeninas, en conclusión: “seguirá siendo un mundo de hombres hasta que uno no busque y valore a las mujeres en él” (Schor, 2007, pág. 129).

Rosa María Rodríguez Magda (2004), desde la genealogía y en relación con el linaje y la dominación señala como la cultura patriarcal se ha apropiado de dicha genealogía, puesto que ésta:

tiene como fin la unidad de las familias, la inclusión dentro de un linaje, los vínculos de sangre y pactos económicos y de defensa con otras familias y clanes. Dado que el sistema patriarcal se organiza jurídicamente para defender la autonomía, la perpetuación y defensa del grupo, ha de especificar claramente la línea legítima de herencia y la demarcación de vínculos de parentesco. Lo primero lo consigue separando los hijos legítimos de los bastardos, y estableciendo la herencia económica y de poder por primogenitura; lo segundo arbitrando el intercambio exógamo de mujeres. Todo ello conlleva la sumisión del sexo femenino, independientemente de la secuencia temporal que aceptemos, o bien el origen es la propiedad privada (Engels), o bien el intercambio de mujeres es la causa de esta (LéviStrauss y Meillassoux) (Rodríguez Magda, 2004, pág. 60).

Tal como afirma Jato (2017, pág. 5), las artistas que se dieron a conocer antes del siglo XIX, fue porque estaban emparentadas con pintores conocidos, de tal manera que: las mujeres que no tenían afinamiento con artistas —por sangre o por matrimonio— quedaban excluidas de practicar las llamadas artes mayores. En relación con el linaje paterno, la interseccionalidad nos ayuda a analizar como las figuras femeninas que han estado incluidas dentro de la historia del arte gozaron de ciertos privilegios al tener afinidad con alguno de estos “padres”, principalmente en lo que respecta a privilegios de clase, aunque en muchos aspectos estuvieron en situación de opresión principalmente debido a factores socioculturales y de los roles establecidos a cada género.

Capítulo IV. Repercusión del género y el poder en la constitución de los saberes

Puede que sea una obra de arte estupenda, pero no es para mí. Yo no sabría que hacer con ella. Es el tipo de cosas que sólo significan algo para un cierto tipo de personas. No crea que no la entiendo. Sí que la entiendo. Entiendo que la han *producido* para desconcertarme, que la han *producido* para excluirme.

(De pie frente al objeto se vuelve hacia la visitante)

Sabe usted, si no se es una de esas personas que fingen tener historia, y la mayoría de nosotros no lo somos, ¿cómo se puede disfrutar buscando un sentido personal en los recuerdos de esa clase de personas que manipulan la historia para excluirnos? Pienso que la identificación tiene que cegarte mucho de alegría para que acabes disfrutando con el poder de otros para excluirte.

Cuando frecuento galerías o museos, acabo a menudo enfada o impotente. Me pongo a pensar: “Pero ¿quién es esta gente? ¿De dónde han sacado el dinero? ¿Qué tiene que ver todo esto con mi experiencia?”

No me hace falta venir aquí para que me digan que éste no es mi sitio.

No necesito venir aquí para conseguir cultura.

La cultura es algo corriente, común...¹³

Así como los modelos de desarrollo han emergido desde una mirada masculina, igualmente lo ha sido la formación de los museos que se relaciona intrínsecamente con las formas en que se ha ejercido el poder por los grupos dominantes por ello la emergente necesidad de incorporar a las mujeres en dichos espacios. Theodor Adorno en su ensayo “Valery Proust Museum”, señala cómo los museos modernos pueden funcionar como una “metáfora... para la producción anárquica de bienes en una sociedad burguesa completamente desarrollada” (Sherman, 1994, pág. 123). De igual manera a los modelos de desarrollo, la cultura y el arte han presentado una mirada hegemónica que es necesario replantear y buscar alternativas que incorporen las diferencias y los aspectos locales. Los museos han tenido diversas críticas por varios autores tal es el caso de Jean Baudrillard quien los calificaría como máquinas de autodestrucción o Guy Debord quién habla del museo moderno en relación con su arquitectura, el autor lo considera como una forma de espectacularidad del capital. En este sentido Pinto (2014, págs. 12-13), refiere a como los museos se constituyen como una cara más del capitalismo

Haraway, en relación con el conocimiento, habla de cómo dichos esquemas emergen como actitudes de poder y no como la búsqueda de la verdad, elabora una crítica en relación con la posición de los hombres al estar en un lugar privilegiado a lo largo de la Historia en cuanto científicos o filósofos. Para ella “La Historia es un cuento con el que los mentirosos

¹³ Fragmento de la performance *May I Help You?* Presentada en la galería comercial de arte American Fine Arts, Co. De Nueva York, 1991. (Fraser, 2017, pág. 81)

de la cultura occidental engañan a los demás; la ciencia, un texto discutible y un campo de poder; la forma es el contenido" (Haraway, 1991, pág. 317)

Dentro de la producción artística y siendo los museos uno de los encargados de la transmisión del conocimiento, estos han privilegiado una sola forma de conocimiento y del cómo se conoce. Un discurso hegemónico que muestra y privilegia a ciertos grupos con determinadas características, mientras que niega a otros. Es decir, en la parte productiva, se concede la presencia a artistas que entran en determinadas categorías: masculino, blanco, clase media-alta —las mujeres que han sido aceptadas lo son igualmente mientras respondan a ciertas pautas como lo son, por ejemplo, la clase y la raza— mientras se encuentran en una posición subordinada ciertos grupos debido a su posición social, su etnia, su sexualidad, entre otros. Otro punto es que se aceptan sólo ciertas formas de expresiones artísticas, emergidas desde el conocimiento validado por las bellas artes, mientras se niegan otras formas emergidas, por ejemplo, desde lo popular.

4.1. Una mirada al campo de arte y del género desde la decolonialidad

Lugones (2008), pretende, desde la interseccionalidad dar cuenta de la indiferencia que se tiene a las violencias hacia las mujeres no blancas a partir de la colonialidad del poder, que a su vez, está íntimamente ligada a la colonialidad de género. Es así como la autora hace un análisis en cuanto al estudio que emerge de las mujeres de color que se mantiene al margen del feminismo hegemónico que constantemente ha ignorado factores como raza/clase/sexualidad/género.

Para Lugones el sistema de género no puede existir sin la colonialidad del poder, ya que implica la clasificación en términos de raza. Los feminismos del siglo XX, se centraron en la mujer blanca y burguesa y además posicionándolas como mujeres como seres frágiles, débiles, recluidas al espacio privado, y como sexualmente pasivas (Lugones, 2008, pág. 94). “las mujeres burguesas blancas son sean excluidas de la esfera de la autoridad colectiva, de la producción del conocimiento, y de casi toda posibilidad de control sobre los medios de producción”. (Lugones, 2008, pág. 98). De esta manera si el museo como reproductor de saberes, históricamente ha dejado al margen a las mujeres, se han visto doblemente afectadas quienes no entran en las categorías: <<blanco-burgues>>.

En concordancia con lo anterior, Achille Mbembe, habla sobre desmitificar la blancura, ello como medida para replantear las versiones de la historia oficial “No es que la blancura

se identifique con la historia. La historia humana, por definición, es la historia que trasciende la blancura. La historia humana trata sobre el futuro” (Gržinić, 2008).

Hablando de los procesos de colonización de más de la mitad del mundo por países del norte de Europa (Lagunas-Vázquez, Beltrán-Morales, & Ortega-Rubio, 2016, pág. 63), que van de la mano con la asignación de los roles de género, es que estos han sido una construcción social que ha trastocado varias esferas de la sociedad: política, cultural, económica, artística. El feminismo decolonial y la interseccional coadyuvan a dar cuenta sobre las desigualdades que se viven en los museos, ya que estos, en sus inicios fueron formados por los saqueos a determinados territorios colonizados, y estos eran mostrados como trofeos, donde además se privilegiaba, una clase, una raza y un sexo.

Desde su nacimiento, con los gabinetes de curiosidades como sus antecesores, los museos, como indica García Canclini (2010, pág. 132), fueron condicionados por los conquistadores, fueron los lugares donde se depositaron los trofeos de la colonización, museos como el Louvre, el Museo Británico o el Metropolitano en Nueva York, son ejemplo del resultado de dichas conquistas y expoliación de otros países. En el contexto nacional, en el Museo Nacional de Antropología de México le han llamado “colonialismo interno” —definido por Pablo González Casanovas en 1969 (Rivera Cusicanqui, 2010, pág. 63)—, es decir, la apropiación del patrimonio de culturas, locales e indígenas para concentrarlas en el centro, la capital.

En este sentido, los museos desde su formación siempre han ido de la mano con procesos de colonización, como apuntan Classen y Howes, el simple hecho de coleccionar objetos ya es en sí mismo una forma de conquistar ya que los objetos que fueron saqueados fungían como forma de trofeos. Siguiendo a los autores:

Lo que el museo moderno desarrolló de una manera particular, en articulación con el paradigma de la conquista fue el modelo de colonización, de dominación extranjera. [] Según el modelo colonial de colección, cuando los artefactos son adquiridos o “conquistados”, tienen que ser integrados a un nuevo orden social acorde con el nuevo marco de valores impuesto por su responsable: el coleccionista o el curador. Siguiendo esta lógica, los objetos estarían mejor en el espacio protegido del museo, lugar limpio y luminoso, al cuidado de académicos cultos de Occidente. (Classen y Howes en Pinto Ribeiro, 2014, p. 10)

Para James Clifford, la descolonización implica algo más allá que el etnocentrismo, puesto que; “no es cuestión simplemente de comprender, de establecer diálogos entre culturas [...]. Para descolonizar se debe entrar en contacto con compañeros, realizar coproducciones,

alianzas, políticas con esos pueblos primeros” (Clifford, cit. en García, 2010 pág. 138). Como señala García: “No hay duda de que en las disputas por el poder sigue pesando el desequilibrio entre países metropolitanos y periféricos. Pero la reubicación de los museos en una época globalizada de industrialización y mediatización de la cultura complejiza las controversias” (2010, pág. 142).

La época colonial significó siglos de saqueo y destrucción de los restos materiales de algunas culturas, las ideas de la Ilustración animaron a autoridades virreinales a reconsiderar la relevancia histórica de diversos documentos y objetos. El pasado indígena, y más que nada, su herencia, tuvo un nuevo significado, como conjunto de tesoros que debían conservarse y estudiarse. Dentro de este contexto el virrey Bucareli ordenó trasladar a la Universidad “los más exquisitos monumentos de la antigüedad mexicana”, posterior al movimiento de independencia surgiría el Museo Nacional en 1825, donde se trasladarían dichas colecciones (Rosas Mantecón & Schmilchuk, 2010, pág. 146).

El museo, como institución ha sido uno de los espacios privilegiados para atisbar los significados diversos que las clases y los grupos hegemónicos generan sobre su pasado y donde esos significados se legitiman para buena parte de la sociedad (Rosas Mantecón & Schmilchuk, 2010, pág. 148).

Después del 68 se da un proceso de democratización de la vida pública, se cuestiona el vínculo museo-sociedad y sus contenidos histórico-antropológicos, el centralismo y el nacionalismo oficial indigenista, de igual forma se discute en relación al saber científico y su musealización, si bien, a través de varias etapas el Museo Nacional de Antropología tomó una perspectiva pluricultural, ésta aún se limita al mundo indígena tradicional y deja afuera a diversos grupos étnicos y culturales (Rosas Mantecón & Schmilchuk, 2010, pág. 153).

El sistema capitalista ha logrado, una gran cantidad de trabajo gratuito por parte de las mujeres, y empero más allá de revesarse, éste las ha coaccionado a aceptar el trabajo, remunerado, como si fuera algo positivo y liberador (Lagunas-Vázquez, Beltrán-Morales, & Ortega-Rubio, 2016, pág. 68). Lagunas, Beltrán y Ortega-Rubio, convergen en el hecho de que los hombres se han encontrado, y se encuentran en una situación privilegiada, puesto que:

ganan más, tienen más tiempo de ocio, socialmente son más reverenciados, privilegiados, puestos más reconocidos y son atendidos por mujeres que les hacen la comida, les limpian su casa, les paren y crían hijos, les hacen un hogar-familia (tradicional), y les cuidan. El trabajo femenino para el capitalismo es una externalidad de la que se beneficia ampliamente (Lagunas-Vázquez, Beltrán-Morales, & Ortega-Rubio, 2016, pág. 68).

Tal como afirma N. Bobbio: “lo contrario de la igualdad es la desigualdad, no la diferencia.” (Bobbio, 1997: citado en Saltzman, 1992). Y, además se debe pensar en una igualdad y equidad: racial-étnica-sexual-participativa-radical-cultural-clasista-social y económica (Lagunas-Vázquez, Beltrán-Morales, & Ortega-Rubio , 2016, pág. 71). En este sentido la lucha por la igualdad, se sostiene la idea de que, a pesar de los privilegios, muchos hombres son igualmente explotados, y las mujeres, y el feminismo, no debería orientar su lucha por estar en un sistema como el capitalista, el cual las sobre explota.

4.2. Las meninas y Foucault

Touraine (1994, pág. 9) elabora una revisión crítica de la idea de modernidad; para el autor, la idea de la modernidad en su forma más ambiciosa tiene que ver con la afirmación de lo que el hombre hace, y por ello debe existir una correspondencia en lo relativo a la producción. La organización de la vida social subyace entre la ley y la vida personal, a la vez que la tendencia a librarse de las formas de coacción. Parte de la crítica que se elabora es en relación con el considerar el progreso es el camino hacia la abundancia, la libertad y la felicidad.

Para Touraine, el paso del tiempo y el fracaso de ciertos sistemas ha conllevado a considerar la revolución como algo negativo, tal es el caso que lo sustituya la liberación —de una clase oprimida, nación colonizada, mujeres o minorías— (1994, pág. 10). Siguiendo a Touraine, se argumenta que parte de la debilidad de los pensamientos críticos de la modernidad es a raíz de la exacerbación de un poder central como el Estado, es evidente que en las sociedades llamadas democráticas, la figura de un poder central se desvanece (1994, pág. 164). Desde Foucault podemos situar esta nueva concepción del poder de que éste se encuentra en todas partes y atraviesa todo el engranaje social, es decir no existe un afuera del poder, tiene que ver con varios tipos de redes y efectos bidireccionales.

El arte es, para Foucault una forma de “conocimiento en el que la vida humana está en juego [...] y es capaz de producir un cambio en el modo de ser del sujeto” (2005, pág. 238). Foucault, en su libro *Las palabras y las cosas*, hace un detallado análisis de la emblemática obra, *Las meninas*, para él la modernidad comienza a partir de dicha obra, realizada por Velázquez (Sainz Borgo, 2017). El arte moderno, para Foucault, tiene que ver con “la creación de una vida verdadera, de una subjetivación que expresa el acontecimiento

indeterminado de la verdad, y, en esa medida, construye una nueva verdad, a través de una práctica que Foucault llama etho-poiesis o estética de la existencia” (Zepke, 2014, pág. 108).

El pintor está ligeramente alejado del cuadro. Lanza una mirada sobre el modelo; quizá se trata de añadir un último toque, pero también puede ser que no se haya dado aún la primera pincelada. El brazo que sostiene el pincel está replegado sobre la izquierda, en dirección de la paleta; está, por un momento, inmóvil entre la tela y los colores. Esta mano hábil depende de la vista; y la vista, a su vez, descansa sobre el gesto suspendido. Entre la fina punta del pincel y el acero de la mirada, el espectáculo va a desplegar su volumen (Foucault, 1968, pág. 13).

A partir de la crítica de arte, se le adjudica a la obra un contenido de verdad, es decir condensa la experiencia de su época, es, por tanto, que a partir de *Las meninas*, hay una ruptura en cuanto a la concepción del arte. *Las Meninas*, fue una obra de Diego Velázquez que terminaría en el año 1656. A primera vista, la obra parecería sólo una representación de la escena de la corte, pero lo que la hace particular es el hecho de que los elementos interactúan entre sí y con el espectador. En efecto, permite al observador situarse dentro de la obra a la vez que se tiene la percepción de que los personajes nos observan, por tal que el tema de las meninas es el de “la verdad que contiene el arte” (Ortega, 2019). De igual forma, las Meninas, han constituido una forma de representar la presencia femenina en el arte.

Imagen 5: *Las Meninas*, óleo sobre tela, 1656, Museo del Prado.



Fuente: Wikiart

Para Foucault, a partir de dicha obra se da una ruptura con el arte clásico, esto debido a varios factores, uno de ellos; el hecho de que el artista se representa a sí mismo en la obra pintando “Yo soy el regalo que te ofrezco”, para Foucault esto evoca al artista. Es decir, se sitúa la obra de arte mediante un proceso tanto subjetivo como objetivo que comparten el artista y el espectador (Zepke, 2014, pág. 110). Por otro lado, el observador ya no sólo observa, sino que observa, y a la vez es observado —recordemos que en la episteme moderna se busca comprender al ser, viéndose a sí mismo—. Otro punto es el de la interpretación, ya que a partir del discurso moderno, todo está abierto a la interpretación, por eso *Las meninas* representan la modernidad, porque están abiertas a ello. Foucault tiene un rechazo a la posmodernidad, al considerar que la modernidad no ha terminado en cuanto ésta se concibe como “la libertad que posee la razón para ir más allá de sus límites” (Zepke, 2014, pág. 102). De igual forma, *Las meninas*, también han sido una forma de representar la presencia femenina en la historia del arte.

La idea de Foucault del arte como vida, lo llevo a una comprensión provocativa, muy particular del arte contemporáneo, ya que introdujo la práctica artística modernista dentro de un paradigma para la vida política —del modernismo a la biopolítica— (Zepke, 2014, pág. 102). En este contexto, Foucault trató el tema de la gubernamentalidad en relación con la biopolítica, que engloba a la vida misma. Siguiendo a Zepke (2014, pág. 102), el *bios* se configura como materia del arte en relación con su resistencia política.

Pero la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeña en vano por recuperar. Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis (Foucault, 1968, pág. 19).

Las meninas constituyen el emblema del museo moderno, a partir de la “apertura” de dichos espacios, en términos de inclusión. Las meninas abandonaron su sala original en el museo del Prado, para colocarse en la sala principal por donde pueden ser vistas por cientos de personas simultáneamente. La figura del nuevo museo intenta cumplir con la democratización del arte, a partir de la imagen de un museo abierto y accesible a los ciudadanos (Zugaza, 2015).

A partir de la fotografía, la reproducción y masificación de la imagen —como se da en Warhol— se señala una característica democrática de la imagen misma, al considerarlas "ilimitadas", en este sentido, el término democracia refiere a "la proliferación militante y creativa de las imágenes que se rehúsan a permanecer iguales y repiten esta “verdad” de forma beligerante." (2014, pág. 105). En este sentido, siguiendo a Zepke, el poder biopolítico del arte reside en la proliferación popular de la imagen hacia afuera.

Atendiendo a las consideraciones anteriores, desde Foucault, se puede hablar de la resistencia en el arte, al oponerse al purismo del arte y al poder político —y comercial— de las imágenes (2014, pág. 106). Pese a ello, se ha argumentado desde una postura crítica, que aquello que en Foucault podría considerarse como resistencia en el arte, es a lo mismo de lo que más tarde el capitalismo se apoderaría, ya que éste emularía sus formas de producción y de consumo. "Al romper las barreras entre arte y política, la imagen, en términos de Foucault, cumple su destino como moderna, y expresa el poder de la vida; no obstante, parafraseando las preocupaciones de Deleuze, corre el riesgo de ofrecer este poder de la vida a las fuerzas de su producción que pueden instrumentalizarlo y controlarlo." (Zepke, 2014, pág. 107).

4.3 Vislumbrando al arte desde la interseccionalidad

El feminismo ha permitido develar las desigualdades en torno al sexo en las producciones artísticas, sin embargo, éstas se agudizan cuando intervienen factores como raza, sexo, o clase, por lo que la interseccionalidad permite dar cuenta de ello, a través de un análisis en el que se cuestionan esta serie de factores. Estos elementos se perciben como una red donde se entrecruzan varios aspectos, pero que en una primera mirada no se perciben claramente.

El concepto de interseccionalidad tiene su origen, según Taylor, con el colectivo de lesbianas negras llamado Combahee River Collective, quienes en 1977 escribieron un manifiesto en el que se: "articuló el análisis que anima el significado de interseccionalidad, la idea de que múltiples opresiones se refuerzan unas a otras para crear nuevas categorías de sufrimiento» (Taylor, 2017, pág. 4). A partir de ello, se da la apertura a analizar la forma en que se interconectan las diferentes causas de opresión que actúan de manera simultánea, dicho planteamiento, siguiendo a Taylor (En Gago, 2019, pág. 207), ha sido fundamental en el movimiento feminista ya que dio la apertura a una nueva manera de radicalización política.

La interseccionalidad se convierte en la clave para componer las opresiones de sexo, raza y clase, no como una suma de variables sino justamente desde el punto de vista de su mutua afectación. La introducción de la diferencia en el análisis de las opresiones logra así una proyección política particular: es capaz de desentrañar las diferencias sin por eso dejar de problematizar la convergencia de luchas (Gago, La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo, 2019, pág. 207).

En este sentido la interseccionalidad trata de entender las múltiples opresiones de las personas en condición de subalteridad por factores de raza, género, clase, sexo, edad, orientación y no sólo aquellas tradicionalmente estudiadas por las ciencias sociales de manera que se constituye como un instrumento importante para vincular la teoría con la práctica y que puede ser muy útil para empoderar a las comunidades y las personas. “ (DILL, 2002, pág. 6)

La interseccionalidad es una forma de entender y analizar la complejidad del mundo, de las personas y de las experiencias humanas. Los sucesos y las circunstancias de la vida social y política y la persona raramente se puede entender como determinadas por un solo factor. En general están configuradas por muchos factores y de formas diversas que se influyen mutuamente, en lo que se refiere a la desigualdad social, la vida de las personas y la organización del poder en una determinada sociedad se entiende mejor como algo determinado, no por un único eje de la división social, sea este la raza, el género o la clase, sino por muchos ejes que actúan de manera conjunta y se influyen entre sí. La interseccionalidad como herramienta analítica ofrece a las personas un mejor acceso a la complejidad del mundo y de sí mismas. (Hill Collins & Bilge, 2019, págs. 13-14).

La interseccionalidad contempla estudios que anteriormente no se podían desarrollar por cuestiones discriminatorias en lo relativo al sexo, la raza, género, étnia, estatus de ciudadanía –incluyendo cuestiones de sexualidad y capacidad- (Hill Collins & Bilge, 2019, pág. 14). Es por ello, siguiendo a Hill & Bilge, que la interseccionalidad funge como un instrumento que da cuenta de la creciente desigualdad global, de igual forma, ésta se constituye como una forma de investigación crítica que toma como punto de partida cuestiones relacionadas con la desigualdad (Hill Collins & Bilge, 2019, pág. 39). Tiene el objetivo de cambiar las relaciones de poder, analiza las estructuras organizativas y de liderazgo con que se lleva a cabo el trabajo (Hill Collins & Bilge, 2019, pág. 42). “Es un instrumento importante para vincular la teoría con la práctica y que puede ser muy útil para empoderar a las comunidades y las personas. “ (DILL, 2002, pág. 6)

Para Ahmed (2019, pág. 182) la interseccionalidad contempla el entrecruce de las estructuras, ello significa para la autora qué: la vulnerabilidad a la violencia está distribuida de manera desigual. A lo que bell hooks se referiría como «patriarcado capitalista supremacista imperialista blanco», en este sentido:

Todas las mujeres blancas de este país saben que su estatus es muy distinto al de las mujeres negras y de color, y lo saben desde muy pequeñas porque tanto en la televisión como en las revistas solo ven

imágenes como la suya. Saben que el único motivo por el que las personas de color están ausentes y son invisibles es porque no son blancas. Todas las mujeres blancas de este país saben que su raza es una categoría privilegiada y, por mucho que decidan reprimir o desmentir este hecho, no significa que lo desconozcan. Simplemente lo están negando. 13 (hooks, 2017, pág. 13).

La cuestión estética no está exenta de ser afectada por dichos factores, como argumenta Bourdieu en *La distinción*, dentro de experiencia estética intervienen factores económicos y sociales como “la edad, la clase social y la educación” (Fraser, 2017, pág. 116). El siguiente cartel elaborado por el colectivo Guerrilla Girls hace referencia a la situación de desigualdad no sólo referente al género sino también al racismo y a la clase, en el enlistan todas las obras de mujeres que se podrían comprar con sólo una obra de Jasper Johns.

Imagen 6:

IMAGEN 4: THE GUERRILLA GIRLS, CUANDO EL RACISMO Y EL SEXISMO YA NO ESTÉN DE MODA, ¿CUÁNTO VALDRÁ TU COLECCIÓN DE ARTE?, CARTEL, 43 X 56 CM. 1989

WHEN RACISM & SEXISM ARE NO LONGER FASHIONABLE, WHAT WILL YOUR ART COLLECTION BE WORTH?

The art market won't bestow mega-buck prices on the work of a few white males forever. For the 17.7 million you just spent on a single Jasper Johns painting, you could have bought at least one work by all of these women and artists of color.

Bernice Abbott	Elaine de Kooning	Dorothea Lange	Sarah Peale
Anni Albers	Lavinia Fontana	Marie Laurencin	Ljubova Popova
Sofonisba Anguissola	Meta Warwick Fuller	Edmonia Lewis	Olga Rosanova
Diane Arbus	Artemisia Gentileschi	Judith Leyster	Nellie Mae Rowe
Vanessa Bell	Marguerite Gérard	Barbara Longhi	Rachel Ruysch
Isabel Bishop	Natalia Goncharova	Dora Maar	Kay Sage
Rosa Bonheur	Kate Greenaway	Lee Miller	Augusta Savage
Elizabeth Bougereau	Barbara Hepworth	Lisette Model	Vavara Stepanova
Margaret Bourke-White	Eva Hesse	Paula Modersohn-Becker	Florine Stettheimer
Romaine Brooks	Hannah Hoch	Tina Modotti	Sophie Taeuber-Arp
Julia Margaret Cameron	Anna Huntington	Berthe Morisot	Alma Thomas
Emily Carr	May Howard Jackson	Grandma Moses	Marietta Robusti Tintoretto
Rosalba Carriera	Frida Kahlo	Gabriele Münter	Suzanne Valadon
Mary Cassatt	Angelica Kauffmann	Alice Neel	Remedios Varo
Constance Marie Charpentier	Hilma af Klimt	Louise Nevelson	Elizabeth Yigee Le Brun
Imogen Cunningham	Kathe Kollwitz	Georgia O'Keeffe	Laura Wheelwright
Sonia Delaunay	Lee Krasner	Meret Oppenheim	

Please send \$ and comments to:
Box 1056 Cooper Sta. NY, NY 10276

GUERRILLA GIRLS CONSCIENCE OF THE ART WORLD

Fuente: (Schor, 2007, pág. 119)

Una arista entre la interseccionalidad es en el tema de la decolonialidad (Ochy Curiel, Anibal Quijano, María Lugones). Hablando de los procesos de colonización de más de la mitad del mundo por países del norte de Europa (Lagunas-Vázquez, Beltrán-Morales, & Ortega-Rubio, 2016, pág. 63), que van de la mano con la asignación de los roles de género, es que estos han sido una construcción social que ha trastocado varias esferas de la sociedad:

política, cultural, económica, artística. El feminismo descolonial y la interseccionalidad coadyuvan a dar cuenta sobre las desigualdades que se viven en la mayoría de los museos, ya que estos, en sus inicios fueron formados por los saqueos a determinados territorios colonizados, y eran mostrados como trofeos, donde además se privilegiaba, una clase, raza y un sexo.

Para Sousa Santos (2009), la dominación de clase y la dominación étnico-racial son entes que se sustentan mutuamente, por ende, las luchas por la igualdad tienen que ir de la mano por el reconocimiento de la diferencia (Lagunas-Vázquez, Beltrán-Morales, & Ortega-Rubio, 2016, pág. 63).

Las creadoras pueden estar situadas en ciertas condiciones en el privilegio, mientras que en otras en la opresión. A partir de la interseccionalidad se puede plasmar con mayor claridad estos aspectos ya que la presencia desigual de las mujeres en los museos se acrecienta debido a su raza y clase, y, debido a las condiciones actuales relacionadas con la pandemia esta se ha exacerbado en gran medida debido a la brecha digital y a la ocupación del tiempo, ya que las labores domésticas y de cuidados se han incrementado para las mujeres y el acceso a sitios culturales queda en segundo plano.

Pollock (2007, pág. 163), hablando del campo del arte, cuestiona: “¿Qué “mujeres” son el tópico del análisis feminista? ¿Mujeres blancas, mujeres de color, mujeres judías, mujeres musulmanas, lesbianas, madres, madres lesbianas, no madres, mujeres discapacitadas, mujeres de Europa, Asia, África, América, Medio oriente y todas las diásporas que atraviesan estas geografías imposibles?”. Es así que la interseccionalidad juega un papel importante por un lado al derribar el mito de La Mujer y la homogeneidad de dicha categoría que ha existido a lo largo de los siglos, para proponer un sentido amplio que comprenda como las mujeres se ven atravesadas precisamente por distintas interseccionalidades, en las cuales las mujeres pueden verse atravesadas por varias de ellas e incluso percibirse de formas distintas dependiendo del contexto social y cultural.

Capítulo V. Aproximaciones al mundo museal.

5.1 Los orígenes del museo

A lo largo del tiempo se les ha concebido a los museos como espacios dedicados a exhibir objetos —históricos y/o artísticos— valiosos, pero en la actualidad, se ha replanteado esta visión, y se ha empezado a concienciar sobre el tema del valor de la memoria en la sociedad, esto en lo referente a la apropiación de los bienes de otras culturas y los debates sobre lo que se considera arte y lo que no (García Canclini, 2010, pág. 131).

Si se considera a los museos más allá de su carácter magnífico o local, y no en relación a las políticas culturales nacionales y latinoamericanas, es preciso, como indica García Canclini (2010, pág. 132), considerar los modelos tradicionales de donde han emergido y su relación histórica, así como sus tareas que funcionan como parte del desarrollo moderno, dentro del cual emergen debates como : culto vs popular, arte público vs vanguardias, nacional vs global, instituciones localizadas vs redes virtuales.

García Canclini (2010, pág. 133), se pueden identificar varias etapas en la historia de los museos: en un primer momento relacionado con la colonización (el saqueo y la apropiación de bienes por parte de occidente y luego exhibidas como trofeos para recalcar su supremacía),; la segunda etapa consistiría en la exaltación de la cultura nacional; posteriormente la figura del artista es el eje central de dichos espacios, esto después de la culminación de las vanguardias, en los setenta y ochenta, de ahí que empiecen a surgir varios museos que lleven el nombre de un artista; en los años más recientes se va orientando el protagonismo hacia los empresarios y arquitectos, esto último ligado a la consagración del arte y los círculos comerciales y, el nuevo factor clave del espectáculo en el museo: el edificio en sí mismo.

Para Castilla (2010, pág. 15), los museos son “artefactos tecnológicos producidos por las culturas más diversas”. En este sentido la cultura implica acciones y estado que posibilite su funcionamiento lo que conlleva una política —explícita o implícita—, siguiendo al autor, la política cultural es un eje articulador de las políticas públicas.

Como se ha mencionado dentro de los estudios del desarrollo, durante mucho tiempo se concibió a éste como sinónimo de crecimiento, el llamado progreso ha estado relacionado

con la producción y el empleo, en la actualidad se ha dado cuenta de que el “desarrollo económico” es insuficiente para la meta principal: mejorar la calidad de vida, y en este sentido, la cultura funge con la función de generadora de valor (Castilla, 2010, pág. 16).

Los primeros museos, dentro de su proceso de legitimación, trataron de mostrar colecciones a partir de restos paleontológicos, arqueológicos o exóticos. Es así que la concepción del museo en dicha época fue como repositorio de bienes, donde posteriormente se intentó construir un proyecto político entorno a estas (Castilla, 2010, pág. 18).

La retórica del museo indica invariablemente que está abierto para todos los habitantes y que expresa y educa acerca de las distintas características de la población y sus hallazgos; por otro, pareciera disciplinar a un conjunto diferenciado de personas en torno a un comportamiento hegemónico. A la vez que se pronuncia como inclusivo, excluye a determinados sectores y evita mencionar procesos conflictivos de la sociedad (Castilla, 2010, pág. 19).

Un ejemplo a lo acontecido en México en relación con la política gubernamental y museos es la reinauguración del Museo Nacional de Antropología en 1964 donde el presidente Adolfo López Mateos, expuso “Quiero que, al salir del museo, el mexicano se sienta orgulloso de ser mexicano” (Mantecón, Rosa en Castilla, 2010, pág.30). El establecimiento de los primeros museos y colecciones emerge del espíritu de la Revolución Francesa (Lopes, 2010, pág. 39).

Los gabinetes de historia natural, surgidos a finales del siglo XVIII, estaban ligados al progreso de las ciencias, mientras que los gabinetes de curiosidades para la recreación (Lopes, 2010, pág. 40). Según Biro (2002, pág. 28) el coleccionismo ha sido algo recurrente en diversas etapas de la historia, los llamados gabinetes de curiosidades -Wunderkammern- se remontan al siglo XVII, donde se exhibían objetos diversos -curiosos-: "En estos gabinetes se podía encontrar un ave exótica, proveniente de la recién América, así como un enorme cuerno que había crecido de la cabeza de una mujer" (Biro, 2002, pág. 28). Estos gabinetes se consideran los precursores de los museos.

Según Barbero (2015, pág. 6), el museo emerge también como una forma de conservar y proteger los legados de conocimiento (p.6). En este sentido los gabinetes de curiosidades eran espacios donde "objetos raros o extraños se exponían para el disfrute visual del espectador y acicate de su imaginación, o para su análisis y estudio por parte del estudioso o científico." (Barbero Richart, 2015, pág. 6)

En el contexto mexicano, las primeras iniciativas para la creación de dichos espacios se relacionan con Francisco Xavier Clavijero (sacerdote jesuita en 1780 por la influencia de ideas ilustradas, así como para mostrar el pasado indígena (Lopes, 2010, pág. 43). Hasta el año de 1802, los restos del Gabinete de Historia Natural estuvieron en una exposición pública en el Colegio jesuita de San Ildefonso, la cual contenía “antigüedades y piedras antiguas”, posteriormente, en 1822, se formó en la Universidad de México el Gabinete de Historia Natural, que en 1825 formaría el Museo Nacional (Podgorny, 2010, pág. 65). En dicho contexto, para Podgorny (2010, pág. 69), los museos fueron “reflejo de los valores de la razón, la civilización y el nuevo espíritu científico”.

Pinturas al óleo o a la acuarela, dibujos, grabados, estampas, esculturas de bronce, tallas o yesos, en su mayoría retratos, pero también escenas de batallas, paisajes rurales o urbanos, escenas costumbristas y representaciones de hechos históricos o fundacionales forman parte de las colecciones [...] Se trata de algo común a los museos históricos y de arte del llamado “mundo occidental” (Malosetti Costa, 2010, pág. 71).

Malotessi se plantea la cuestión: ¿Cuál fue el criterio según el cual algunas pinturas o esculturas han sido consideradas, conservadas y exhibidas como obras de arte y otras como testimonios de la historia? (Malosetti Costa, 2010, pág. 72). Lo anterior refiere a que, durante al menos dos siglos, se haya establecido una jerarquía en las academias europeas fue la pintura de historia, es decir el engrandecimiento de las virtudes de los monarcas y los héroes (Malosetti Costa, 2010, pág. 72).

5.2. Museos y democracia

Sería oportuno considerar que un principio de la democracia es cuando se reconoce que la libertad sólo puede remitir a la igualdad, Sartori (1993, pág. 88), ello se refiere a que la democracia debe estar sustentada en la libertad, esto conlleva la supresión de privilegios de las minorías controlantes. La democracia como la conocemos sirve a ciertas élites políticas y económicas, siendo de carácter representativo. La democracia debería estar orientada a disolución social de las formas de poder opresivas, la igualdad en la participación política y en la distribución de la riqueza.

Según Dahl, el término democracia designa: “el sistema político entre cuyas características se cuenta su disposición a satisfacer entera o casi enteramente a todos sus ciudadanos, sin importarme, por el momento, si ese sistema existe hoy día, ha existido alguna vez, o puede darse en el futuro” (1997, pág. 13).

El concepto de democracia, identificado en un primer momento con el de sociedad, fue tomando en cuenta a las minorías y se fue acercando progresivamente al sujeto (Touraine,

1994, pág. 319). Por ello, es necesario según Touraine (1994, pág. 321), que la democracia combine la libertad de las elecciones políticas con el respeto a las identidades, necesidades y los derechos.

Es así como la llamada democracia ciudadana, implica el libre acceso del ciudadano a sus derechos cívicos, sociales, económicos y culturales (Touraine, 1994, pág. 20). En efecto, como apunta Abraham (2008, pág. 122), uno de los aspectos esenciales de la democracia es la relación del manejo de poder, ya sea como individuos o, ya sea formando parte de un grupo, ya que ese poder es ejercido por una élite dominante. Es importante reconocer que para que se garantice una democracia, ésta tiene que tomar en cuenta las diversidades culturales, así como las relaciones de dominación. El carácter de democracia debe partir de la relación igualdad y libertad, así en relación con la liberación cultural, siguiendo a Touraine (1994, pág. 122), supone la aceptación de las diversidades como condición de la democracia para efecto la "recomposición del mundo".

En este sentido, continuando con Abraham (2008, págs. 129-133), se elabora una tipología con los diferentes tipos de museos, a saber:

Museo tradicional- estático-autoritario. Este tipo de museos provienen de la noción tradicional en las cuales se enfocan sólo en la exhibición de objetos con su respectivo cedulario, así este tipo de museos se orientan sólo en el "ver".

Museo conductista-semi estático-semi autoritario Este tipo de museos poseen un mayor número de colecciones, en ellos se realiza investigación y selección de las obras para exponer. De igual forma, programan algún tipo de actividades externas a las exposiciones, dentro de sus funciones se distinguen el hecho de coleccionar, conservar y exhibir.

Museo dinámico-participativo- semi democrático. Los museos que se catalogan aquí se distinguen por tener varias e importantes colecciones, es una organización más compleja. Las exposiciones son el medio de comunicación con el público las cuales también se vinculan con las actividades educativas, las cuales se proyectan para construir una experiencia significativa para el visitante y que éste construya conocimiento por sí mismo. Es así que este tipo de museos "están promoviendo, aunque de manera implícita, el conocimiento y la práctica de valores de la democracia, como son la igualdad y la fraternidad, manifestadas en la tolerancia, el diálogo y la convivencia en grupo, además de fortalecer el valor de la libertad,

en la medida en que se pone al alcance de los visitantes la posibilidad de aprender, de analizar, de razonar y elaborar sus propias conclusiones".

Museo integrador - comunitario-democrático/democratizador. Dichos museos son parecidos a los pasados en lo referente a la organización. Los destaca que la función de comunicar/educar es fundamental, así como la relación con la comunidad, dado que involucra en sus actividades a diversos segmentos de la sociedad, como grupos minoritarios o en situaciones especiales. Promueven valores de fraternidad, tolerancia e igualdad con una apertura al diálogo. En esta categoría en México se encuentran los Museos Escolares y los Museos Comunitarios.

En efecto, tanto los museos que pertenecen a países en un sistema democrático aparentemente avanzado, como en los que se encuentran en procesos de construcción de la democracia, es pertinente, siguiendo a Abraham (2008, pág. 134)) que todos se caracterizan por estar en procesos de edificación de la democracia, recordando que es un proceso inconcluso que tiene que ir respondiendo a las particularidades donde se desarrolla.

Dentro de la nueva museología, los espacios se conciben como lugares abiertos al público y a la ciudadanía, la cual puede participar en las diferentes actividades que ofrece la institución de manera activa, especialmente en lo referente a educar y comunicar (Abraham Jail, 2008, pág. 151).

Por su parte Carla Pinochet, se cuestiona: "¿puede ser el museo un dispositivo para construir el mensaje, antes que un medio que solo comunica?", en sus estudio sobre el papel de los museos, donde éstos se conciben como espacios en construcción, los cuales han sido susceptibles a las transformaciones sociales, por lo que han tenido que adaptarse constantemente, es así que ya no funcionan sólo como dispositivos¹⁴ pedagógicos sino como "territorios de reivindicaciones ciudadanas y como ofertas para el consumo cultural" (Pinochet Cobos, 2016, pág. 23). Por lo que el museo contemporáneo responde a diversos factores, a menudo contradictorios, donde intervienen: el Estado, empresas, artistas,

¹⁴ El término "Dispositivo", desde la óptica de Foucault, tiene sus orígenes al final de los 60, al referirse a él como "positividad", al retomarlo del ensayo de Jean Hyppolite, "(...) Muestra cómo la oposición entre naturaleza y positividad corresponde, en este sentido, a la dialéctica de la libertad y del mandato, como también a aquélla de la razón y de la historia." referenciándolo al momento histórico con las instituciones, ritos y reglas; como la red que existe entre las llamadas "categorías "universales"

curadores, discursos económicos a la vez que responde a las peticiones de la sociedad civil y las comunidades locales (Pinochet Cobos, 2016, pág. 23).

Pese a que la nueva museología, a partir de un enfoque incluyente ha conducido a un profundo cambio en el quehacer de los museos, muchos de ellos aún se reusan a los cambios, conservando la imagen museos/ mausoleo, donde predomina el culto al objeto, más allá de la apropiación por los ciudadanos (Pinochet Cobos, 2016, pág. 23).

En lo que compete al museo abierto, mayormente ligado a lo local, (como observamos en la clasificación de Abraham), éste se presenta como un proyecto inacabado que se está reinventando constantemente, donde los objetos y discursos van en un sentido bidireccional entre los objetos/ideas y el espectador: “la convulsionada sucesión de dictaduras y democracias, de modelos de desarrollo productivo, de lógicas de expansión urbana y de dispositivos tecnológicos para la comunicación, ciertamente han transformado esos contextos primigenios” (Pinochet Cobos, 2016, pág. 24).

En efecto, la noción de museo en América Latina se encuentra arraigada en la relación del museo con el Estado-nación como eje central, principalmente al fungir como dispositivo pedagógico y como herramienta para “la construcción de la soberanía cultural. (Pinochet Cobos, 2016, pág. 25).

Pese a su dificultad para definirse, Gellner (2001, pág. 18), ofrece un par de definiciones para tener un primer acercamiento con dicho concepto de nación:

1. Dos hombres son de la misma nación si y sólo si comparten la misma cultura, entendiendo por cultura un sistema de ideas y signos, de asociaciones y de pautas de conducta y comunicación.
2. Dos hombres son de la misma nación si y sólo si se reconocen como pertenecientes a la misma nación. En otras palabras, las naciones hacen al hombre; las naciones son los constructos de las convicciones, fidelidades y solidaridades de los hombres. Una simple categoría de individuos (por ejemplo, los ocupantes de un territorio determinado o los hablantes de un lenguaje dado) llegan a ser una nación si y cuando los miembros de la categoría se reconocen mutua y firmemente ciertos deberes y derechos en virtud de su común calidad de miembros. Es ese reconocimiento del prójimo como individuo de su clase lo que los convierte en nación, y no los demás atributos comunes, cualesquiera que puedan ser, que distinguen a esa categoría de los no miembros de ella.

Es así como el museo constituido bajo la idea de progreso, por un lado; facilitó el acceso a la población en general a colecciones confitadas sólo a unos cuantos –clase noble y realeza- y por otro; se desarrolló como una herramienta educativa y disciplinaria (Pinochet Cobos, 2016, pág. 27).

El museo ofrece a todo el mundo, como un legado público, los monumentos de un esplendor pasado, instrumentos de la ostentosa glorificación de los magnates de antaño: liberalidad artificiosa, porque la entrada libre es también una entrada facultativa, reservada a quienes, provistos de la facultad de

apropiarse de las obras, tienen el privilegio de utilizar esa libertad y se encuentran de ese modo legitimados en su privilegio, es decir, en la propiedad de los medios de apropiación de los bienes culturales (Bourdieu & Darbel, El amor al arte. Los museos europeos y su público, 2003)

Para Bourdieu (1993), la cultura es unificadora, ya que el Estado contribuye a la unificación del mercado donde se homogenizan las formas de comunicación, de esta manera, al imponer una cultura dominante en el contexto de una cultura nacional legítima, repercute en el sistema escolar y en las formas de conocimiento, aprendizaje, principalmente a través de la enseñanza de la historia, bajo el fundamento de una “religión cívica” y de una imagen (nacional).

En el contexto mexicano, a partir de un discurso político: todo lo que se ha creado y producido en el país debe considerarse como patrimonio común (Bonfil Batalla, 1987, pág. 11), sin embargo, esto no ocurre así, la apropiación y el disfrute de dicho patrimonio emerge de manera desigual. La mentalidad colonizadora en el pensamiento dominante ha problematizado la construcción de un patrimonio común (Bonfil Batalla, 1987, pág. 12), sobre todo en un país con rasgos y culturas tan heterogéneas como es México.

Según Gellner (2001, pág. 13) el nacionalismo refiere a un "principio político que sostiene que debe haber congruencia entre la unidad nacional y la política [...] Ya sea como sentimiento, ya como movimiento. El nacionalismo en el arte cobra fuerza a partir de la Revolución Mexicana, particularmente desde la exaltación de lo indígena, sobre todo en el muralismo, pero sólo mediante la veneración de la imagen misma, no respondió a beneficiar a las comunidades indígenas, sino por el contrario, como afirma Bonfil (1987, pág. 13), se trató de un proceso mediante el cual se buscó construir una cultura nacional con un patrimonio considerado común, y la imposición de dicha cultura sobre las culturas reales: “la cultura nacional resulta ser, así, una construcción artificial, un proyecto, un anhelo imposible; o, cuando mucho, es sólo la cultura de la que participa un grupo minoritario de la población mexicana” (1987, pág. 14).

Valdría la pena hacer la distinción entre diferencia y desigualdad, para Bonfil: “la diferencia existe como resultado de historias que han dado lugar a diversas culturas particulares; la desigualdad, también producto de la historia, proviene de las relaciones asimétricas, de dominación/subordinación, que ligan a pueblos con culturas diferentes o a sectores sociales” (1987, pág. 15).

5.3 La museología

A partir de la segunda mitad del siglo pasado han tomado fuerza, prácticas y disciplinas que atienden a un proceso de formación y especialización de los museos entre ellas se encuentran, a grandes rasgos, la museología; desde la reflexión teórica, la museografía; desde la puesta en práctica; y la curaduría, desde la investigación.

La museología por un lado refiere al estudio de los procesos internos de las instituciones museísticas (investigación, documentación, registro y lo relativo a las exhibiciones), pero también abarca el estudio del papel de los museos y la sociedad y sus aspectos políticos, sociales y económicos, así como su posibilidad como agente de cambio en la sociedad (Navarro Rojas, 2010, pág. 242). “La museología es una disciplina científica que estudia cierto tipo de relación entre los seres humanos y su medio, y conlleva la expresión, valorización y afirmación de varias formas de identidad; por consiguiente, tiene una significación social amplia” (Maroevic, cit. en Navarro Rojas, 2010, pág. 242).

En tanto la museología crítica propone que la museología tradicional y sus principios básicos son un producto de la sociedad influidos por el contexto histórico, político y económico en el cual se desarrollan (Navarro Rojas, 2010, pág. 242). En relación al conocimiento producido y expuesto en los museos, a partir de la museografía crítica, éste está determinado por factores sociopolíticos, económicos y culturales y por el momento en que se encuentra la sociedad de donde emergen (Navarro Rojas, 2010, pág. 243).

En este sentido, en relación con el museo como institución científica, según Navarro (2010, pág. 243), se pueden tener diferentes enfoques, a saber:

1. El museo obedece a determinados parámetros científicos de acuerdo a las disciplinas a las cuales se sustenta y por tanto produce una “mirada objetiva” de la realidad.
2. El papel del museo como institución educadora, donde se prioriza a la audiencia y la recepción de los mensajes, aquí la multiculturalidad tiene un rol importante
3. Este enfoque emerge de la llamada “nueva museología”, donde se rompe con las ideas tradicionales sobre los museos y su quehacer que va más allá del edificio y sus colecciones y toma en cuenta a la comunidad.

5.4. El termino curaduría y su función en el contexto actual

La década de los 60 y 70 del siglo pasado (Sánchez Lesmes, 2015, pág. 108). La palabra curaduría proviene del latín *curare*, que significa “cuidar”, además de “curar” y “criar”

(Bhaskar, 2017, pág. 81), en este sentido, las actividades de cuidado son relevantes, para Kuri: “tienen una relación con el ámbito de lo femenino: el cuidado, el curar y el gestar” (2021). En primer lugar, no se tiene una metodología establecida para realizar los procesos requeridos para una exposición, como señala Sánchez (2015), el componente de incertidumbre está siempre presente en la práctica curatorial. En la actualidad la acción curatorial implica la elaboración de un discurso público elaborado a partir de la investigación previa y éste debe de ir ligado a la reflexión crítica, la exposición ha pasado de ser una justificación a ser una conclusión justificada y abierta, de ser un todo a ser una parte de un proceso mayor (De la Torre, 2014, pág. 161).

Para Groys (2011, pág. 23), el trabajo del curador consiste en colocar en el espacio expositivo determinados objetos que ya tienen un estatus en el arte. Hacer curaduría es *curar*, una analogía con el trabajo del médico, la obra de arte vendría a ser el paciente, dentro de la labor del curador es necesario exponer a la obra, atenderla, sanarla, ponerla en el espacio idóneo, hacerla visible (Groys, 2011, pág. 27). Los objetos artísticos necesitan un médico (curador) y un medicamento (la práctica expositiva).

Ugalde propone que la curaduría consiste en “el conjunto de actividades cuya finalidad es propiciar el diálogo entre el bien artístico y el espectador mediante un discurso de objetos dispuestos en un espacio museístico, así como encargada de proporcionar la información específica sobre el tema y las piezas que conforman la muestra” (2005, pág. 2). Es por ello por lo que una de las actividades imperantes dentro de la curaduría es la documentación, ya que no se debe elegir arbitrariamente los contenidos de una exposición, éstos tienen que ser seleccionados cuidadosamente con una investigación que lo respalde.

Por su parte Roca, ve a la curaduría como: “una serie de parámetros que permiten que las ideas que han tomado forma en la obra de un artista o conjunto de artistas se sumen para construir un nuevo juego de significados por asociación, yuxtaposición y acumulación, con el fin de estimular una apertura del campo significacional de la obra aislada” (1999). Quien hace la labor de curar tiene una responsabilidad, pues, siguiendo a Roca, tiene la capacidad de incluir y excluir. Además, como parte de la ética profesional la selección debe ser explicitada y sustentada con una investigación y documentación necesaria como ya hacía referencia Ugalde (2005).

Así como la concepción de los lenguajes artísticos y los espacios museísticos han ido transformándose, la labor del curador también, pese a que no se tiene una metodología estipulada para realizar los procesos el curador se tiene que adaptar a los propios parámetros de acuerdo a su contexto pero teniendo especial cuidado que su labor esté adecuadamente respaldada con una investigación y la documentación adecuada, viendo a la exposición como una parte del proceso a partir del cual pueden surgir un sinnúmero de proyectos alternos a desarrollar.

Al pasar de los años la figura del curador toma un papel relevante¹⁵ en los museos de arte al ser los encargados de seleccionar y estar en el proceso de inclusión y exclusión de lo expuesto, como señala Bhaskar (2017, pág. 86): “si hubo un personaje que definió el mundo del arte como uno en el que se Valia todo, que fijaba tendencias y generaba dinero [...] a principios de los años noventa y 2000, éste fue el curador”.

En este sentido podríamos cuestionarnos si: ¿Los discursos teóricos sobre museos pueden aportar al problema de desarrollo? La curaduría tiene sus orígenes en el campo del arte en apenas los últimos 40 años (Bhaskar, 2017, pág. 26), pero actualmente se ido expandiendo a otros terrenos, principalmente porque la curaduría ayuda como herramienta a un gran problema actual: el tener demasiado (Bhaskar, 2017, pág. 18), ello dentro de un discurso del crecimiento como sinónimo de desarrollo, en este sentido la curaduría se concibe como:

un enfoque, una estrategia y una habilidad, una manera de atacar un conjunto diverso de problemas y escenarios. Indica que menos es más (en determinados contextos). Que se puede crear a partir de lo que ya existe [...] se trata de cambiar las actitudes arraigadas hacia la producción y la creatividad que permiten un futuro más sostenible [...] La respuesta a “lo demasiado” donde, [...] la tarea de seleccionar es valiosa en si misma (Bhaskar, 2017, pág. 18).

Es entonces cuando la curaduría¹⁶ se presenta como una herramienta, ya que no suma a la saturación, sino que su propósito es reducirla (Bhaskar, 2017, pág. 63). Otro aspecto importante que se puede retomar de la curaduría es la cuestión del cuidado, e incluso

¹⁵ Para el crítico de arte Martin Gayford, el sentido del término curaduría se ha ido transformando. “Originalmente se refería al cuidado y a la conservación. Los museos eran espacios estables y seguros para almacenar objetos. [...] El curador paso de ser alguien que cuida objetos a tener un papel casi artístico; se volvió un empresario que detecta movimientos y elige a las siguientes estrellas del arte.” (En Bhaskar, 2017, pág. 86).

¹⁶ Pese a que la curaduría es un término occidental donde han sido evidentes la violencia simbólica, en Bourdieu, o la hegemonía cultural en Gramsci, donde para este autor, dicha práctica sería antecedente para la liberación intelectual, ya que han existido procesos de resistencia desde las prácticas culturales y artísticas, donde se propone que los sujetos hablen por sí mismos.

extenderlo no sólo al cuidado de los objetos, de la memoria y de los saberes, sino que mediante diversas prácticas culturales y artísticas se posibilitan las labores de cuidado. En este sentido, Michel Foucault quien reflexiona sobre estos conceptos habla de: “cuidarse a sí mismo como un ejercicio de sí sobre sí en el intento de transformarse y autoformarse como sujeto. Foucault enlaza el cuidarse de uno mismo con el conocimiento pues “uno no puede cuidar de sí sin conocer” (Manonelles Moner, 2016, pág. 267). Es decir, un espacio que se extiende para posibilitar el cuidado de los otros e incluso del medio ambiente.

Tanto en México como en otros países las mujeres se han visto insertas en puestos de dirección de curaduría y la gestión, al respecto Kuri (2021) se pregunta: “¿existe este tope invisible para las mujeres que “curan”, que “gestan? [...] las curadoras, las directoras y gestoras –como parte de una sociedad patriarcal– atendemos/atendíamos a las masculinidades normativas”, siguiendo a Kuri la respuesta tiene que ver con que en México el arte y la cultura se encuentran en un lugar subordinado por lo que no es relevante que las mujeres asumen dichos puestos.

CAPÍTULO VI

Estudios de casos. Museo de Arte e Historia de Guanajuato y Museo universitario de la Salle Bajío: “Mi Museo Universitario”.

6.1. Los museos de la ciudad de León

Según la estadística sobre museos de INEGI (2019, pág. 4), México tendría un total de 1177 museos registrados, de los cuales, 141, la mayor cantidad, se encuentran en la Ciudad de México, por su parte Guanajuato cuenta con 56 museos en el estado. Dicho estudio muestra también el tipo de clasificación de los museos según sus colecciones permanentes, dentro de las cuales, a nivel nacional la mayoría son de Historia (33.3%), seguido del de Arte (20.6%) y del de Arqueología (18.7%) (2019, pág. 7).

Actualmente la ciudad de León cuenta con seis museos, el primer museo abierto al público en León fue el Museo de la Ciudad inaugurado en 1988, posteriormente el Centro de Ciencias Explora (1994), Museo de Arte Sacro (2001), Museo de Arte e Historia de Guanajuato <<MAHG>> (2008), El museo universitario de la Salle Bajío, Mi Museo Universitario <<MIM>> (2012) y finalmente el Museo Identidades Leonesas (2014). Se han seleccionado como estudios caso el Museo de Arte e Historia de Guanajuato y El Museo Universitario de la Salle Bajío debido a que estos son los museos que cuentan con colecciones propias y para hacer un análisis comparativo en cuanto a su procedencia como público y privado respectivamente, igualmente resulta importante que ambos museos fueron realizados ex profeso, así como el contenido de sus colecciones lo cual se presta a hacer un análisis comparativo en cuanto a la procedencia de las obras, el público que los visita y analizar sus semejanzas y sus disimilitudes, particularmente en la relación entre arte, género y desarrollo propuestos en el museo privado (gratuito) y en el público (con costo de entrada) respectivamente.

Tomando en cuenta la hipótesis central de este estudio y el hecho que llama la atención: cómo desde la formación del museo existe un sesgo de género donde las mujeres no son incluidas, no hay ninguna sala o espacio que lleve el nombre de alguna mujer, frente a una política cultural que habla de igualdad y equidad para las mujeres; sin embargo, no están logrando ejercer a plenitud este derecho.

6.1.1. Museo de la Ciudad de León

El precursor de los museos en la ciudad fue el Museo de la Ciudad de León, inaugurado en 1988, su primera sede está ubicada en la calle Hermanos Aldama #136, en el centro histórico. El museo es colindante con el Teatro Doblado, fundado en 1872, quién a su vez cuenta con la Galería Jesús Gallardo, inaugurada en el año 2000, considerada la primera galería en contar con las recomendaciones necesarias para la exhibición y conservación de las obras.

El Museo de la Ciudad de León se proclama con la intención de: “Rescatar, preservar, difundir, promocionar y divulgar el patrimonio artístico de los leoneses” (Museo de la Ciudad de León, 2012). A veinte años de su fundación, en el año 2008, se inaugura su segunda sede, quedando lista en junio del 2010, dentro de los festejos del Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución. Según el presidente municipal en turno en esa época, Vicente Guerrero Reynoso, se pensó en remodelar el espacio, pero finalmente se decidió por un espacio nuevo, siendo éste una casona del siglo XIX, ubicada en la calle Pedro Moreno, a unos pasos de la sede principal, dicho proyecto estuvo a cargo de Arturo Joel Padilla, hijo del pintor Joel Padilla, quién posteriormente sería director del Forum Cultural Guanajuato (Salas, 2008, pág. 6).

En 2010, el acervo de dicho museo sería de 250 piezas que datan de finales del siglo XVIII al siglo XX, entre ellos, autores como Miguel Cabrera, Rafael Jiménez y el artista local Juan Nepomuceno, así, la intención de la nueva sede fue que :“León cuente con un recinto donde se puedan exhibir las creaciones artísticas y fomentar así el gusto por las bellas artes que deben ser conocidas por todos los leoneses, sin distinción de ninguna índole” (Velázquez, 2010, pág. 5). En palabras del entonces museógrafo del recinto, Jaime Santoyo: “La inversión en el arte, reporta diversos beneficios, incluso económicos [...] y salvar los valores plásticos y estéticos debe ser algo primordial para los ciudadanos” (Velázquez, 2010, pág. 11).

**IMAGEN 5: MUSEO DE LA CIUDAD DE LEÓN,
PRIMERA SEDE**



Fuente: imagen propia

**IMAGEN 6: MUSEO DE LA CIUDAD DE LEÓN,
SEGUNDA SEDE**



Fuente: imagen propia

6.1.2 Museo de Ciencias Explora

El Centro de Ciencias Explora es reconocido como uno de los mejor equipados centros de ciencias en México (Padilla González del Castillo & Patiño Barba, 2009). Está ubicado dentro de un parque de 25 hectáreas, de los cuales el museo cuenta con 10, 200 metros cuadrados de construcción, tiene seis salas temáticas, la mayoría con un discurso interactivo, el teatro IMAX, que lleva por nombre Leonardo Da Vinci, un área para exposiciones temporales, un taller de tecnologías emergentes, tres talleres de ciencias y dos salones de actividades múltiples, llamados Galileo y Lev S. Vygotsky. Además, cuentan con sala de juegos y un laboratorio para actividades experimentales (Explora, 2014). Un museo cuyo público cautivo son los infantes ya que tiene como objetivo la divulgación de las ciencias entre los escolares y sus familias.

6.1.3. Museo de Arte Sacro

Se encuentra ubicado en el anexo de la Catedral Basílica, cuenta con 15 salas de exhibición en su mayoría dedicadas a las manifestaciones de arte sacro y algunas pinturas y esculturas de los siglos XVII al XX, entre ellos de los artistas Miguel Cabrera, Juan Correa, Francisco Serrato, Francisco Martínez, Juan Nepomuceno Herrera, Antonio Segoviano, Arturo Joel Padilla y Manuel Álvarez del Castillo. Dentro de su acervo se encuentran más de 400 piezas (Cultura S. d., 2019).

IMAGEN 7: MUSEO DE ARTE SACRO



Fuente: imagen propia.

IMAGEN 8: CATEDRAL BASÍLICA METROPOLITANA DE LA



MADRE SANTÍSIMA DE LA LUZ

Fuente: imagen propia.

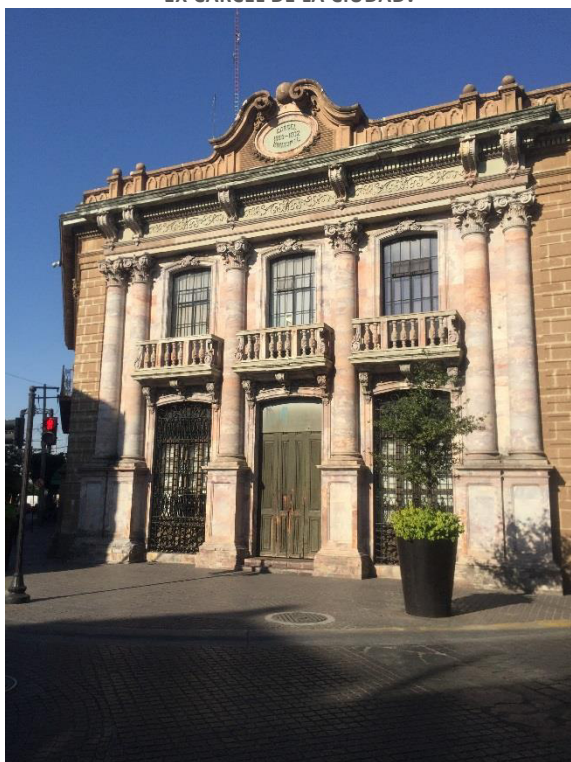
6.1.4. Museo Identidades Leonesas <<MIL>>

Está ubicado en la calle Justo Sierra 202, en el centro histórico de la ciudad, es un museo adaptado, en el edificio comúnmente conocido como la ex cárcel, la cual dejó de funcionar como espacio de reclusión para varones en 1986, después de 84 años de operar como tal, antes de ello el inmueble fungió como: troje, casa hogar, hospital y casa de Diezmo (Cultura S. d., 2021). El museo se proyecta como “un espacio museístico que contribuye a la reflexión en torno a la construcción de la identidad promoviendo el patrimonio cultural local y la memoria de sus habitantes” (Cultura S. d., 2021).

El 17 de agosto de 1990, el recinto se registró dentro de los monumentos históricos y arquitectónicos del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Este recinto tiene por objetivo “investigar y difundir el patrimonio cultural, la memoria histórica local y los nuevos planteamientos generados para entender la identidad como elemento que se construye a partir

de un complejo entramado social”, Para la creación del MIL fueron aprobados 16 millones 400 mil pesos, éste se propuso como un espacio con la intención de reflexionar principalmente sobre la cultura del trabajo en la ciudad y la influencia religiosa en el Bajío (Romo, 2011, pág. 13).

IMAGEN 9: MUSEO DE LAS IDENTIDADES LEONESA, ANTES EX CÁRCEL DE LA CIUDAD.



Fuente: imagen propia.

IMAGEN 10: CELDA 18



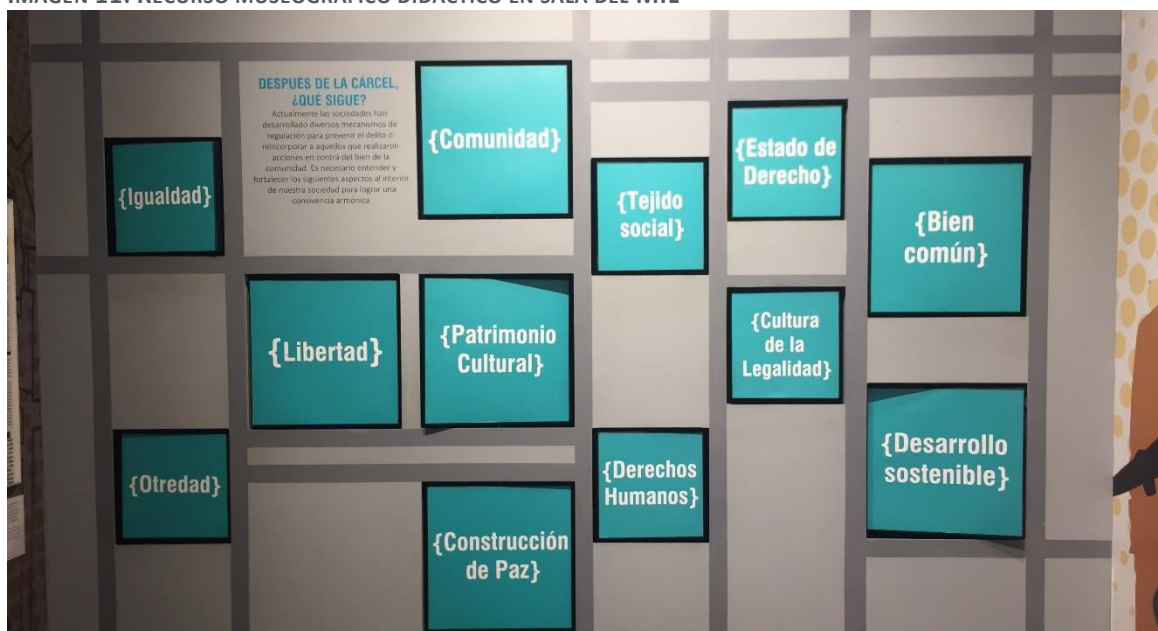
Fuente: imagen propia.

El espacio está dividido en ocho núcleos que abarcan el área de Nichos exteriores, Celda 18, cinco salas de exhibición y un espacio lúdico. En las que, además de remitir al proceso histórico de la ex cárcel a través de testimonios y registros lo asocian con los procesos de vigilancia y castigo, como teorizaría Foucault. Por otro lado, se refiere a la identidad leonesa, su territorio y la memoria. Según Aguinaga, en lo referido en los medios de información locales:

La ampliación de la oferta cultural que representa la nueva sede es un paso importante para nuestra ciudad [...] En nuestros días los museos han dejado de ser vitrinas para mostrar colecciones de objetos y han pasado a ser medios de comunicación para exponer guiones museísticos [...] Son ahora recursos simbólicos de las comunidades que los sustentan, herramientas de comprensión, foros que establecen diálogos con su audiencia (2011, pág. 5).

La curaduría fue realizada por Lluvia Sepúlveda, entre los núcleos temáticos que la integran resaltan las salas que remiten al anterior uso del edificio como prisión, a través de un recorrido histórico, testimonios y el discurso en torno a las prisiones en general, y por otro lado: lo relativo a la cultura e identidad leonesa, además de tener salas de exposiciones temporales.

IMAGEN 11: RECURSO MUSEOGRÁFICO DIDÁCTICO EN SALA DEL MIL



Fuente: imagen propia

6.2. El Museo de Arte e Historia de Guanajuato (MAHG)

El Museo de Arte e Historia de Guanajuato (MAHG) fue inaugurado el 27 de noviembre de 2008, se encuentra en la ciudad de León, Guanajuato y forma parte del Polígono Cultural, Forum Cultural Guanajuato, donde comparte espacio con la Biblioteca Central Estatal Wigberto Jiménez Moreno, Unidad Académica para la Cultura y Artes de la Universidad de Guanajuato, Teatro del Bicentenario y el Auditorio Mateo Herrera. Es una institución dependiente del Gobierno del Estado. El complejo fue planeado desde la administración de gobierno de Vicente Fox Quesada (1996-2000), quién promovió un gran aporte económico a la ciudad de León; dicha obra que fue continuada por las acciones del

Mtro. Juan Carlos Romero Hicks (2000-2006), en el ejercicio 2006 con una aportación total de \$283'000,000 (Meneses, 2010: 4-5).

El MAHG es un edificio realizado exprofeso, fue diseñado por el despacho Nuño, Mac Gregor y de Buen Arquitectos S.C., arquitectónicamente cuenta con una combinación de concreto oxidado, lozas y muros cubiertos, salas con piso de duela y grandes ventanales con cristal. Cuenta con una superficie de 22,750 m², de los cuales 4,000 están destinados al área de exposiciones, distribuidos en tres niveles y dentro de los cuales cuenta con las salas de: Cultura Regional, Canon Griego, Jardín de las esculturas y dos salas destinadas a las exposiciones temporales; Feliciano Peña y Luis García Guerrero área de servicios educativos que incluye aulas, ludoteca y salón de proyecciones; sala de usos múltiples, librería Educal y estacionamiento.

IMAGEN 12: MUSEO DE ARTE E HISTORIA DE



Fuente: imagen propia

6.2.1 Historia sobre las colecciones que alberga

Desde su inauguración hasta hace unos años el museo albergaba tres colecciones permanentes: El Canon Griego, Jardín de las Esculturas y la Sala de Cultura Regional, actualmente continua con las dos últimas. Como señala Martín Schärer (2000), una

exposición representa el medio de comunicación más importante de un museo por lo cual las exposiciones presentadas en éste deben ser acordes con su discurso, en este caso, según el museo es el de “salvaguardar, promover y difundir lo relacionado con la cultura propia de la entidad para así crear un vínculo con el visitante al sentirse afín a las exhibiciones”.

Es importante señalar que al igual que el edificio del museo que se realizó ex profeso lo fue también, de alguna manera, con sus colecciones, ya que no se contaba con una colección previamente sino que se fue adquiriendo el material para conformar las colecciones permanente. Esta colección está formada por trece esculturas de artistas contemporáneos.

La colección permanente es manejada por la Jefatura de Colección y Registro. Ésta se comenzó a conformar, según el ex curador del Museo de Arte e Historia de Guanajuato, Álvaro Gómez Gómez (2021) se empezó a conformar principalmente por la iniciativa del arquitecto Luis Serrano, quien fue el promotor del proyecto que en su momento se llamó Centro Cultural Guanajuato, ahora Forum Cultural Guanajuato.

Ese proyecto yo lo conocí -es bien interesante- porque cuando arrancó el proyecto que tumbaron todo el Instituto Lux. Ellos se contactan con mi ex pareja, Juan, para hacer la restauración de un retablo, ya que teníamos una empresa de restauración y nos invitan a participar en el retablo que tiene la sala de Cultura Regional número uno. Ese retablo lo restauramos mi pareja y yo cuando todavía ni siquiera existía el museo. Ese retablo se compró en la Hacienda de San Antonio; estaba en una antigua capilla privada, y los dueños que eran unos particulares lo vendieron, el retablo estaba en pedazos, así que nos tocó trabajarlo completamente. Tengo muchas fotos de ese proceso. Lo trabajamos en el poliforum, nos presentaron un espacio y ahí lo trabajamos porque todavía ni siquiera existía el museo (Gómez Gómez, 2021).

Siguiendo a Gómez (2021) Luis Serrano fue captando a través de colecciones privadas obras que pudieran ser emblemáticas para crear una sala de cultura regional:

Luis Serrano fue un visionario en ese aspecto. Él estuvo tratando de conseguir obras muy emblemáticas. De hecho en algún momento hubo una controversia porque cuando estaba él buscando, él tenía muy buenas relaciones Con Jorge Labarte el entonces director, fue a los museos de Guanajuato a tratar de llevarse algunas de las piezas joyas para llevarlas a León, por ejemplo del Museo del Pueblo se quiso llevar La marcha de José Chavéz Morado, que es una pintura obligada, se quería traer Retrato con nana , estaba buscando piezas que quería captar para traerse a este lugar como museo nacional.

En este sentido, las esculturas que ahora conforman el jardín de las esculturas prácticamente se adquirieron todas en la época de Luis Serrano, y, en este aspecto el museo se fue abriendo paulatinamente con las exposiciones temporales y posteriormente abrió la

sala de Cultura Regional. Cuando se forma la colección se contaba con pintura de caballete de personajes de la historia, platería, la cual se compró en otras colecciones, *llegué a ir a recoger obra a la casa de subastas Matos Moctezuma*, comenta Gómez (2021),

Es importante señalar, que, en un inicio, arquitectónicamente el museo es concebido como un museo abierto, en el que se podría transitar, al menos en la planta baja, libremente ya que cuenta con las puertas principales y las traseras que dan al jardín de las esculturas, esto se vio mermado en parte por la aparente necesidad de un boletaje para una cuantificación de las personas visitantes. Al respecto, Gómez, comenta que aquella idea no se pudo lograr:

Esta es la vocación de este museo y tiene que serlo, cuando vas a Louvre a París cuando vas al museo inclusive del Prado, te encuentras con un museo donde la gente puede pasar el día entero, puede transitar por muchos espacios, hay muchos espacios inclusive que puedes visitar sin tener que comprar un boleto, en el Louvre, desde la estación del metro llegas directo a ese espacio, un espacio abierto donde subes y para entrar en la sala es donde te piden el boleto, en la sala, pero nada más, puedes estar transitando durante todo el día si quieres, tú te puedes ir a leer un libro y sentarte ahí en las palmas, deberías de poder hacerlo, porque el gran problema en la creación de públicos, sobre todo en museos como en nuestro país, la gente le tiene miedo a los museos, porque como es una institución, luego hay un miedo medio faraónico, y más está, si la gente cree que en ese lugar nadie entra, o en este lugar venden alguna cosa. ¿Pero qué pasa? entra el tema de gobierno que sigue midiendo la efectividad de los museos y de muchas condiciones por la cantidad de gente que va y compra un boleto, entonces pusieron unas cintas, hay un sujeto al que tienes que esperar para tomar tu turno en lugar de que te apropiés el espacio porque eso en un primer plano eso es una barrera (Gómez Gómez, 2021)

De esta manera, como señala Zapién Elizalde (1987), actualmente jefa de exposiciones temporales en el MAHG, el acervo del museo está conformado por obra de artistas guanajuatenses, y en el jardín de las esculturas, artistas refrentes mexicanos, considerados del arte contemporáneo. Según la representante actual del museo (2021) la formación de la colección del museo tiene dos momentos:

El momento de la fundación del museo en donde se compra la mayoría de las piezas exhibidas en la colección permanente, y a partir de 2010 hasta el 2018, se da un proceso de adquisición anual de menor impacto. La colección permanente está conformada por diversos tipos de acervo: un acervo grande en comodato del INAH; testimonios de la cultura Chupícuaro, hay también algunas piezas en bodega, luego; tenemos la parte virreinal que tiene una representación en torno a artes aplicadas y escultura y grandes piezas y después; tenemos un periodo del siglo XIX bastante bien representado con artistas activos en Guanajuato, y después la del s. XX con artistas muy representantes pero sin embargo se suspende en artistas de la generación de Luis García Guerrero y el propio Jesús Gallardo. (Zavala Bonachea, 2021)

Retomando el tema de la presencia de las mujeres artistas en el museo, para la representante del MAHG (Zavala Bonachea, 2021), el sexo, género y la clase no han influido

en el proceso de selección de la colección actual, ya que considera que las pinacotecas no se construyen a partir del sexo o el género:

Tienen que ver más con la representación de los artistas relevantes, cómo tú sabes, eso es un problema ancestral en el arte, en la representación de género en las colecciones públicas y privadas. tiene que ver más por el tema, no creo que tenga con un proceso de discriminación, sino con un proceso de consolidación de algunos artistas, algunos artistas que tuvieron mejores oportunidades que otros y que no han sido correctamente representados en las colecciones públicas, no solo la de este lado (Zavala Bonachea, 2021).

Siguiendo con las consideraciones de la directora actual del museo (Zavala Bonachea, 2021). los criterios que influyeron en la selección de la colección, como el guion curatorial, lo elaboró la investigadora Tita Jiménez y a partir de esas propuestas es que la exposición se realiza, la cual tiene que ver con una representación con la finalidad de ofrecer un recorrido histórico en las salas de Cultura Regional: “Yo considero que no es una pinacoteca en el sentido global de la palabra, sino que tiene que ver con una representatividad de la cultura regional en donde la representatividad tiene que ver con los ámbitos religiosos, el paisaje, el género pictórico” (Zavala Bonachea, 2021).

6.2.2 El Canon Griego

Existen diversos debates sobre la procedencia de la idea del canon, para Pérez, supuestamente la palabra *Kanon* proviene del título la obra del escultor griego Policeto, en ella el escultor propone un ideal de belleza que es aquella que caracterizaría al período clásico de la escultura griega (Pérez Oyarzun, 2022, pág. 6). Dicho ideal de belleza proveniente de Europa ha permanecido como norma de excelencia a lo largo de los siglos, desde la cuestión técnica, la enseñanza, así como los propios cuerpos representados que aluden a la perfección.

Esta exposición está integrada por treinta y tres piezas escultóricas que son reproducciones de importantes obras de la escultura griega y romana, cuyos originales abarcan obras elaboradas del siglo VI a.C. hasta el siglo III d.C. Las reproducciones fueron elaboradas por el escultor Italiano Silvano Bertolin.

Esta serie de esculturas fue una donación de la empresa zapatera Flexi, que llegaría como algo temporal y se extendería a algo semipermanente. Para la directora actual del museo esta exposición que fue una donación fundacional responde a un interés específico, que es el educativo (2021). Dicha muestra, estuvo ubicada durante varios años en el vestíbulo del museo, al respecto Álvaro Gómez comenta: “Esa colección se donó, pero evidentemente

fue algo que se sacaron de la manga, yo decía de broma: *una señora la compró y ya después no sabía dónde ponerla, ese espacio es maravilloso para poder hacer ahí ferias de libro, exhibiciones temporales, cursos, cosas más de uso cotidiano*” (Gómez Gómez, 2021).

Según el MAHG las piezas que forman parte de esta exposición fueron seleccionadas para otorgar al público una muestra representativa de la cultura que fundamentó las bases estéticas, artísticas, éticas y filosóficas de la cultura occidental, con la intención de unir los dos fines primordiales del museo: la educación cultural y la apreciación artística¹⁷. Dentro de sus objetivos resaltan:

Generar interés entre los visitantes por los fundamentos del arte y la estética occidentales, llevándolos de forma metódica y clara por el camino que el pensamiento griego transitó desde sus expresiones escultóricas más primitivas en la época arcaica hasta el logro de la belleza absoluta en la etapa clásica (Serrano Espinoza, 2012, pág. 7).

En el caso particular de esta colección consideramos que no compete con sus objetivos al ser un Museo Regional, ya que pretende mostrar el canon que ha sido la base del arte occidental europeo, por ello no se considera que en esta colección los guanajuatenses puedan considerarlo parte de su patrimonio, porque es algo ajeno a su cultura, se observa que esta colección tiene como principal finalidad una función didáctica y estética.

Según Roberto Plasencia Saldaña este tipo de obras “resultan inalcanzables para el gran público” (Serrano Espinoza, 2012, pág. 5), siguiendo a Serrano la curaduría de esta colección de reproducciones emerge de la misión educativa del Museo de Arte e Historia de Guanajuato al presentar dichas obras provenientes de la antigüedad griega y romana (Serrano Espinoza, 2012, pág. 6).

Sustancialmente importante será que el visitante se apropie del contenido teórico de la exposición, pero también que aprecie la fuerte carga de valores estéticos que los creadores imprimieron a sus obras con base en un lenguaje formal que sigue siendo el mismo hasta el día de hoy, a más de dos mil quinientos años de distancia (Serrano Espinoza, 2012, pág. 7)

En este aspecto si bien El Canon griego surge con un fin didáctico sigue respondiendo a modelos eurocéntricos que se ajustan a la llamada “alta cultura” y que no se ajustan al ideal

¹⁷ Recuperado en://forumcultural.guanajuato.gob.mx/forum-cultural/museo/ [accesado el 16 de noviembre de 2016]

del museo de mostrar la identidad guanajuatense, si no se adaptan a los valores del museo occidental y tradicional.

6.2.3 Sala de Cultura Regional

A partir del año 2012 el MAHG abre su sala de Cultura Regional, contando con 2 mil 500 metros cuadrados de exhibición¹⁸, la museografía de la Sala de Cultura Regional de Guanajuato fue diseñada por los museógrafos: Jorge Agostoni Colombo y José Enrique Ortiz Lanz; el desarrollo de contenidos estuvo supervisado por Guadalupe Jiménez Codinach y Mariano González Leal.

La colección la integran 250 obras situadas como un recorrido cronológico por la historia y arte de la región, desde la época prehispánica y la cultura Chupícuaro (700 a.C.) hasta la segunda mitad del siglo XX. Según el curador Álvaro Gómez (2021), la sala de Cultura Regional dos inicia con una virgen del siglo XVIII la cual se adquirió desde un inicio de un coleccionista de la ciudad de México, luego vienen unas obras de Mateo Herrera, hay una de Eloísa Jiménez, pintura religiosa y luego viene el tema de la mujer.

6.2.4. Cómo se representa lo femenino y las presencias de las mujeres en el MAHG

En lo que compete a este estudio se ha seleccionado para su análisis la pinacoteca, ya que desde la institución lo exhibido se considera lo más emblemático de su colección. Actualmente, se encuentran un total de 39 obras exhibidas, contiene obras de los pintores guanajuatenses de los siglos XIX y XX: Juan Nepomuceno Herrera, Hermenegildo Bustos, Mateo Herrera, Diego Rivera, Olga Costa, José Chávez Morado, Feliciano Peña, Luis García Guerrero y Jesús Gallardo.

Igualmente se ha tomado en consideración las obras escultóricas expuestas en uno de los jardines del museo (anexo 2), el jardín de las esculturas, el cual es un espacio abierto, a la intemperie que se puede visitar, aunque el museo tenga cerrada sus puertas, siempre y cuando allá acceso general al Forum Cultural Guanajuato.

Lista de obras; Pinacoteca, MAHG.

Total de obras expuestas: 39

¹⁸ Recuperado en: <http://zonafranca.mx/presenta-el-museo-de-arte-e-historia-de-guanajuato-su-sala-de-cultura-regional/> [Accesado el 20 de noviembre de 2016]

Número de obras elaboradas por hombres: 38

Número de obras elaboradas por mujeres: 1

Autoría de exposiciones totales desde su fundación 2008, a 2022

Total de exposiciones: 143

Autoría de exposiciones mujeres: 14

Autoría de exposiciones hombres: 44

Otras: 85

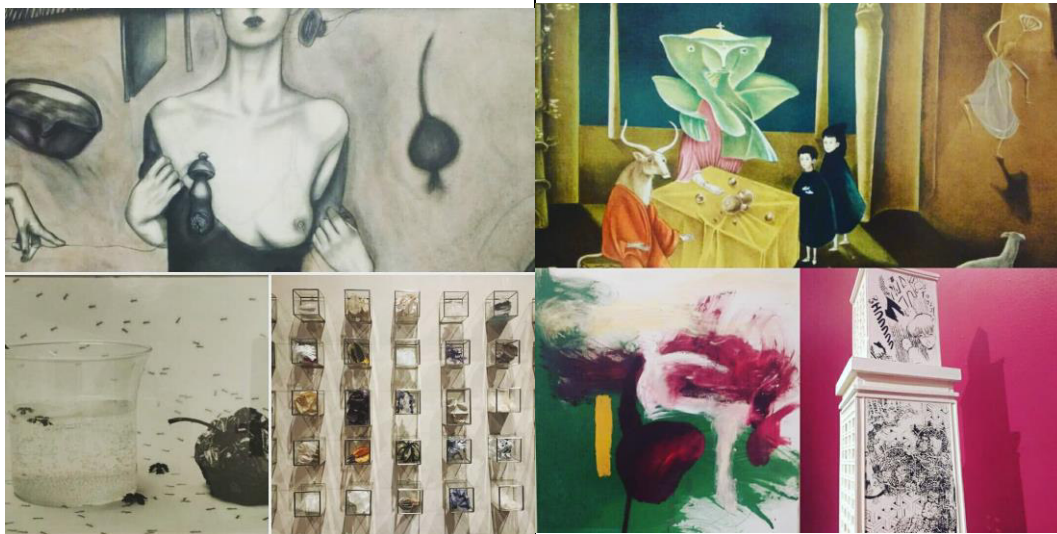
Porcentaje exposiciones artistas mujeres: 9.7 %

Porcentaje exposiciones artistas hombres: 30.7%

Otras: 59.4%

Desde su fundación en 2008, hasta el año 2022, el museo ha contado con un total de 143 exposiciones temporales: individuales y colectivas, de las cuales 44 han sido de autores hombres (30.7%), 85 mixtas y sin autoría específica (59.4%) y 14 de artistas mujeres (9.7%). No es hasta el año 2013, 5 años después de su fundación, cuando se presenta la primera exposición de una artista llamada Los errantes. El exilio, la guerra y el refugio, donde se presentan fotografías y pinturas de Anna Zarnecki, cabe mencionar que dicha exposición se realizó en el vestíbulo es decir no en las salas principales y la autora no tenía un lugar protagónico, tal es el caso que en el cartel no incluía su nombre. Dos años después, en 2013, el museo presenta una exposición individual escultórica de una mujer consagrada dentro del arte mexicano que corresponde a la artista Leonora Carrington, Las posibilidades de los sueños, la cual fue una exposición extramuros. En el año 2017 se tiene una muestra individual de Remedios Varo, titulada Apuntes y anécdotas de una colección, al respecto de esta exposición, podríamos decir que es la primera muestra individual de una artista que tiene un lugar preponderante dentro del museo, a través de una muestra retrospectiva de la obra de la artista. Posteriormente, presentan la exposición Más que musas, en 2019, exposición colectiva donde se presentaron obras de artistas reconocidas en la plástica mexicana como: Lilia Carrillo, Leonora Carrington, Betsabeé Romero, Laura Rosete, Marcela Díaz, Patricia Torres, Christina Kahlo, María José de la Macorra, Marcela Díaz, Vanessa García Lembo, Jill Hartley, Fanny Karchmer, Maribel Portela, María José Romero, Laura Rosete, Naomi Siegmman, Irene Zundel y Magali Lara.

Imagen 15: *Más que musas, fragmentos de obras: Flor Garduño, Patricia Torres, Leonora Carrington, Laura Rosete y Magali Lara.*



Fuente: imágenes propias.

En el año 2019 se presentó La promesa de Teresa Margolles, y Migraciones <<Sueños de migración>> de Paulina Vaqueiro, en dicho año también se realizó la exposición de Rayito Flores bajo el nombre de Moskuni. Posteriormente, en 2020, se presentó la exhibición de Ale de la Puente bajo el nombre de Los pies en el agua y la mirada en las estrellas, esperando el relámpago. En 2021, se realizarían las exposiciones de: Maíz nuestro de cada día. Un diálogo entre el ayer y hoy ligado al maíz de Elizabeth Rossy y Tzotzona, una intervención poético-sonora de Liz Espinoza. Por su parte, Futuro de Magali Lara en 2022, cabe mencionar que esta artista regresa 29 años después de presentar por primera vez su obra en León, aquella vez en una exposición colectiva, y en esta ocasión nuevamente en una exposición exclusiva de artistas mujeres, esta vez con la exposición individual Futuro realizada en el Museo de Arte e Historia de Guanajuato como parte de las actividades dentro del marco del Día Internacional de la Mujer. Igualmente, en 2022 se realizó, Hoy el 70 % de los pobres en el mundo son mujeres de Ghada Amer, instalación presentada en el centro de la ciudad de León alrededor de la fuente de los leones realizada en vinculación con el Instituto Cultural de León.

Así mismo, en el mismo año la exposición escultórica de Ángela Gurría llamada Segunda Naturaleza y finalmente Trayectos de la mirada de Paloma Torres.

Los núcleos temáticos que conforman la muestra de la pinacoteca son:

1. La religiosidad romanticista
2. El eterno femenino
3. El retrato doméstico

El eterno femenino. Cédula de núcleo temático:

El Romanticismo mexicano, absorto en la exaltación de los sentimientos del individuo, vuelve la mirada al tema de la mujer, de lo femenino, como ese valor que acompaña al hombre en su camino y en el gobierno de su realidad.

Mujer-diosa, mujer-madre, mujer-compañera, la entidad femenina encarna a partir de esta época la sentimentalidad del género humano tanto hacía sus orígenes como hacia la eternidad.

Se ha tomado en consideración este núcleo ya que, si bien, todas las piezas son elaboradas por artistas varones la temática permite hacer un análisis sobre la representación de la mujer en la obra de arte que históricamente ha existido, y su posición, por un lado; ligada al aspecto de musa, a la exacerbación de la feminidad y su asociación a la belleza, la fragilidad o la sexualidad, como es el caso de la siguiente obra (imagen 15) elaborada por Jesús Gallardo, la cual remite a una tradición dentro de la historia del arte en la que se representa a las mujeres -desde una óptica masculina- siguiendo un determinado canon, que responde a cierta estética a partir de la cual se ha mantenido la cosificación hacia las mujeres.

Imagen 16: *Jesús Gallardo, Desnudo, 1975, óleo sobre tela.*



Fuente: imagen propia.

Dentro de la muestra permanente en la pinacoteca, se encuentran un total de 39 obras expuestas, principalmente de pintura de caballete, dentro de éstas hay 38 obras elaboradas por hombres y sólo una realizada por una mujer (imagen 16). La única pieza elaborada por una mujer expuesta en las salas permanentes en el museo, es de la artista Olga Costa, un óleo sobre tela creado en 1971. Sin embargo, en el acervo cuentan con dos obras más de la artista: Señal de 1969, paisaje al óleo y Naturaleza muerta con frutas de 1976. Recordemos que Olga Costa fue esposa del conocido muralista Chávez Morado, dejando a un lado la calidad de su trabajo en este momento, la obra de Costa pudo ser validada, en primer lugar al establecerse un linaje paterno, en este caso con su esposo, una figura ya reconocida, -como el caso de Frida Kahlo- y en segundo lugar por su condición de extranjera radicada en México como es el caso de varias de las artistas más importantes de la historia del arte en el país, como es el caso de Remedios Varo (española), Leonora Carrington (inglesa).

Imagen 17: *Olga Kostakovsky, Paisaje, 1971, Óleo sobre tela*



Fuente: imagen propia.

En este sentido, para la directora actual del museo, respecto a la presencia de las mujeres artistas en la colección actual del museo:

Si no hay una gran representatividad no creo que tenga que ver por ningún tipo de criterio digamos discriminatorio hacia las mujeres, tiene que ver con el criterio de como conformar la colección, y la colección en este caso se fue conformando con procesos administrativos que le permitían al museo ir conformando lo que se ofrecía, nosotros no tenemos la posibilidad de ir y subastar, por ejemplo, tenemos que responder a procesos internos en donde las piezas de selección venían siendo ofertadas. Y se ofertaban normalmente artistas. Yo creo que la representatividad tiene que ver con los movimientos que actualmente están impulsando las mujeres y que tiene que ver con su propia visibilidad en torno a todas las esferas sociales, económicas y políticas, y tiene que ver con poner un dedo en la llaga al respecto de una ausencia dentro de la representatividad. Esa es una deuda histórica de todos los museos del país. (Zavala Bonachea, 2021)

La colección permanente del museo no ha cambiado, sin embargo hay propuestas para que esto suceda y exista una mayor rotación de obras, siguiendo a Bonachea “la representación se tienen que focalizar más en un sentir curatorial, se tienen que contar historias narradas, si la cuentan las mujeres bienvenidas, si la cuentan los hombres, bienvenidos” (Zavala Bonachea, 2021) en este sentido, se dice que en el museo se trabaja más con un sentido curatorial más que un sentido de representatividad. “Considero que la pinacoteca es una muestra de técnicas y de género, de técnicas y de género pictórico, de ver cómo era la representación religiosa, como era la representación social, cómo era la representación de la figura femenina, ahí hay también una representación de la mujer muy fuerte, y luego la representación del paisaje” (Zavala Bonachea, 2021), que estos son los núcleos temáticos que se han comentado anteriormente conforman la llamada pinacoteca.

Es importante resaltar la cantidad de obras en el acervo del museo, que, si bien en la colección exhibida estamos hablando de un porcentaje muy bajo, en el acervo la representatividad de mujeres es muy baja, según la directora, Zavala (2021), comenta que en la colección se estima un aproximado del 5 % de presencia femenina con respecto a toda la colección. Esto evidentemente tiene que ver también, siguiendo a Zabala, con los entes gubernamentales los cuales no son libres de adquirir obras, ya que todo ello se convierte en una inversión para el estado, de igual manera dicha inversión está regulada por leyes, las cuales tienen procedimientos específicos lo cual dificulta empatar los procesos de compra a los procesos de adquisición (Zavala Bonachea, 2021).

Por su parte en el jardín de las esculturas, el cual se encuentra en la parte trasera del museo lo conforman 13 piezas de artistas contemporáneos donde se vislumbra una presencia equitativa entre artistas hombres y mujeres al ser 7 obras elaboradas por mujeres, 5 por hombres, es importante señalar que el jardín de las esculturas se encuentra en un lugar no

preponderante como las salas interiores, por lo que sería cuestionable hablar de una presencia equitativa, ya que contiene sesgos, al estar en un lugar poco visible, donde tradicionalmente se le ha posicionado a las mujeres para omitir dichas desigualdades.

6.3. Mi Museo Universitario de la Salle <<MIM>>

El Museo Universitario de la Salle Bajío, Mi Museo Universitario, fue inaugurado en el año 2012, dentro de la Universidad de la Salle Bajío, cuenta con 5 salas para exposiciones: Sala FLEXI, Sala Don Roberto González, Sala Santander, Sala temporal de Biblioteca y andador cultural. El museo, tiene como misión identificar, rescatar, promover y desarrollar la cultura de Guanajuato, en su patrimonio tangible e intangible, a través del estudio, exhibición, producción y compilación de acervo de diferentes evidencias de arte popular, artes visuales y del diseño en todas sus ramas, incluyendo la arquitectura.

La colección del museo comenzó a formarse desde el 2008, como resultado de la adquisición de la colección “Premio a la Creatividad Artesanal” por parte de la Universidad, la que posteriormente iría creciendo al adquirir más objetos de arte popular. Paralelo a ellos, se formó una colección de pintura que incluyó obra de artistas como: Diego Rivera, José Clemente Orozco, Siqueiros, Olga Costa, Chávez Morado, Juan Nepomuceno Herrera, Jesús Gallardo, entre otros. Aunado a ello, se tiene en comodato la Colección del Instituto Oviedo la cual contiene obras de artistas, entre ellos José Chávez Morado y José Guadalupe Posada.

6.3.1 Exposiciones anteriores elaboradas por mujeres o donde el tema central son las mujeres:

Matrices

Esta exposición emerge del libro “Matrices re-inventadas”, escrito por Lilia Martínez, el cual lo conforman una serie de monólogos y testimonios de distintas mujeres dentro y fuera de la maternidad para ofrecer una óptica diferente en torno a la maternidad, el arrullo y la crianza. En la muestra participaron, además: Andrés López Landeros y Rafael Vázquez De La Tejera con ilustraciones, Liz Espinosa con una pieza sonora de, y Vanessa Salas y Elena Martínez-Bolio con piezas de arte y objeto (Salle M. M., s.f.)

IMAGEN 18: EXPOSICIÓN MATRICES



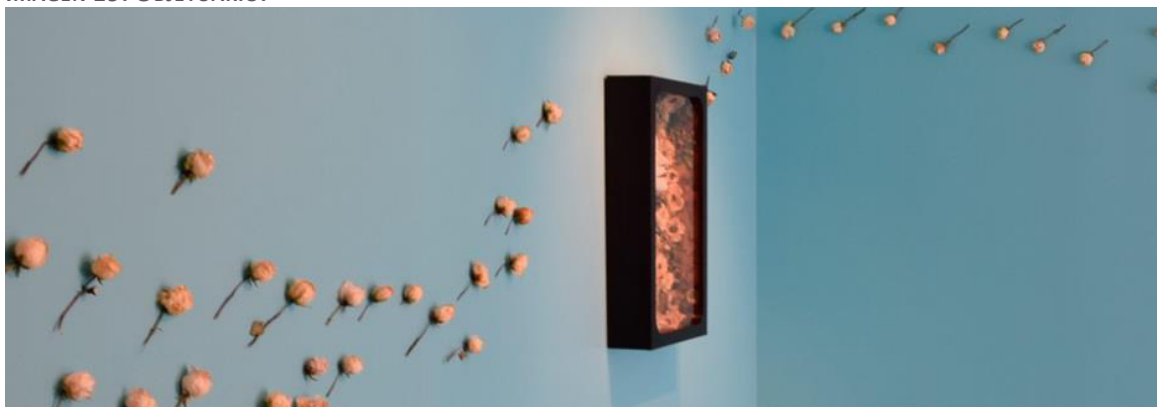
http://bajio.delasalle.edu.mx/servicios/mim_expo.php?e=56

Objetuario

Fecha: Febrero a junio 2016

Exposición individual de la artista leonesa Flor Bosco, la cual surge de un recuento de quince años de recolección, clasificación y producción artística a partir de objetos comunes y material orgánico. "Los materiales han provocado además una reflexión literaria de la que se desprenden breves narraciones sobre las espinas, los clavos, las corcholatas etc. Objetuario se complementa con varias piezas elaboradas en tres lustros ejemplificando las posibilidades discursivas". (Salle M. m., 2016)

IMAGEN 19: OBJETUARIO.



Fuente: http://bajio.delasalle.edu.mx/servicios/mim_expo.php?e=38

María Esquerro

Esta exposición surge como un homenaje hacia la vida y obra de la artista María Esquerro. En la que el museo presenta 12 dibujos en gran formato y una pintura de la artista.

IMAGEN 20: MARÍA ESQUERRA, LA FORMA DEL SILENCIO

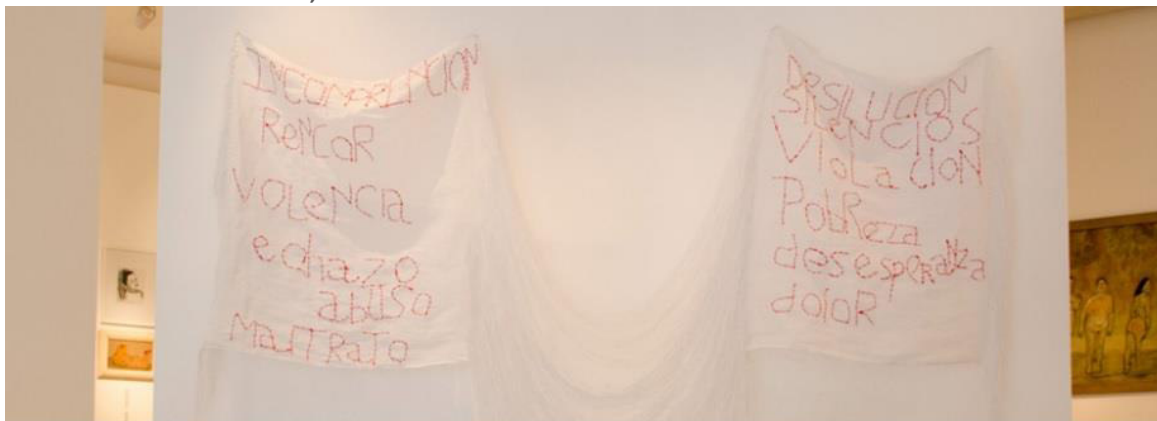


Fuente: Mi Museo de la Salle, http://bajio.delasalle.edu.mx/servicios/mim_expo.php?e=36

Las mujeres decentes de la 58

Christian Rasmussen, antropólogo responsable de la investigación con la cual posteriormente se realizaría esta exposición, comenta al respecto sobre el tema y su papel como investigador, para él la prostitución es uno de los trabajos más desprestigiado, ya que el trabajo sexual en Yucatán es ejercido por: “mujeres que son abandonadas por los papás de sus hijos. ¿Por qué? ¡Porque quién va a encargarse de los hijos sino las mujeres, dado que los hombres brillan por su ausencia! Como antropólogo social quise, a partir de entrevistas grabadas y fotografías, dar voz y rostro a estas mujeres que día a día, o noche a noche, luchan para mantener a su familia. Sentí que merecen ser escuchadas y respetadas.” En esta exposición colaboraron los artistas Gabriel Ramírez y Elena Martínez, quienes, mediante dibujos y bordado, ilustraron la investigación.

IMAGEN 21: ELENA MARTÍNEZ, MUJERES 'BORDADAS'



Fuente: Mi Museo de la Salle, http://bajio.delasalle.edu.mx/servicios/mim_expo.php?e=19

Además de las exposiciones antes mencionadas, también se encuentran: “Tiempo azul” fotografía de M. de Lourdes Gómez Bülle ;“De la tradición al hiperconsumo” cotografía de Gabriela German; “Detalles cotidianos 50 años de historia” fotografía de Nancy Bedolla y “Calaveras, alebrijes y diablitos”de Dirse Tovar

Autoría de exposiciones totales desde su fundación 2012, a la actualidad, 2021.

Total: 67

Autoría de exposiciones mujeres: 7

Autoría de exposiciones hombres:27

Mixtas: 33

Porcentaje exposiciones artistas mujeres: 10%

Porcentaje exposiciones artistas hombres: 40%

Mixtas: 50%

6.2.2 “Hacia nuevos horizontes” MIM.

Para el análisis en este museo se tomó como muestra la primera exposición realizada: “Hacia nuevos horizontes” MIM. Ya que dentro de ella se hizo una selección con la cual se pretendió mostrar lo más relevante de la Colección Universidad De La Salle Bajío, la curaduría fue

realizada por Grisell Villasana y Lourdes Báez. Al respecto, dentro del catálogo de dicha exposición, se describe: “Mi Museo Universitario de la Salle Bajío nace para mí y para permitirme incidir en la comunidad. Me invita a pertenecer, a apropiar, a transformar este espacio en MI espacio, para desde ahí, transformar NUESTRO espacio. [...] *Es mi mirada y la nuestra. Es mi voz y la nuestra. Es nuestro Museo: MI Museo: el MIM.*” (Báez Meza & Villasana Ramos, 2018, pág. 20).

Para el entonces rector de la Universidad de la Salle, el Hno. Andrés Govela Gutiérrez, referente a la exposición, este proyecto tiene que ver con: “la identificación, rescate, preservación, difusión y desarrollo de la cultura de Guanajuato expresada en su arte y artesanía” (2018, pág. 10).

Desde la institución, el MIM se plantea como un espacio que más allá de las labores tradicionales de los museos: preservación, acumulación y la apreciación estética, se plantea: tender puentes de comunicación entre los diferentes estratos de la comunidad, para la reestructura de un entorno social heterogéneo y diverso mediante un discurso que les permite dialogar y construir mejores futuros. [...] operando bajo los valores de la apertura, el dinamismo, la empatía, la inclusión, la claridad y la honestidad” (Báez Meza & Villasana Ramos, 2018, pág. 17).

Contemplando el aspecto de la curaduría, según los intereses del museo, ésta emerge de: “una forma de diálogo lúdico, próximo y más amplio con el objeto exhibido, en el entendido de que el objetivo principal es que, al conocerle desde varias aristas, el espectador obtenga más herramientas para la apropiación” (Báez Meza & Villasana Ramos, 2018, pág. 23). Siguiendo con el aspecto curatorial, el proyecto del Museo de la Salle, tome en cuenta las siguientes premisas:

Por una parte, en determinados públicos se adivina un desfase conceptual a causa del prolongado aislamiento artístico y cultural que la ciudad sufrió durante la primera mitad del siglo XX debido a factores históricos -dos inundaciones y dos revoluciones-, y desde ese andamiaje se puede observar reacciones de rechazo a la oferta de “alta cultura” en general. Por otro lado, León es una ciudad mediatizada y cuenta con públicos [...] por lo que una oferta ultranza -desde el punto de vista moderno: secuencia cronológica y temática de objetos o cuadros en las salas de muros-, tampoco parece generar mayor interés entre las nuevas audiencias. Por lo tanto, al respecto de la promoción de artes visuales en esta ciudad, parecen haber dos caminos: Pretender que el público leonés conserva un esquema de pensamiento premoderno y de bajo grado cultural-artístico, debido a diversos factores socioeconómicos [...] o defender que la ciudad de León está posicionada como una ciudad de servicio y bienes de consumo plenamente inserta en el devenir posmoderno, con un público heterogéneo a consecuencia de la inmigración, el desarrollo de las universidades y el desarrollo económico de proyección internacional [...] y aceptar la diversidad de marcos culturales y amplitud de acervo simbólico que genera la apertura

de la población a nuevas experiencias en el plano de cultura visual [...] el MIM se avoca por la segunda, y apuesta por una oferta dentro de las premisas del consumo visual contemporáneo bajo el marco de los valores y una universidad lasallista (Báez Meza & Villasana Ramos, 2018, págs. 24-25).

Hablando de procesos de inclusión, una de las cosas por la que se ha preocupado el MIM es por la reivindicación del llamado arte popular al nivel de otros objetos de diseño y arte actual (Báez Meza & Villasana Ramos, 2018, pág. 36), ello es visible por su vasta colección de arte popular y su relación con la comunidad artesanal. Tratando de eliminar esta distinción arte/artesanía, entendiendo esta última como:

Un concepto que no aparece como tal hasta mediados del siglo XIX cuando el auge colonizador basado en el progreso y la civilización, cuando la ciencia y la tecnología del mundo industrializado se tocan de frente con culturas ancestrales en cada región que este domina. El encasillamiento de lo local en el estatus de los salvajes el origen de la inequidad [...] durante la modernidad, arte, artesanía y diseño, fueron entonces catalogadas como ramas diferentes del quehacer cultural, donde el arte está siempre por encima de las artes aplicadas [...] La artesanía definida como el objeto que sustenta tradición oral, de factura anual, utilitario y propio de una región, o, de un pasado: simbólico y exótico (Báez Meza & Villasana Ramos, 2018, pág. 37).

Otro de los objetivos que se plantea el museo es el entendimiento y reconocimiento del “otro” y de *nosotros mismos* [...] partir del horizonte del público -asentado en lo local, tomando en cuenta el contexto y el entorno propio (Báez Meza & Villasana Ramos, 2018, págs. 43-44).

6.3.3 Cómo se representa lo femenino y las presencias de las mujeres en MIM

Año: 2014

Total de obras expuestas: 241

Número de obras elaboradas por hombres: 218

Número de obras elaboradas por mujeres: 23

Distribución porcentual por sexo

Mujeres: 10%

Hombres: 90%

CAPÍTULO VII.

Los museos son para todas las personas

7.1. Crítica institucional

Para Fraser (2017, pág. 13), la crítica institucional ya no es vista como lo fue en décadas anteriores, se considera que ésta misma ha sido institucionalizada y apropiada por aquello que criticaba: un proceso de legitimación por parte de los mega museos, instituciones culturales y la élite dominante en el arte. Por lo anterior, se cuestiona: “¿Cómo pueden pretender criticar la institución del arte unos artistas que se han convertido ellos mismos en instituciones de la historia del arte?” o “¿Cómo podríamos entonces imaginar, y mucho menos efectuar, una crítica a las instituciones artísticas cuando los museos y el mercado han crecido hasta transformarse en un aparato totalizador de reificación cultural?” para la autora, la crítica institucional está muerta debido a los prejuicios de su obsolescencia (Fraser, 2017, pág. 14).

La práctica de la crítica institucional viene generalmente definida por su objeto aparente “la institución”, la cual a su vez se supone que se refiere fundamentalmente a los lugares organizados y establecidos para la presentación del arte [...] la crítica institucional es aquel arte que expone “las estructuras y la lógica de los museos y galerías de arte”. “Crítica” se presenta aún menos concreta que “institución”, vacilando entre unos tímidos “exponer”, “reflejar” o “revelar”, por un lado, y visiones de un derrocamiento revolucionario del orden museológico existente por otro, con la crítica institucional haciendo de guerrilla atareada en actos de subversión y sabotaje, reventando muros, suelos y puertas, azuzando a la censura y derribando los poderes fácticos. En ambos casos, “el arte” y “el artista” figuran casi siempre como antagonistas de una “institución” que incorpora, nombre, cosifica o usurpa unas prácticas antaño radicales y todavía sin institucionalizar (Fraser, 2017, pág. 16).

A partir del año 1969 comienza a surgir la llamada “institución del arte” la cual no sólo refiere a los lugares de producción, distribución y recepción del arte, sino que engloba el campo del arte como universo social (Fraser, 2017, pág. 18). Según Fraser, al referirse a Asher, señala que, para él, el arte no se considera como tal por estar firmado por un artista o estar en un museo sino que se reconoce como tal cuando existe para determinados discursos y prácticas, es decir: se tasa, evalúa y consume como arte —bien sea objeto, gesto, representación o idea—. La institución de arte no figura como algo externo de la obra de arte, por el contrario, se convierte en su condición para su existencia como tal: “lo que se anuncia y percibe como arte está ya siempre institucionalizado” (Fraser, 2017, pág. 21).

De esta manera, como apunta Fraser: “la crítica institucional siempre ha estado institucionalizada”, ya que sólo puede funcionar dentro de la misma institución arte. Por tanto, son los artistas, museos y el mercado, quienes con la intención de salir de dicha

institución lo que han logrado es expandirla (2017, pág. 22). Es por esta razón, que los museos en lugar de convertirse en espacios menos elitistas, lo que ha emergido es convertirse en medios para la comercialización masiva de los gustos y prácticas (2017, pág. 23):

He atribuido a la crítica institucional el papel de juzgar la institución del arte en contra de las pretensiones críticas de sus discursos legitimadores, su autorrepresentación como lugar de contestación y sus relatos de radicalidad y revolución. La flagrante, persistente y al parecer cada vez mayor divergencia entre estos discursos legitimadores —sobre todo en sus pretensiones críticas y políticas— y las condiciones sociales del arte en general, y las de mi propio trabajo en particular, se me antojan profunda y dolorosamente contradictoria, incluso fraudulenta.

Por su parte, Nelly Richard define el “arte crítico” como una actividad que se opone a los esquematismos de representación que emerge desde el mercado audiovisual (Lozano, 2020, pág. 71). Puesto qué: “una de las misiones del arte crítico es devolverles peso y gravedad a las imágenes reintroduciendo los pliegues de lo simbólico [hendiduras y rasgaduras] en el decorado audiovisual de la plana imaginería de consumo que hoy le sirve de ambientación a la globalización capitalista” (2005: 103).

Mayayo, por su parte (2013, pág. 27), cuestiona hasta qué punto las exposiciones denominadas de arte feminista han conseguido cambiar o desestabilizar el canon y si al mismo tiempo ello ha permeado de una u otra forma en los discursos principales de los museos, al igual que en la reformulación de las categorías mujer- artista y práctica artística feminista. Empero a ello, confirma que: “la tradición feminista ha contribuido más que ninguna a desvelar las trampas ideológicas que se esconden tras “los juicios de calidad”. Esto ligado a que en la actualidad, particularmente en el caso de las colecciones temporales, éstas se desarrollan en términos de público y espectáculo, relegando a las permanente a un segundo plano donde permanece un discurso más historiográfico (2013, pág. 28).

Como refiere Mayayo (2013, pág. 29), en la actualidad se ha recalcado la importancia referente a los contenidos y actividades de dichas instituciones museológicas, las cuales siguen reproduciéndose en un patrón vertical, el cual continúa reproduciendo jerarquías, al respecto comenta:

Sería necesario también conseguir que los centros públicos incorporasen en sus esquemas de funcionamiento modos de trabajo herederos de la tradición feminista: horizontalidad, co-participación, incorporación de los afectos y subjetividades como modo de conocimiento, des-jerarquización y trabajo colaborativo, politización de los procesos de trabajo... Quizá las instituciones artísticas se hiciesen más permeables, de este modo, a una mayor diversidad de perspectivas (entre otras, la feminista) y los departamentos museísticos que se muestran más abiertos a la sociedad y más proclives a aceptar propuestas desde abajo (2013, pág. 29)

De esta manera emerge lo que Trafi-Pats, siguiendo a Hilde Hein, denomina "políticas de saber feministas en el museo" (Trafi-Prats, 2010, pág. 227), en tal sentido, se apuesta por la construcción de lugares horizontales que partan del reconocimiento de las otras personas, al mismo tiempo que, la incorporación de los llamados saberes feministas en las instituciones dedicadas al arte, dicha postura no siempre recae en actividades con temáticas propiamente feministas, sino que posibilitan espacios de intercambio (2013, pág. 30). De esta manera "utilizan la institución como apoyo, pero fundamentalmente ocurren fuera de la misma planeando redes y relaciones con el saber alternativas, pero al mismo tiempo ofreciendo espacios de trabajos y producción cultural del género desde la subcultura y la subalternidad" (Trafi-Prats, 2010, pág. 227).

En el caso concreto de los saberes feministas, habría que plantearse si resulta más eficaz intentar conquistar espacios concretos dentro del museo (exposiciones ad hoc, salas específicas dentro de la colección, seminarios especializados, etc.) o buscar que las perspectivas feministas estén presentes, de forma transversal, en todos los discursos y espacios de la institución. La pregunta, desde luego, no es nueva y lleva modulándose, en distintos registros, desde los años sesenta del siglo pasado: ¿Hay que impulsar exposiciones de mujeres o, por el contrario, lograr una cuota igualitaria de participación femenina en exposiciones mixtas? ¿Es mejor diseñar cursos o seminarios especializados sobre la historia de las mujeres artistas o las prácticas artísticas feministas o intentar que estos contenidos estén presentes en todas las asignaturas de los planes de estudio de ciertas carreras universitarias? ¿Debemos crear, en las colecciones permanentes de los museos, salas o itinerarios concretos reservados a la producción de las mujeres o integrarla dentro del conjunto del recorrido expositivo? [...]De poco nos sirve, por ejemplo, introducir una o varias salas consagradas a mujeres artistas o a prácticas feministas en la colección permanente de un museo si ello no sirve para desestabilizar la estructura narrativa del museo en su conjunto, si no logramos resquebrajar las bases patriarcales (sexistas, clasistas, racistas...) en las que se asienta la historia del arte. Más aún, reservar una sala a las mujeres artistas en un centro de arte o dedicar un curso a las prácticas feministas en el currículo académico puede servir de coartada ideológica a las instituciones artísticas o educativas para no hacer cambios más profundos: se cumple con las apariencias y se desactivan los aspectos más subversivos o revolucionarios del feminismo, aspectos que necesariamente supondrían poner patas arriba la institución en su totalidad." (Mayayo, 2013, págs. 31, 33).

En general en el mundo del arte se tiene una mayor presencia femenina en los puestos de gestión y dirección, no obstante, no ocurre esto en la parte creativa. Mayayo (2017, pág. 149) apela a la Real Academia para tener un primer acercamiento sobre este fenómeno. El verbo "crear" se define como "producir algo de la nada", en cambio "gestionar" alude a "hacer diligencias conducentes al logro de un negocio o de un deseo cualquiera", en este sentido: "Si a la mujer le correspondía el ámbito biológico de la procreación, al varón le pertenecía el territorio espiritual de la creación: el genio, la autoría (y la *auctoritas* que se le supone) eran, por definición, masculinos (Battersby, 1989, pág. 10)). Por el contrario, la gestión (un término no tan lejano -cabe observar- del de "gestación") puede considerarse como una

prolongación, en el campo del trabajo remunerado, de las tareas de cuidado que tradicionalmente han desarrollado las mujeres". Los trabajos relacionados con la gestión, siguiendo a Mayayo, están aparentemente relacionados con una identidad femenina del ser-para-otros, contraria al ser-para- sí del varón (2017, pág. 149).

7.2. Perspectivas de los diversos agentes sobre los museos.

7.2.1 ¿Qué dicen los públicos?

Una de las partes más importantes en el estudio de los museos son los públicos, sin embargo, las instancias encargadas de recopilar información sobre estos, a menudo se basan meramente en medir el número de visitantes a estos espacios, dejando de lado las perspectivas, experiencias y críticas de los asistentes, ello invalida el diálogo y hace que persista una visión unilateral, donde la selección de las muestras está sólo a cargo de la institución.

Con el afán de tener un breve acercamiento a la opinión de los públicos de los museos se realizó una encuesta de consumo cultural a habitantes de la ciudad de León para tener un primer panorama sobre sus perspectivas, así mismo se incorporó este tema entre las personas entrevistadas, en este caso diferentes colaboradores del museo en distintas ramas.

Para este acercamiento, sería necesario, tomar en cuenta que los habitantes de la ciudad no han sido, hasta hace pocos años, asiduos a visitar museos, ello debido en parte a que en León no fue hasta el año 1988 que se inauguraría el primer museo de la ciudad, el Museo de la Ciudad de León, mientras que en la ciudad con mayor cantidad de museos, la Ciudad de México, el primer registro de museo, aún con la esencia del gabinete de curiosidades, fue el Museo de Historia Natural, inaugurado en 1790, ubicado en la calle de Plateros número 89, hoy Madero (De la Garza Arregui, 2017), mientras que el primer museo de arte en México sería el Museo del Palacio de Bellas Artes inaugurado en 1934.

En el año 2018, se contaba con un total de 1,156 museos en todo el país, donde su mayoría se encuentran distribuidos: 10% en la Ciudad de México, el 8% en Jalisco, el 6% en el Estado de México y el 5% en Puebla respectivamente (Núñez González, 2018). Igualmente, vale la pena mencionar dentro de este fenómeno a Zacatecas, que es la ciudad con más museos per cápita en México. El estado de Guanajuato cuenta con un total de 61 museos, dentro de los cuales su mayoría se encuentra en la ciudad de Guanajuato, con un total de 20 museos, seguido de la ciudad de León, con 6 museos (SIC México, s.f.).

Según la Estadística de Museos, 2021 (INEGI, 2022), en dicho año los museos reportaron una afluencia total de 16.4 millones de visitantes, dentro de la cual la mayoría de visitantes se registró en Ciudad de México, Nuevo León y Guanajuato quienes concentraron 58.2 % del total de visitantes. El estado de Guanajuato contó con un total de 1 167 085, lo que corresponde a un total de 10.2 % de afluencia del total nacional. Según la distribución porcentual por sexo de asistentes a nivel nacional a dichos espacios un 48% corresponde a hombres y un 52% mujeres, dentro de los cuales la mayoría de encuentran dentro de un rango de edad entre 20 y 29 años (INEGI, 2022). Igualmente, destaca que la mayoría de la afluencia cuenta, dentro del rubro de la educación con un 60.2 % estudios de nivel superior.

Resultados de encuestas

Encuesta “Consumo cultural. Museos en León; Guanajuato.” (Elaboración propia)
Realizada a través de Google Forms.

Total de respuestas:111

La mayoría de respuestas obtenidas fueron de habitantes de la ciudad de León, en su mayoría mujeres con el 64.9% y hombres el 35.1%, dentro de los cuales, su mayoría, el 60.4% señalo tener estudios de licenciatura, seguido de un 21.6 % con maestría y el 13.5% preparatoria, con esto podemos obtener un primer acercamiento sobre que la mayoría de personas asistentes a los museos tienen un nivel de estudios universitarios o superior, es decir, en palabras de Bourdieu, tienen un capital cultural, incluso económico que los hace afines a estos espacios. Así mismo, respecto a su actividad principal el 50.5% señalo ser trabajador asalariado, seguido de trabajo independiente o empresario con 27%, y el 13.5% estudiantes universitarios.

Respecto a la cuestión de que sí tenían una identidad sexual auto atribuida, el 59.7% se definió como heterosexual, seguido del 16.4% como gay y el 13.4% como bisexual. Respecto a la pregunta de cuales museos de la ciudad conoce, el mayor porcentaje no fue un museo de arte sino el Museo de Ciencia Explora, seguido del Museo de Arte e Historia de Guanajuato y posteriormente el Museo de la Ciudad de León, siendo el menos señalado el Museo Universitario de la Salle, ello lo podemos relacionar a que tiene menos años de apertura y al estar situado dentro de la Universidad de la Salle, que no es un lugar céntrico dificulta su afluencia.

Dentro de la pregunta sobre las razones por las cuales se visita un museo el 52.2% señalo que por interés en alguna exposición, seguido de entretenimiento y posteriormente recreación, mientras que en las razones por las cuales no visitan dichos espacios la mayoría argumento que por los horarios del trabajo seguido de incompatibilidad con los horarios, esto se puede deber en general a los horarios del museo, el Museo de Arte e Historia de Guanajuato tiene un horario de 10 de la mañana a 5 de la tarde y de 11 de la mañana a 6 de la tarde fines de semana, mientras que el Museo Universitario de la Salle tiene un horario de 10 a 7 entre semana y fines de semana permanece cerrado, por lo cual es evidente que los horarios compiten con los tiempos laborales lo que complica su asistencia.

Con relación a considerar al museo como una instancia encargada de educar en valores el 82% afirmo que sí, mientras que el 18% lo negó, así mismo, al cuestionar sobre si existe una participación desigual entre hombres y mujeres artistas en dichos espacios el 62.2% asintió mientras que el 37.8% lo negó, al pedir que especificaran su respuestas, algunas fueron argumentadas con que su ausencia se debía a que era poco conocida la historia de mujeres artistas y la poca educación de la mujer en el arte, así como que se suele exhibir y adquirir mayor cantidad de piezas de artistas varones. Algunas personas auguran al aparato social con comentarios como: “Porque la sociedad tiene pensamiento aun cerrado” o “Inequidad de género, cultura patriarcal machista en México. León es mojigato.”.

Así mismo, algunas personas señalan que además del género interfieren otros factores: “Sí, porque es algo que se revela repetitivamente en las muestras temporales o permanentes. Hay una participación desigual entre hombres y mujeres, considerando más la presencia masculina, lo mismo pasa con la clase social y hasta las connotaciones raciales. Si estos componentes se suman a que se trata de mujeres. La presencia resulta nula. Mujeres artistas pobres e indígenas, por ejemplo”. Otras personas señalan un antecedente histórico y la carencia de herramientas por parte de las mujeres: “Desde los tiempos de la colonización los hombres eran los que tenían acceso a las escuelas de arte, mientras las mujeres se dedicaban a trabajar, realizar actividades domésticas. Después del tiempo la participación de las mujeres en determinadas actividades ha ido "aumentando" sin embargo no igualado.”.

Por consiguiente, tenemos el tema de la inclusión forzada, el sólo hecho de cumplir una cuota, como ejemplo del día internacional de la mujer trabajadora: “Porque normalmente tanto los grandes o pequeños museos albergan trabajos de hombres y realizan protocolos,

difusión con un centro en las figuras masculinas como artistas expositores, o bien cuando se invitan mujeres normalmente son colectivas y porque se acercan fechas tipo el día Internacional de las mujeres, pero no se siente como un interés genuino en que también las mujeres encabecen exposiciones individuales fuertes y con toda la difusión correspondiente.”

También, hay personas que lo atribuyen a la formación de las colecciones donde no se tiene adquirida obra hecha por mujeres: “Pienso que tal vez es porque muchas veces los museos exhiben sus propias colecciones y la mayoría de las piezas que se compran y se adquieren, son creadas por hombres. Tal vez, en la actualidad, en espacios de exhibición diversos al museo sí tengan una mayor o igual participación de mujeres artistas.”

Por otro lado, las personas que estaban en desacuerdo con la desigualdad de la presencia entre hombres y artistas mujeres, varios aseguraron que no se trataba de una cuestión de género si no de talento, con comentarios como los siguientes: “No entraré en tema de "brecha salarial" solo digo quién tenga el talento y que cumpla su trabajo en función de sus habilidades, sea hombre o mujer, que participen los más aptos y que conozcan el medio.” O “No he sabido de algún tipo de preferencias según sexo. Además, no podría asegurar que, de las exposiciones vistas, el menor número corresponda a mujeres.” Igualmente, personas que aseguraban que no lo consideraban de esa manera ya que veían por igual hombres y mujeres exponiendo. De igual forma se comentó: “No depende del género, sino del artista y su obra, sea hombre o mujer”.

Dentro de las personas que afirmaron que creían que existía una desigualdad entre hombres y mujeres artistas dentro de los espacios museológicos, se les cuestionó sobre a qué creían que se debía, dentro de sus respuesta el 40.5% seleccionó que las mujeres no han tenido las herramientas para dedicarse plenamente al arte (40.5%), seguido de que existen . En la pregunta sobre si creen que sea importante incorporar la igualdad de género en el quehacer de los museos, el 98.2% lo afirmó, al pedir especificar la respuesta, en su mayoría respondieron que la igualdad de género debería existir en cualquier área, el que es necesaria la equidad, el hecho que hombres y mujeres deben tener los mismos derechos, entre estos comentarios se encuentran: “La igualdad de género es importante, parte de eso es la paridad de género. El ejercicio la visibilidad y libertad equitativa de la expresión artística de mujeres y hombres puede ser un buen comienzo.”, “Es importante toda vez que la ausencia del género femenino en los museos, así como en otra diversidad de espacios que se suponen

democráticos, no es más que la representación de esa misma desigualdad constituida a lo largo de los años por el dominio masculino en la cultura y sus instituciones, así como en el liderazgo social. Generalmente comandado por el hombre blanco burgués”, “Porque existe una historia del arte que ha sido invisibilizada por provenir de las mujeres y mucha de la producción artística que ellas crearon fue robada o pasada por autor desconocido”, “Porque, aunque existen mujeres artistas, no se les da el reconocimiento o las facilidades para exponer, esto conlleva a que las niñas no quieran dedicarse al arte”.

Por otro lado, las personas que han laborado o trabajan actualmente en los museos han dado su punto de vista en relación con los museos en fechas actuales, lo cual nos ofrece un panorama general y un acercamiento sobre este tema, un punto que resalta es que gran parte de la población de la ciudad conciben al museo como un ente extraño, desconociendo incluso su existencia o simplemente no lo visitan porque les resulta un lugar ajeno. Gómez, cuenta su experiencia cuando trabajaba en el Museo de Arte e Historia de Guanajuato:

Claro, la gente no se mete, si de por sí para que se atrevan a entrar en esas puertas... Yo me acuerdo de que al principio la gente llegaba y preguntaba: Oiga, ¿qué están dando? O alguien que dijo: ¿A qué hora empieza? o alguna vez que pasó una señora y dijo: “ah es una mueblería”, creía que era una mueblería, entonces, qué lástima ¿no? Un museo como esos es para estar abierto, es para que la gente lo recorra, y por eso las salas de arriba tienen torniquetes porque ahí sí es donde va a contar la gente que entraba, es más ni siquiera debería tener gente en una taquilla, tú puedes sacar el boleto como sacas el del estacionamiento y ya, nada más, pero bueno ahí entran asuntos políticos: ¿Cuántos boletos vendiste? ¿Cuántos fueron de niño, cuántos fueron de adulto? Pero sí implica muchos gastos.

Siguiendo a Gómez, señala que León ha tenido la suerte que en poco tiempo ha habido aumento de la creación de públicos, argumenta que tanto el Forum Cultural Guanajuato como el Instituto Cultural de León han implementado varias acciones para favorecer dicho asunto, el hecho de hacer más visibles los espacios, por ejemplo, en relación al consumo cultural, señala: “va a existir siempre y cuando exista una necesidad cultural, si no hay una necesidad, puedes hacer el mejor museo y traer la mejor exposición del mundo y no va a ir la gente, para que haya consumo tiene que haber una necesidad y la necesidad se crea”.

Para López (2021), las personas que más asisten son las mujeres de edad adulta y fines de semanas se caracterizan por las visitas familiares, igualmente señala que desde la pandemia la presencia de los niños y los jóvenes ha bajado considerablemente, Pérez (2021), señala que si bien hay una buena afluencia de estudiantes, muchos de ellos se ven a obligados a asistir a las exposiciones con el fin de llevar su ticket al maestro: “pero no los atrapa”, ella considera que los niños tienen mejores experiencias en su visita: “Ellos salen encantados con todo, creo que eso es muy bonito porque ellos no saben si es clásico o contemporáneo eso

me encanta de ellos.”. Y a la vez, el gran público de edad escolar es porque precisamente los llevan en grupo por parte de las respectivas escuelas.

Si bien el MAHG se encuentra situado en un lugar concurrido con gran afluencia de personas, para la mayoría de gente sólo es un lugar por donde pasan o un punto de reunión, es notable, por ejemplo, al estar el estadio de fútbol tan cercano, los días de partido ver personas pasar o afuera del recinto con camisetas deportivas, pero pocos de ellos son los que entran, al respecto Pérez comenta: “Yo digo que es triste porque la mayoría de los visitantes que llegan a los partidos son los que van a ver al equipo contrario al León, y los de León ¡No vienen! Y los de León nos dicen: yo sólo venía al baño, no sabía que este museo estaba y salen encantados y regresan a las dos o tres semanas, pero con más familia, me ha tocado mucho ver esta parte” (Pérez, 2021).

En el caso del Museo Universitario de la Salle, la mayoría de sus públicos son estudiantes, tanto de la misma Universidad como de las preparatorias dependientes, 80 % son estudiantes y llegamos a sumar 6000 o 7000 chicos por semestre (Vargas A. , 2021), siguiendo a Vargas, comenta:

Por supuesto que es nuestro público más grande y por supuesto los que están en el campus que es nuestro público cautivo por así decirlo, sin embargo, seguimos viendo el reto, seguimos viendo jóvenes que acaban la carrera y nunca pusieron un pie en el museo , entonces, de por sí el reto ya es grande, siempre ha habido cabida para grupos vulnerables, primarias, preescolares, empresas, siempre los hemos recibido y hemos tratado de manejar nuestros servicios a la medida pensando en quien viene a qué viene de qué edad son para adaptar nuestros discursos, sin embargo sí nuestro principal público son los universitarios y el personal administrativo y de apoyo.

Desde su perspectiva, en el área de servicios educativos y estadísticas Torres (2021), comenta que sí existe mayor participación y asistencia de mujeres que de hombres en el museo, así mismo cree que hay una mayor inclinación de las mujeres a participar en actividades culturales y artísticas.

7.2.2 La presencia de las mujeres artistas en los museos de la ciudad de León

La historiografía de género con relación a las artes en general, y en particular a la presencia de las mujeres en los museos ha sido un terreno poco estudiado en la ciudad de León, en parte resultado de la corta vida de los mismos, sin embargo frente a los diversos movimientos y al interés y la lucha desde los años 60 por el rescate de las mujeres olvidadas en la historia del

arte es oportuno que los museos investiguen, adquieran y muestren en sus colecciones a las mujeres artistas poco reconocidas u olvidadas de la ciudad.

En este sentido una de las primeras artistas reconocidas como tal en la ciudad fue María Eloísa Jiménez Gutiérrez (1906-1990), quien es considerada como la Miniaturista de América, pero no se le reconocería como tal hasta la administración de 1980-1982. (Guanajuatenses, 2022).

IMAGEN 22: RETRATO ELABORADO POR MARÍA ELOÍSA JIMÉNEZ GUTIÉRREZ



Fuente: Fotografía propia

Raquel Tibol, ha sido una de las primeras historiadoras en abonar sobre lo acontecido en relación al tema de las mujeres en la ciudad de León, particularmente en el año de 1993 donde el Consejo de Cultura de la ciudad decidió exponer arte realizado exclusivamente por mujeres, las exhibiciones se llevaron a cabo en la salas del teatro Manuel Doblado así como en la Casa de la Cultura donde participaron importantes artistas como la fotógrafa Graciela Iturbide y dos artistas que entonces ya se les relacionaba con el feminismo o su identificaba su obra como feminista: Carla Rippey y Magali Lara (López Alvarez, 2017).

7.2.3 Olga Kostakowsky

Olga Kostakowsky Fabrikant, conocida como Olga Costa, nació el 28 de agosto de 1913 en Leipzig Alemania. El 7 de septiembre de 1925 llegaría con su familia al puerto de Veracruz

huyendo de la guerra. Su padre, Jacobo Kostakowsky, fue violinista, director de orquesta y compositor, además de estar inmiscuido en la política, como señalaría Carlos Monsiváis: “un luchador de la Alemania de la época de Rosa Luxemburgo, un spartaquista sentenciado a muerte” (Zamora Betancourt, 1999, pág. 9). En 1933, Olga Costa ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes donde estudió pintura por unos meses. Posteriormente, en 1935 se casa con el pintor José Chávez Morado.

Llegamos a Veracruz en plena huelga de inquilinos. La ciudad estaba cubierta de banderas rojinegras. Para mí todo era distinto: las casas con ventanas de madera pintadas de verde, el aspecto de la gente, los balazos al aire al anochecer, el cielo que a momentos negreaba de zopilotes, los insectos, el pan. La primera vez que entré al baño descubrí en la tina una inmensa tarántula negra. Todavía recuerdo a la sirvienta del hotel; era alta y flaca y llevaba siempre un vestido de organdí amarillo; en la boca le brillaba un diente de oro. Con un cigarro en una mano y en la otra las bacinicas que recogía en los cuartos, se paseaba por los corredores como una reina. (...) Los murales me distraían; no hacía sino ver las figuras de Diego, sobre todo sus colores. De manera que acabé por dejar de oír la música. (Costa Olga, en Pitol, 1998, pág. 9)

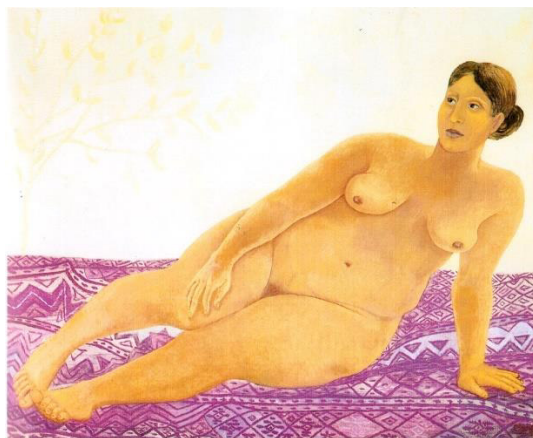
Olga Costa ha tenido un papel relevante dentro de la plástica mexicana, donde se le ha situado, y ella misma lo hizo, dentro de la Escuela Mexicana de Pintura (Pitol, 1998, pág. 4), resulta relevante que, dentro del Museo de Arte e Historia de Guanajuato, en la pinacoteca, una obra de su autoría sea la única exhibida elaborada por una mujer. Caso similar en el Museo de la Salle Bajío, donde comparte escenario con otras pocas artistas mujeres. Cabe destacar que Olga Costa pasó varios años de su vida viviendo en la ciudad de Guanajuato Capital, desde 1966 hasta su muerte en el ahora Museo de Arte Olga Costa-José Chávez Morado (Vázquez Figueroa, 2015, pág. 553).

Sergio Pitol (Pitol, 1998, pág. 7) cuestiona la razón por la que a una pintora como Olga Costa no se le ha dado, si no hasta hace pocos años, el reconocimiento que se merece, en su época tuvo muchos detractores, retomando el tema de la envidia masculina hacia la pintora, en un artículo del año 1948, realizado por Antonio Rodríguez, éste critica a la artista por no emplear su talento “en una dimensión más humana, más honda, más poética, más trascendental”, al argumentar la no incumbencia de la artista con su obra en un carácter relacionado con la problemática social o política (En Pitol, 1998, pág.7).

La producción artística de Olga Costa siempre se mantuvo allegada a la naturaleza, temas recurrentes han sido los bodegones y jardines, el paisaje, la naturaleza muerta, flores y jardines. En este sentido, la mujer que es representada por otra mujer se representa desde

una óptica alejada, generalmente, desde el orden patriarcal, las representaciones de la figura humana femenina fueron una constante en la obra de la artista, en este sentido Olga Costa representaba mujeres indígenas con atuendos típicos o representando sus labores cotidianas, donde se expresaban los diversos tamices de las mujeres indígenas, así como sus formas, representaciones que se mantenían ajenas a los estereotipos clásicos, tal es el caso de sus pinturas: *Dos desnudos* (1945) , *Desnudo femenino* (1945) o *La frondosa* (1948) (Zamora Betancourt, 1999, pág. 35).

IMAGEN 23: LA FRONDOSA, OLGA COSTA, ÓLEO SOBRE TELA, 1948.



Fuente: Pitol, Sergio, 1998: 27.

De manera similar, Justo Hernández, allegado a Olga Costa, narra sus remembranzas en relación con la artista donde comenta sus perspectivas de la pintura y acotando a lo anterior, la crítica del reconocido artista guanajuatense Jesús Gallardo.

No tengo claro la primera vez que yo fui a su estudio. Pero lo que sí recuerdo por ahí a finales de los 80. Lo que sí me impresionó fue Olga, porque era todo un personaje. Era de esas personas que llegan a un lugar y no puedes evitar voltear justamente a verla. De los recuerdos es con una blusa medio oriental y una impresionante raya negra en los ojos, por eso me gusta tanto ese autorretrato, porque era un raya gruesa y en algunas fotografías que he visto que le hicieron, siento que eran ya eran como fotos ya cuidadas, pero era una raya gruesa, un lápiz demasiado grueso, con esa línea estaba todos los días ahí en su casa, una nariz impresionante, toda llena de pulseras, recuerdo el tintineo de las manos, igualmente llenas de anillos, recuerdo que todo lo que usaba era de plata, el cabello pintado negro, negro azabache. Una persona que hasta cierto punto me atrevería a decir introvertida y con una gran capacidad de observación y de abstracción que es justamente por lo que aprecio su dibujo. Diría el maestro Gallardo que no era tan buena dibujando. Pero yo admiro esa capacidad de abstracción porque veo un gran sentido de la observación. Muy diferente a lo que hacía Chávez Morado, que él tenía un discurso político, y él siempre dijo que, si un artista no se comprometía con su entorno con su sociedad, no valía la pena.

Yo quedé atrapado con la pintura de Olga porque era justamente situar en el centro de la obra situaciones cotidianas como las flores que pudiera parecer composiciones simplonas, como ejercicios, pero yo veo allí una gran fuerza sobre la psique mexicana. Olga platicaba y después va ser Chávez Morado que para

ella había sido un shock impresionante llegar a México. Ellos venían del este de la rusia huyendo de los horrores de la guerra, del frío, de una situación complicada, una persecución. Cuando llegaron a Veracruz. vienen de Europa con todo este rollo, con una carga emocional tan complicada, una infancia difícil con los papas con esa problemática que no debe ser fácil para un migrante. Dejar todo lo que conoces, todo lo que sabes, cuestiones ideológicas y de repente estar en un país nuevo, tuvieron un choque brutal: Cuando llega y de repente escucha música, con gente de todos colores y sabores. Todos revueltos ahí en comunión, le llevan una canasta con unos mangos, unos plátanos, unas ciruelas, hubo una explosión de color impresionante que yo creo que definitivamente influyó en su pintura. Y creo que es lo que la hace única. Ella se ve influenciada por corrientes muy diferentes a Chávez Morado. (Hernández, 2021)

Cuando Olga Costa empezaría a desenvolverse con su pintura, Frida Kahlo y María Izquierdo tenían una trayectoria considerable, en la que compartían ciertos gestos: “hay un gusto particular por el hallazgo de relaciones insólitas entre los elementos más simples, por la libertad en la composición, por el misterio de lo cotidiano” (Pitol, 1998, pág. 11). Pero el punto trascendental es que se desenvuelven mediante sus creaciones con una óptica y una técnica que difiere a la de la mirada masculina.

Según Deborah Dorotinsky, en la temática de la obra de Olga Costa de la década de los 30 y principios de los 40 se puede asociar con la figura femenina, niños y naturaleza muerta, ello, siguiendo a Dorotinsky sugiere cierta intimidad e introspección “tratada con un dibujo más ingenuo y menos diestro y con una cierta soltura sensual a la que se le ha denominado “femenina” (2013, pág. 130), desde una postura de la asignación de estas características estereotípicas a lo masculino y a lo femenino.

Linda Nochlin, es su texto para el catálogo La mujer en México se cuestionaba: “¿Por qué, cabría preguntarse, pintoras de la talla de Varo o Kahlo -por no mencionar a mujeres como María Izquiero, Lola Álvarez Bravo o Leonora Carrington- eran prácticamente desconocidas en Estados Unidos hasta que las reivindicó el movimiento artístico femenino de fines de los sesenta y principios de los setenta? ” (En Dorotinsky Alpertin, 2013, pág. 13). En este sentido la exposición trataba de rescatar el trabajo de mujeres artistas en países considerados periféricos, y tratar la identidad nacional y la mexicanidad, en este caso con la obra *niño muerto* de Olga Costa.

Olga Costa fue reconocida como una importante artista, sin embargo como ella misma señaló en entrevistas no dejó de tener obligaciones del hogar, en este caso haciendo alusión a la doble jornada, como ella misma señaló Chávez Morado era dueño de su tiempo, mientras ella se tenía que hacer caso de todas las obligaciones del hogar, es así que pese a las

posiciones de privilegio, en otras estaba en situaciones de opresión ya que también en el arte se manifiesta los roles de sexo género y la envidia masculina al tener confitada a las mujeres en el espacio doméstico.

7.2.4 Las voces de las artistas mujeres de León

La intención de este apartado es reflexionar sobre la condición y la creación actual de las mujeres artistas en la ciudad de León, dicha reflexión surge del diálogo con tres artistas: Flor Bosco, Blanca Sánchez y Cuca Fernández. Estas artistas responden a modelos diferentes de creación los cuales tienen que ver con su formación, gustos, situaciones personales, su lugar de origen y sus intereses personales.

Blanca Sánchez cuenta con más de 20 años de experiencia como artista plástica. Actualmente se especializa en grabado, cuenta con su estudio de trabajo, Estudio B donde da clases de grabado, igualmente se desempeña como impresora de otros artistas y a la producción de su propia obra. Por su parte Flor Bosco se define a sí misma como ensambladora de objetos y palabras, para ella actualmente las palabras se han vuelto protagonistas en su obra, pero inició con objetos, su trabajo también se desenvuelve dentro de la instalación, al igual que Blanca Sánchez, Flor Bosco, tiene poco más de 20 años como creadora, y tiene su taller, Mundo Quimérico el cual se fundó en 1999, por otro lado, también es maestra de yoga y gran parte de su vida se dedicó a las artes marciales. Tanto Flor Bosco, como Blanca Sánchez son artistas leonesas, en cambio Cuca Fernández es una artista chilena que radica en León desde 2010, para ella su oficio es la pintura y se declaró paisajista, principalmente, desde que llega a León está trabajando con la encáustica, técnica que aprendería aquí en la ciudad. Dentro de su trabajo trata de recuperar las bases del paisaje clásico pero con elementos situados dentro de lo contemporáneo. Al igual que las otras artistas, tiene un taller de pintura donde da clases con la artista Michelle Mena para niños y adultos, y, principalmente con personas con discapacidad.

Debido a la heterogeneidad que presentan cada una de las artistas, para cada una de ellas fue diferente el inicio en el campo de las artes, esto derivado de situaciones personales y familiares, de su contexto y las herramientas que tenían a su alcance en ese entonces, al respecto Blanca Sánchez (Sánchez, Fernández, & Bosco, 2021) comenta que ella tuvo el

interés desde pequeña por las artes, pero pese a las dificultades comenzó a inmiscuirse después de su matrimonio y posterior a la primera infancia de sus dos hijos:

De niña siempre tuve la inquietud por las artes, pero para ese entonces en mi casa no era bien visto eso y me casé muy muy chiquita, tuve a mis hijos casi luego luego y pues no me permitió estudiar, ya que estaban un poco grandes e iban a la escuela tuve la oportunidad de dejarlos temprano, a las 8 de la mañana en la escuela, y de ahí, yo me iba a mi escuela toda la mañana, salía yo a la escuela a las 2 de la tarde, los recogía y me iba a mi casa y a hacer tareas y todo. Así cada semestre durante tres años. Cuando yo empecé a estudiar, una vez le pregunté a mi pareja: "¿Oye y qué te parece lo que estoy haciendo, lo que estudio?", y me dice: "Bien, para que te entretengas está bien". Yo me quedé sorprendida, y le dije: "No, yo no estoy estudiando para entretenerme, estoy estudiando porque me gusta y porque lo quiero hacer profesionalmente".

Es así como Blanca comenzaría a dedicarse a la pintura y posteriormente a especializarse en el grabado a través de talleres con maestros como Jesús Gallardo o Paco Patlán. De manera similar por el hecho de no iniciar una formación en las artes desde temprana edad aunque con sus respectivos contrastes ocurrió para Flor Bosco, quién se iniciaría primero en el mundo de las artes marciales, como menciona Flor: "Yo me visualizaba que ahí iba a morir en el área de entrenamiento, pero dio un giro mi vida, como Blanca, yo creo que ella se imaginaba envejeciendo con el amor de su vida, pero es otra Blanca ahorita, y lo mismo yo, yo me visualice siendo artista marcial siempre, y cuando lo dejé fue una transición" (Sánchez, Fernández, & Bosco, 2021). De esta manera, Flor, inicia con los ensamblajes desde una perspectiva personal hasta que por invitación de unos amigos expone en un bar-galería a partir de ese momento se da cuenta del poder comunicativo de sus piezas y comienza a participar dentro de una exposición del Festival de Arte Contemporáneo de León, FIAC, en una exposición llamada Espejos de lo cotidiano que hacía referencia a lo que trabajaba en ese momento, las cuestiones cotidianas: los objetos y los hechos y las reflexiones.

La experiencia de Cuca, se remite a otro lugar, su país de origen donde ella estudiaría Diseño gráfico en la Universidad de Chile, lo cual le dio las herramientas para trabajar como artista en el tema comunicacional, así como para especializarse en sus pinturas, posteriormente realizó cursos de curaduría y diplomados de arte. A los 27 años se fue de Chile a vivir a Estados Unidos, por su pareja, es ahí donde entra en contacto con los campos de golf, un tema recurrente en su trabajo como parte de la pintura de paisaje, tema que a ella le interesaría por la perfección de los campos de golf. Al igual que para Blanca la cuestión de la maternidad la trastocó principalmente por vivirlo fuera de su país.

7. 3 Vicisitudes entre el género y el arte

A continuación, se ahondará en la relación entre el arte y el género desde la perspectiva de las artistas leonesas para analizar cómo ha influido dicha cuestión tanto en su vida personal y profesional así como en su arte, es decir si las artistas de forma consciente han realizado creaciones en torno al género o si éste no ha sido una constante en su obra ello con la finalidad de posteriormente reflexionar sobre la incorporación del enfoque de género y el de interseccionalidad en el quehacer de los museos.

En relación con lo anterior para Blanca Sánchez la incorporación de los movimientos feministas ha sido beneficiosos en diferentes ámbitos para las mujeres artistas, ya que, como comenta, en sus inicios dedicándose a las artes, hace veinte años, tuvo muchas trabas, ahora percibe que desde hace tres o cuatro años se ha abierto un poco más el acceso a las mujeres, sobre todo en el aspecto para estar dentro de algún museo porque considera que anteriormente sí estaba más cerrado dicho acceso.

Actualmente siento que con todo este movimiento feminista todas estas marchas que se han hecho ha provocado que se volteé ver un poco a la mujer, todavía falta muchísimo, yo creo que todavía falta mucho, pero, ya empieza a despuntar un poco, ya empieza a haber exposiciones de puras mujeres en los museos sobre todo, porque hay lugares o galerías que a veces te pueden permitir exponer en los museos, a veces es más difícil los museos. (Sánchez, Fernández, & Bosco, 2021)

En contraparte para Flor Bosco, la artista comenta que ella en su carrera como artista no se sintió en desventaja en relación con el género, al menos no de manera consiente, la artista comenta: “Yo tengo el machísimo introyectado de tal forma que yo nunca vi ningún problema, siempre éramos pocas las mujeres en donde andábamos nosotras, entonces, estamos como acostumbradas, yo he estado acostumbrada a eso y nunca lo cuestioné nunca lo pensé.” (Sánchez, Fernández, & Bosco, 2021). Así mismo señala que sí vivió el machismo, pero en otras áreas de su vida, no en artes visuales, en cambio en artes marciales, a lo que se dedicó durante muchos años de su vida, sí.

Cuca Fernández, al igual que Blanca Sánchez visualiza que en los últimos años ha existido una mayor apertura para las mujeres artistas, con la cuestión de exposiciones que se han hecho en los últimos tiempos: bienales y exhibiciones especiales para artistas mujeres, sin embargo la artista señala que no le es grato cuando se busca a las mujeres sólo por un tema, no sea necesariamente lo que uno pinta o lo que trabajas en tu arte, si no más bien por el simple hecho de ser artista, lo que la artista mexicana Mónica Mayer le llamaría el

fenómeno de juntas y agarraditas de la mano (2021), es decir no te exponen en lo individual sino sólo que te presentes con otras mujeres, en relación con lo anterior para Flor Bosco:

Puede ser un arma de doble filo es que ya dan un valor en sí mismo por ser mujer y tampoco es por ahí, entonces vámonos al feminismo y vámonos todas, y también usar esa bandera, es aprovechar la ola que se viene de inclusión, -inclusión cuando se habla solamente de grupos minoritarios y débiles, pero ahí se incluye a la mujer- y creo que tampoco somos ese grupo, simplemente buscamos la igualdad. Una igualdad no de que alguien venga y nos rescate porque nadie tiene que venir a rescatarnos, ni nosotras mismas nos tenemos que venir a rescatar (...) falta para vernos como iguales, iguales con sus diferencias, entonces volvemos al mismo asunto, lo que yo veo ahora, es decir: bueno ahora me voy a ir por el discurso que funciona y pues tampoco. (Sánchez, Fernández, & Bosco, 2021).

Asimismo, Cuca Fernández, remembra cómo la historia ha puesto en desventaja a las mujeres artistas en la historia universal, igualmente cuestiona el hecho de que en las academias de arte generalmente hay más mujeres que hombres, cosa que en las muestras o exposiciones no sucede:

es un compromiso, sobre todo el arte no lo podemos separar, mucha gente se molesta cuando en el arte está implicado lo político, yo creo que no se puede separar: ni de lo político, ni de lo sexual, ni lo económico, con esto podemos tocar muchísimos temas. Y tocar el tema del feminismo también es parte, pero no es lo único y sobre todo como mujeres, yo no solamente tengo que hablar de la mujer en mi arte. Ese es el compromiso. Es demasiado amplio, acotándolo a León, yo creo que actualmente sí se ve muchas mujeres profesionales, pero también tenemos que demostrar que somos buenas profesionales, como el hombre también. (Sánchez, Fernández, & Bosco, 2021)

Para la artista otro de los factores que influyen dentro del género en el arte es por un lado el hecho de que los hombres comúnmente han trabajado más en conjunto mientras que las mujeres en solitario, lo que probablemente les ha dado la pauta a expandir sus redes, evidentemente esto tiene que ver con la construcción social y cultural de las mujeres, el segundo factor para la artista es que la ciudad de León sigue siendo conservadora, y por ende se puede dar un rechazo hacia ciertas propuestas, para ella el tema del género en el arte es provocador en sí mismo y puede causar ciertas disputas.

7.3.1 Inclusión de las mujeres artistas en los museos de la ciudad de León

Los procesos de inclusión de las mujeres artistas en la presente investigación no han sido sencillos y unilaterales, sino que se circunscriben a dinámicas particulares que han favorecido a su presencia en dichos espacios. Estos procesos responden a dinámicas que a su vez tienen que ver con las herramientas, trayectorias y al trabajo artístico de cada artista en su rubro. Todas las artistas tienen trayectorias extensas en el mundo de las artes y no fue, casi en todos los casos, hasta que después de años de trabajo se abrieron las puertas para ellas, a

continuación, se presentaran las perspectivas de las artistas durante los procesos de inclusión en los museos de la ciudad.

Cuca Fernández, en el año 2021 tuvo su primera exposición individual en el Museo de la ciudad de León, comenta que en la ciudad siempre le han abierto las puertas, acción que para ella es consecuencia de su actitud profesional, de cumplir plazos y ser participe de ciertos procesos burocráticos que responden a las instituciones culturales en su mayoría públicas en México.

Muchos cuando un artista es más famoso, se le perdonan muchas cosas, se le deja pasar, porque a la institución le conviene tener el nombre, pero yo creo, mi compromiso es ser profesional en todo sentido, no sólo en mi técnica, sino también en cómo me involucro con las instituciones, yo creo que esos son temas que tenemos que cuidar y no solamente porque soy mujer, entonces me tienen que meter en una exposición. Es verdad que es más fácil en galerías o en exposiciones itinerantes, no en instituciones oficiales, que profesionalmente y curricularmente por supuesto que tenemos que estar. Este tema es de equilibrar un poco la balanza, de que estamos haciendo más cosas para mujeres porque la historia nos dejó afuera, entonces hay que equilibrar la balanza. y en algún momento, ojalá lo podamos vivir va a ser parejo. (Sánchez, Fernández, & Bosco, 2021)

Por su parte, Blanca Sánchez, ha participado en varias exposiciones colectivas en el Museo de Arte e Historia de Guanajuato al igual que en el Centro de las Artes de Salamanca, en colectivos mixtos, sin embargo, la artista señala que siempre hay más presencia de hombres que de mujeres, ya que son pocas mujeres que participan en su rubro que es el grabado. Para ella parte importante del proceso de inclusión es el trabajar constantemente, el estarse especializando: “el ser constante y perseverante, el ser profesional te abre las puertas de alguna manera en cualquier parte. Creo que es la constancia de que estás ahí trabajando profesionalmente” (Sánchez, Fernández, & Bosco, 2021).

Al igual que a Blanca Sánchez, para Flor Bosco, los espacios se han abierto y ha expuesto en museos de la ciudad como es en el Museo de Arte e Historia de Guanajuato o en el Museo Universitario de la Salle, para ella un punto importante es renovar la obra “si es la misma de hace 20 años pues obviamente ya no vas a tener cabida, la cuestión, es que sí se renueva la obra es porque te renuevas tú como persona y entonces eso es también un parámetro” (Sánchez, Fernández, & Bosco, 2021). La artista se refiere a que una vez que presentas tu trabajo en algún espacio museológico y éste funciona se da un efecto de cascada y continúan las invitaciones. Flor Bosco se considera una persona que decide ir por la tangente, cuyo trabajo lo devela, ella señala que su finalidad no es la de comercializar su arte, pero tal cosa no deja de lado la profesionalización, al respecto, comenta:

Lo profesional es que tu tengas una línea muy clara de lo que tú quieres como dicen las compañeras y a partir de ahí se van abriendo y como dicen también tiene que ver con lo político no lo puedes sacar,

somos animales políticos, no puedes sacar nada porque cualquier hebra que tú jales va a jalar completamente la prenda. En este sentido, todos la constituimos y me parece que más que ser fiel a sí mismo, que también, pero ser fiel a nadie. La autenticidad te da todo lo demás, y no una autenticidad de querer ser distinto, sino de trabajo honesto que es diferente. No es lo mismo el hacer por hacer o ser mujer por ser mujer y ya: vamos a participar, sino una mujer realmente, u hombre, hombre o mujer profesional. (Sánchez, Fernández, & Bosco, 2021).

Respecto a la parte de la profesionalización, para Cuca Fernandez (Sánchez, Fernández, & Bosco, 2021), un punto importante es el tener un objetivo claro como artistas. Se refiere puntualmente a las mujeres como artistas, a quienes en varias ocasiones se les tacharía como conflictivas o que no van a dar el ancho siguiendo a la artista, ella considera que con el trabajo se va demostrando y te buscan justamente porque vas a cumplir con fechas y estás trabajando constantemente.

7.3.2. Las artistas y sus obras

Flor Bosco nació en la ciudad de León, Guanajuato en 1970, como se comentó con anterioridad su trabajo se desenvuelve entre el ensamblaje, el arte objeto y la instalación. Es común observar en sus obras seres o personajes que remiten al mundo onírico que en muchas ocasiones se complementan con textos, cabe resaltar que en los últimos años las letras han tomado un papel importante en el trabajo de la artista pero que de una u otra forma siempre han estado presente, esto es notable en los títulos de sus obras que complementan el carácter misterioso y bizarro de sus piezas como se muestra en las siguientes imágenes que corresponden a creaciones recientes, igualmente emergidas del arte objeto y el ensamblaje en las que utiliza diversos materiales, algo igualmente frecuente en su producción artística, ambas piezas contienen ciertos elementos que remiten a las aves ya sea en el mismo título o en el ensamblaje.

Imagen 24: *A mí los ojos se me han llenado de buitres*, Flor Bosco.



Imagen 25: *Se necesitan contradios*, Flor Bosco.



Fuente: Flor Bosco, fotografías por Diego Torres.

Los campos de golf, han sido un tema recurrente en la pintura de paisaje de Cuca Fernández, interés, que desarrollaría a los 27 años cuando migra de Chile a Estados Unidos con su pareja, en donde, su hábitat, era cercana a los campos de golf. Parte de este interés por la artista era investigar la perfección de los campos de golf porque son paisajes artificiales con una topografía perfecta lo cual permite realizar dicho deporte. El golf es un deporte proveniente de Países Bajos que poco a poco se iría extendiendo por el resto del globo, hasta hace unos años, dicho deporte se concibe para personas con cierto capital cultural y económico, ya que los requerimientos en sí mismos del espacio y el equipamiento así lo demandan.

Bourdieu (1998, pág. 12), desde el capital cultural, plantea el espacio de las clases construidas y el espacio de las prácticas, concibe el hecho de que algunas de esas prácticas, por ejemplo el golf, ya no están -tan exclusivamente asociados-, como en otros tiempos, a las posiciones dominantes, sin embargo, es importante hacer la acotación que evidentemente esto varía dependiendo del espacio geográfico en donde se realicen, ya que dicha actividad en su apogeo en los países llamados desarrollados era así, hasta que hubo un proceso hegemónico (Gramsci), donde se hizo accesible a las clases subordinadas, sin embargo en países considerados en vías de desarrollo, como México, dicho proceso todavía no se realiza en su totalidad, en nuestro contexto la práctica del golf sigue emergiendo de

la clase dominante, dichos campos no son accesibles para el común de la población , además de ser un deporte en el que los que la indumentaria responde a ciertas marcas y costos elevados así como los demás artículos deportivos para realizarlo.

IMAGEN 26: MOONPALACE, ÓLEO SOBRE TELA, 2018.



Fuente: Archivo personal de Cuca Fernández

Es decir, podemos hablar de una realidad, un conocimiento situado¹⁹, ciertas herramientas que han permitido a la artista realizar este tipo de pinturas que en el contexto local pueden resultar ajenas a ciertos expectantes que no han tenido un acercamiento. Desde la interseccionalidad y el arte podríamos hacernos varios cuestionamientos ¿Es entonces que las artistas sólo pueden plasmar su realidad? ¿Qué paisaje pintaría entonces una mujer leonesa? Pero, si es una mujer leonesa con cierto capital económico, entonces ¿Podría pintar campos de golf?

En este sentido, evidentemente en el arte no sólo se pinta o se expresa *la realidad* que se acontece, pero también es cierto que es inevitable negar el lugar donde estamos situadas: los conocimientos, los saberes, las herramientas y nuestros capitales. Es así como la misma artista comenta se puede estar en un lugar de privilegio o no por la misma condición, en este caso como extranjera.

¹⁹ Haraway (2011), desarrolla el concepto de conocimiento situado, es decir la perspectiva de la cuál miramos, el lugar desde el que se parte, y de cómo ningún conocimiento puede ignorar su contexto.

IMAGEN 27: DE LA SERIE LA HONESTIDAD DE LA PIEL, TINTAS AL ALCOHOL Y ENCÁUSTICA SOBRE MADERA, 2021.



Fuente: Archivo personal de Cuca Fernández

“Cuando estamos entrenados por la historia del arte canónica, damos por sentadas muchas imágenes que muestran abuso sexual contra las mujeres: el rapto de Lucrecia, el rapto de Europa, el rapto de las sabinas” (2007, pág. 169), las representaciones de estos actos violentos hacía estas mujeres han permanecido y se han proclamado como pinturas importantes dentro de la historia del arte occidental exhibidas en museos importantes a las vista de cientos de públicos que han permanecido, en su mayoría inertes ante ellas ante su proveniencia, y por el contrario se les alaba por su calidad técnica y majestuosidad artística.

A lo largo de la historia del arte feminista varias artistas toman estos mitos y los resignifican. Tal es el caso de El rapto de Ducinea, obra gráfica elaborada por Blanca Sánchez, que hace alusión al personaje imaginario creado por Don Quijote de la novela El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. En dicha pieza, la artista transforma a la vez que critica el sometimiento y el poder y violencia sexual masculina hacia la mujer mostrando un personaje

femenino empoderante elimina al personaje femenino violentado y vulnerable, toma el tema del asalto sexual en varias de las representaciones artísticas de occidente que hemos mencionado para replantearlo de una manera que des victimiza a la mujer pero que a la vez no niega su historia de violencia y subordinación, así como su sexualización.

IMAGEN 28: EL RAPTO DE DULCINEA, *AGUATINTA Y PUNTA SECA*.



Fuente: Archivo personal de Blanca Sánchez

En este caso, en la obra, el personaje femenino es el que subyugue al personaje femenino, en donde se aniquila de una manera simbólica al personaje masculino protagonista de los raptos o violaciones de los diferentes mitos que se han mencionado. Incluso muestra de manera

implícita imágenes fálicas que se contraponen a la representación sexualizada y cosificante de las mujeres en dichas obras.

Imagen 29: *Tarquinio y Lucrecia*, Tiziano, 1571, óleo sobre lienzo.



Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Tarquinio_y_Lucrecia

Imagen 30: *El rapto de la sabinas*, Juan de Bolonia, Siglo XVI, mármol



Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Rapto_de_las_Sabinas_\(Giambologna\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Rapto_de_las_Sabinas_(Giambologna))

7.3.4. Las otras miradas. Trabajadoras de los museos.

Como se ha mencionado anteriormente la mayoría de los puestos dentro de instituciones artísticas y culturales en México se encuentran ocupados por mujeres, incluso en las direcciones de los museos, el mayor porcentaje de personas que se encuentran en dichos cargos son mujeres, así como en el área de curaduría y de gestión, ya mencionaba Kuri (2021) sobre la procedencia de dichas palabras: “curar”, “cuidado”, “gestar”, no es casualidad, entonces que las mujeres se encuentren comúnmente en estos puestos, ya que al igual que el quehacer de las mujeres, la cultura se encuentra, siguiendo a Kuri, en un lugar subordinado.

En el caso de los museos seleccionados, tanto MIM como el MAHG, ambas direcciones se encuentran ocupadas por mujeres, de igual forma la mayoría de su personal en todas las áreas, el mayor porcentaje son mujeres, en el caso de MIM, en 2021, contaba con 5 personas en su equipo base de las cuales 3 son mujeres, en el caso

de los guías de este museo que en su mayoría son estudiantes que realizan su servicio social o prácticas profesionales, en el mismo año, contaban con 30 guías, de este número de personas, 29 mujeres y un hombre (Torres , 2021).

Por tanto, en este apartado se presentan diversas miradas que desde sus diferentes lugares en los que se encuentran situadas nos comparten sus perspectivas en relación con su trabajo y el quehacer de los museos en relación con las mujeres como trabajadoras de estos espacios, con esta finalidad se realizaron entrevistas a diversas mujeres con distintas funciones: curadoras, guías, encargadas de área de servicios educativos, jefas de exposiciones, entre otras.

Dentro del personal que tiene un contacto directo con los públicos se encuentran los custodios, entre sus funciones se encargan del resguardo de las colecciones, la vigilancia en las salas, colaboran con el departamento de museografía, sobre todo en los montajes y desmontajes de las obras, verifican el correcto funcionamiento de los sistemas en las salas como la temperatura y vigilancia, es decir, el monitoreo constante de las sales para la adecuada preservación de las obras, asimismo informan a los públicos sobre las indicaciones generales durante el recorrido.

Claudia Pérez, actual custodia del MAHG, comenta que su interés era trabajar en la biblioteca pero en ese momento había vacantes en dicha área y consiguió el puesto, actualmente tiene 6 años desempeñando ese trabajo, por su parte Martha López explica que ella consiguió el empleo por casualidad: “yo trabajaba antes en un banco, no aguante el ritmo del banco y me salí sin tener otro trabajo contemplado y a los quince días de estar buscando di con el Forum Cultural y dije: “¡Ay, este lugar está muy bonito! Voy a preguntar si tienen alguna vacante”, y me dijeron: “Sí, tenemos para el área de seguridad y para custodia”, y pues yo ni siquiera sabía lo que era custodia” (López M. , 2021). En la actualidad, Martha, igualmente, tiene poco más de 6 años laborando en el museo.

Como se mencionó anteriormente, la labor de custodia consiste en estar en las salas haciendo lo correspondiente, tienen un horario de 7 horas dentro de los cuales pueden permanecer en dicho horario en la misma sala o estar rotando hacia a otras, para algunas custodias en ocasiones esto puede ser un tanto tedioso ya que muchas veces permanecen en la misma posición por toda la jornada, allá o no visitantes, sin embargo las entrevistadas

señalan que una de las cosas que más les parecen atractivas es poder participar en los montajes de las exposiciones, ya que esto cambia un poco su rutina de trabajo.

Soy afortunada de que me mandan llamar constantemente a los apoyos en montaje, entonces duro como poco más de un mes sin estar precisamente en custodia que sí es un poco tedioso estar parada todo el día, parada en una misma posición, pero, yo cuando me voy a los apoyos de museografía me desintoxico o me olvido de esa parte de estar todo el día parada, pero aun así cuando estoy en la sala, aprendo mucho de los visitantes como que me distrae, no de mis obligaciones pero sí es otra parte muy bonita de nuestra área, porque aprendemos mucho de los visitantes, o hay muchas otras cosas que seguir aprendiendo del museo cuando no hay gente. (Pérez, 2021)

De igual forma, al ser la cara directa hacia los visitantes se pueden encontrar ante situaciones conflictivas dentro del recinto, ya que su labor consiste en seguir los lineamientos de la institución, el velar por las colecciones, el cuidado y en su caso la prohibición de ciertas actividades lo que en ocasiones puede resultar molesto o cuestionable para los visitantes, de esta manera nos seguimos enfrentando de una u otra forma a la imagen del museo como especie de lugar sagrado: al no tocar, no pasar las líneas, no entrar con gorras o sombreros, lo cual resulta en el dilema de: por un lado proteger las obras, pero por el otro; acrecienta el distanciamiento de ciertos visitantes a estos espacios, sobre todo cuando no son asiduos a estos espacios. Al respecto Martha López comenta:

Han sido varias las ocasiones que como servidores públicos nos encontramos en esa situación, en mi caso han sido como cuatro veces, y la verdad no te lo esperas, a mí un día se me querían dejar ir a golpes, entonces uno con el tiempo de estar en el puesto y de conocer a las personas cuando las atiendes te das cuenta que hay diferentes tipos de visitantes, así como hay unos demasiado amables que hasta en el aniversario del museo nos llevaban pastel y dulces, hay también personas que traen una situación personal y la descargan con la primera persona que ven. (López M. , 2021)

Ante esto, las custodias fungen como cuidadoras del patrimonio y cierta medida también de los visitantes, en circunstancias como la anterior mencionada los custodios tienen un protocolo a seguir donde en un primer momento se comunican con la vigilancia y en un segundo, con la jefatura correspondiente.

Desde su perspectiva, las custodias consideran que aunque en el museo se hayan presentado exposiciones temporales individuales de algunas mujeres artistas, y ha habido

presencia en las exposiciones colectivas aún existe una notoria participación desigual, López hace remembranza de la exposición de Teresa Margolles, una artista referente del arte mexicano contemporáneo, perteneció al grupo SEMEFO, además de estudiar comunicación estudió medicina forense, su obra tuvo gran relevancia en la década de los 90, y es hasta 2019 que tiene una exposición individual en el Museo de Arte e Historia de Guanajuato, bajo el título La promesa, esta instalación consistía en trabajar con los escombros de las casas abandonadas en Ciudad Juárez, donde se trituraron estos restos y en la instalación se presentan colocados en toda la sala, permitiendo al visitante interactuar con los restos.

Al respecto de la exposición una de las custodias comenta: “el trabajo de Teresa Margolles que es un trabajo rudo que piensas que lo hace un hombre y no”, Para López, esta exhibición la sorprendió, ya que no había visto trabajos similares:

Nunca había visto una obra así, jamás, pero más bien creo que es porque el museo había estado más orientado a obra artística más clásica, entonces nosotros como trabajadores ya traíamos una idea que de repente se nos rompió, igualmente a los visitantes, considero que todo está bien representado pero sí deberían poner un poco más de enfoque en la cuestión de la información que pudiera complementar la exposición [...] yo cuando comprendí la historia de la obra de Teresa, caminaba alrededor de ella y veía todas las piedritas y todo lo que se iba desquebrajando y venían a mi mente muchas cosas, todo lo referente a lo que ella quiso representar, entonces no es la única sala en la que me ha pasado que la veo completamente diferente cuando sólo entro y la miro a cuando ya entendí el porqué de la exposición, entonces los museos tienen que estar muy al pendiente de cuando es para un público en general que no tiene una preparación en arte sí tratar de exponer no sólo la obra sino los motivos y las intenciones y la historia detrás de la obra para que pueda ser mejor visitada. (López M. , 2021)

En este sentido, con el comentario anterior se puede vislumbrar, que además de que el museo per se no presente exposiciones individuales de artistas mujeres, se resalta que los públicos en general no conocen a muchas de las mujeres artistas mexicanas, aun cuando ya tienen sus respectivas trayectorias, por lo cual, desde el desconocimiento pueden ser exposiciones poco visitadas o aparentemente descontextualizadas. Por su parte Claudia Pérez comenta al respecto de la presencia de mujeres artistas:

Obviamente pesa más el lado masculino. ¿Por qué? Pues no sé por qué, yo también tengo esa duda de que porqué, últimamente la exposición de Teresa Margolles y la de musas, pero cómo que ha sido últimamente, en las exposiciones como Periplos no hay ninguna mujer, en artistas guanajuatenses si hubo porcentaje de mujeres, pero no fue equitativo. La de la Ruptura, me llamó mucho la atención porque solo había el cuadro de una mujer. (Pérez, 2021)

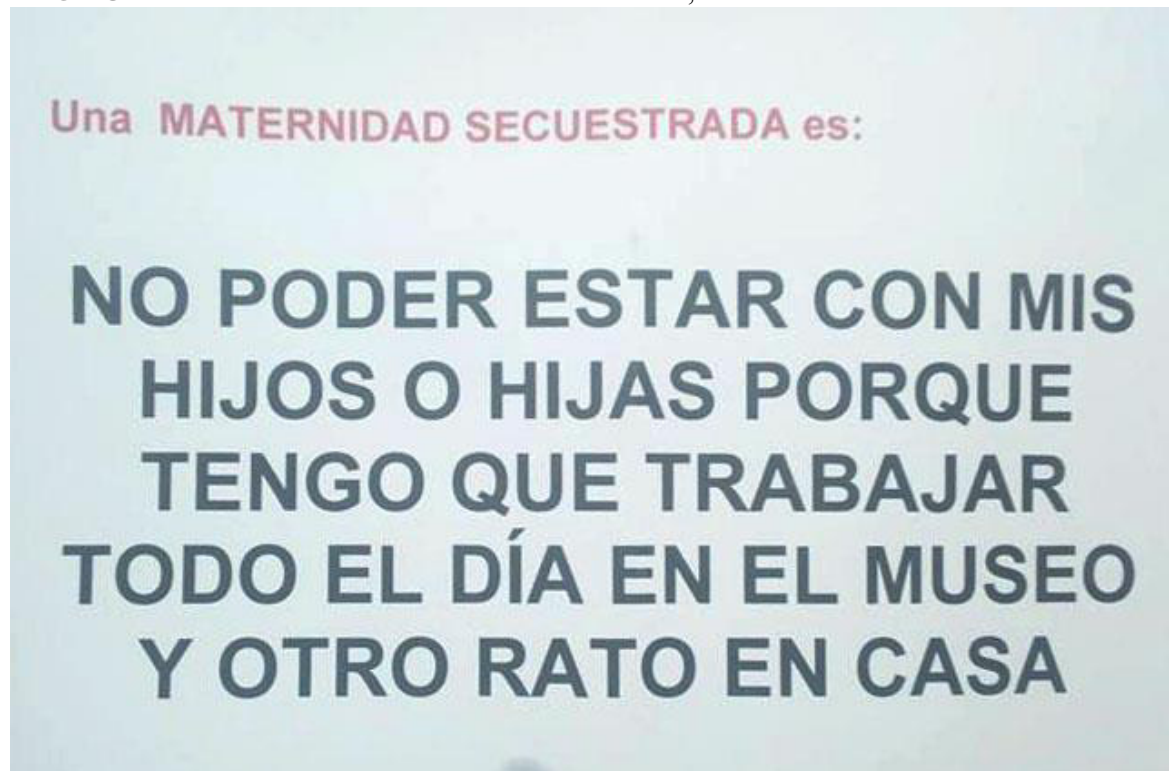
Dentro de una cuestión personal, las trabajadoras de los museos se ven afectadas por diversos factores que interceden en su trabajo, como es el caso de la maternidad, ya que sus actividades también las tienen que realizar en fines de semana, vacaciones o en ocasiones días festivos

que es cuando mayores visitantes tiene el museo, al respecto, Martha López, madre de una niña pequeña, comenta:

El rol de mamá y empleada siempre es de reconocerse, no es nada fácil ser mamá de tiempo completo, esposa de tiempo completo, y trabajadora de tiempo completo, entonces, una tiene que partir sus tiempos y dedicarse a la situación en la que está, mientras estoy en el museo sé que mi hija está bien y que la están cuidando bien, dejo ir esa situación y me concentro en mi trabajo, en mis compañeros, en mis lecturas, en la obra, etc. Cuando regreso a casa se me olvida el museo y soy completamente mamá: los trastes, la cocina, lava el baño, lava la ropa, etc. Siempre es difícil sobre todo cuando los niños son pequeños ya que te empiezan a llorar cuando te vas a trabajar y todo eso a una se le hace chiquito el corazón, a lo que sí nunca te acostumbras es a los fines de semana, ya tengo seis años y cómo me cuesta ir a trabajar los fines de semana, pero los fines de semana donde hay fiestas, donde hay reuniones o donde hay una comida familiar, ahí es cuando dices: "yo no quisiera trabajar", entonces a veces dejamos los fines de semana pero yo me siento muy contenta del lugar en donde estoy. (López M. , 2021).

Con relación al testimonio anterior, la imagen siguiente, ¿tomada de la exposición Revolución o participación? Presentada en el Festival Internacional Cervantino, 2017 de la artista Mónica Mayer dentro de la cual hay hubo un núcleo temático llamado Maternidades Secuestradas donde la artista retoma el tema de la maternidad, la cual surge en 1979, en un performance realizado en la cámara de diputados, donde se encontraban 30 feministas, exigiendo aborto libre y gratuito, también no a las esterilizaciones forzosas que había muchas, su gran mayoría en las comunidades indígenas. “Una maternidad secuestrada es que te quiten a tus hijos porque eres lesbiana, una maternidad secuestrada es que te embaraces a los 13 años porque no hay educación sexual, una maternidad secuestrada es que te mueras en un aborto clandestino, una maternidad secuestrada es que tengas que dejar a tus hijos en el pueblo y venir a trabajar a la ciudad” (Mayer, 2021). Posteriormente siguió trabajando en el tema en conjunto con varias mujeres que hablaban de lo que para ellas era una maternidad secuestrada. De ahí que en la exhibición se muestren varios letreros con lo que las mujeres expresaban lo que para ellas es una maternidad secuestrada, entre ellos el siguiente proveniente de una mujer que trabaja en un museo.

IMAGEN 31 : NO A LAS MATERNIDADES SECUESTRADAS, MÓNICA MAYER.



Fuente: Imagen propia, exposición: ¿Revolución o participación?, Festival Internacional cervantino, 2017.

Por su parte Pérez, asegura que se ha sentido en situaciones de desventaja profesionalmente respecto a su sexo por factores como la maternidad, al ser madre muy joven, por lo cual no tuvo la oportunidad de estudiar la universidad: “ya cuando una llega a cierta edad como que dicen: ¡Ay no, pues es que tú eres ama de casa, tú no sirves para otra cosa! Como que lo encasillan, o: ¡Fuiste mamá muy joven por algo ha de ser! Entonces como que no te dan la oportunidad y te dejan ahí en un lado, entonces me ha tocado estar encasillada por ese tipo de situaciones: por la falta de licenciatura y a veces por ser ama de casa” (Pérez, 2021). Es así, como además de las artistas, las trabajadoras de los museos quienes forman parte del engranaje para el disfrute de la obra artística también se encuentran circunscritas a la doble jornada, y en su caso, a la doble tarea del cuidado, por un lado: cuidar las colecciones, y por el otro; al cuidado de los infantes o la familia.

Conclusiones

A través de esta investigación se indagó en como el género repercute en el arte particularmente en los espacios museísticos, no obstante, primero se realizó un análisis general de la posición de las mujeres artistas en la historia del arte abordando los procesos de invisibilización que las artistas mujeres han tenido a lo largo de los años, ello derivado de una estructura social y cultural que ha negado su participación en diferentes campos sociales y el campo del arte no ha sido la excepción. A través de un análisis feminista interseccional pude vislumbrar los factores que acontecieron al no reconocimiento de las mujeres artistas por cuestión de género, pero me abrió la posibilidad de estudiar cómo además del género resultan igualmente preponderantes otras intersecciones, particularmente la raza y la clase; así mismo, me permitió analizar como a algunas artistas desde su posición, particularmente privilegiada, se les ha permitido tener un reconocimiento en la crítica e historia del arte y una participación con sus obras dentro de los museos.

La historia del arte ha sido protagonizada por una mayor presencia masculina, las mujeres, en su mayoría, han aparecido sutilmente representadas por los artistas como vírgenes, reinas o santas, o en su contraparte, como musas o seres erotizados. Es así, como las mujeres han figurado como objetos, no sujetos. Empero, algunos nombres figuraron por su rol como esposa, amante, hija, musa es decir como resultado del linaje paterno. Esto quiere decir que dicha historia se ha escrito desde una mirada profundamente patriarcal. No es hasta el último cuarto del siglo XX donde a partir de la historiografía de género se ha hecho un intento por rescatar el trabajo de las artistas a lo largo de la historia, se han realizado intentos llevados a cabo para subsanar la escasa participación femenina en dicha historia. Ello ha propiciado a la recuperación y reivindicación de notables figuras femeninas a partir de entonces,

De igual forma, la figura del genio femenino no compite, según la historia del arte, con los grandes maestros masculinos, en este sentido es oportuno reconocer las dificultades que las mujeres tenían en su formación profesional ligado a su condición sociocultural que las expulsaba del campo artístico ya que pertenecieron a épocas donde los prejuicios no daban cabida a la visibilidad de las mujeres creadoras.

Con relación al desarrollo, éste fue un despliegue resultado de un sistema capitalista y patriarcal enfocado al crecimiento y a la expansión desmesurada, donde no se tomó en

cuenta a la naturaleza, ni a la población más vulnerable, a los grupos más vulnerables, entre ellos las mujeres. Dentro de este sistema se toma como parámetro para definir al desarrollo a las ciudades más proclives lo relacionado al crecimiento económico, arquitectónico, comercial y demás cuestiones relacionadas con la opulencia, en este sentido la figura del museo cobra un factor importante porque es donde toma importancia la figura del museo relacionada al estatus y a la magnificencia de los edificios en sí mismo, el edificio per-se toma una importancia igual o mayor que sus colecciones. En este sentido el neoliberalismo arrasó con todo lo que encontró a su paso y aprovechó de las voces y los procesos culturales de ciertas poblaciones y grupos a su conveniencia.

Se forma un proceso de desarrollo donde las mujeres han estado marginalmente incluidas, un proceso de inclusión con exclusión, son incluidas como parte de la cuota de mujeres para validar la presencia femenina o como inspiradora de las bellas artes en los hombres pero, en un papel secundario, ello habla también de un modelo de desarrollo desigual donde las mujeres siguen siendo periféricas sin importar que el modelo de desarrollo las quiera incluir pero las incluye desde una mirada masculina y condición periférica. El modelo de desarrollo favorece a ciertos grupos a ciertas mujeres, no deja de ser patriarcal y capitalista ya que fomenta la apropiación y explotación de ciertos saberes y sectores mientras otros quedan excluidos y el desarrollo los sigue dejando atrás

Después de que diversos grupos feministas, en lo social y en el arte, alzarán la voz a favor de las mujeres, se exigió la visibilización de las mismas en la historia del arte, a un paso lento y a contracorriente se hicieron de renombre algunas de las grandes mujeres artistas de la historia mexicana, figuras como las de Frida Khaló le dieron la vuelta al mundo. Ello uno de los ejemplos donde se vivió un proceso hegemónico donde el mismo capitalismo lo uso a priori, a su beneficio. Desde un punto de vista profundamente elitista, los museos y el desarrollo han respondido a peticiones de la élite dominante, que abren las puertas a artistas o artesanos siempre y cuando respondan a los intereses de estos. Los museos para el desarrollo sólo son una vitrina donde se expone un patrimonio, un patrimonio el cual es valioso para unos cuantos y el cual no conocen la gran parte de la sociedad.

Como alternativa a los modelos rígidos de desarrollo que pueden favorecer los procesos artísticos y culturales se encuentra, por un lado, el enfoque de las capacidades, que

ha sido teorizado principalmente por Amartya Sen y Martha Nussbaum, que toma en cuenta lo que la gente es capaz de hacer de forma efectiva, atendiendo a sus necesidades, igualmente tenemos el modelo de desarrollo humano, que pone en el centro al individuo y sus necesidades, entre ellas su pleno desarrollo, tomando en cuenta sus circunstancias, sus necesidades básicas, pero también una parte fundamental que es la necesidad de la recreación, el ocio y el desarrollo de su creatividad. Esto con el afán de mejorar la calidad de vida de las personas en condiciones de equidad.

La mujer en un inicio fue considerada propiedad del hombre. Hay rezago de esas miradas, dentro del sistema patriarcal se sigue creyendo que pueden tomar los saberes femeninos y hacerse propietario de ellos pero no se reconoce como tal, es decir un proceso de apropiación cultural o apropiación de saberes. Es decir, la historia del arte la han escrito las élites dominantes

Una de las frases más icónicas dentro del feminismo fue la dicha por Simone de Beauvoir “El genio no nace, se hace.”. en un intento por analizar la figura del genio en las tardes y la falta de la figura del “genio” en la figura masculina, he llegado a qué si bien a lo largo de la historia del arte no se tuvo la figura del genio femenino por factores socioculturales y de los roles de género propios de la historia, además de que no todas las artistas se desarrollaron en las mismas condiciones, aquí podemos decir que aquellas mujeres que fueron incluidas fue porque estaban en una situación de privilegio, ya que no se puede ser un/una genio en el contexto incorrecto. La historia debe seguir su curso de resarcirse, para darle voz y nombre a todas aquellas mujeres olvidadas o puestas en una posición subordinada, ya que lo que no se nombra no existe.

De manera similar a los modelos de desarrollo que han emergido desde una mirada masculina, igualmente lo ha sido la formación de los museos que se relaciona con las formas violentas de saqueos de las naciones dominantes sobre el patrimonio de grupos colonizados al ser los lugares donde se depositaron los trofeos de la colonización

Los museos a lo largo de la historia han presentado una mirada hegemónica privilegiando solo determinadas formas de conocimiento científico y de carácter oficial, sobre los saberes y la multiplicidad de conocimientos de determinados grupos. Un discurso hegemónico que incluye a unos y excluye a otros.

El museo funge como un lugar abierto a todo público, pero en éste como lo plantea la teoría feminista además de haber un techo de cristal, hay puerta de cristal invisible, la cual acoge a unos cuantos según sea su campo cultural, es decir su bagaje cultural, intelectual y artístico y sus saberes en cuanto a estos campos, por lo tanto, incluye a unos cuantos mientras excluye a muchos otros tantos que no poseen dicho bagaje. Aunque en la actualidad desde la museología han fomentado la inclusión con distintas herramientas que han sido prolíficas en ciertas partes del globo en países como el nuestro “en vías de desarrollo”, aún no se ha dado un cambio tan profundo, ya que recae en un proceso estructural que tiene que ver en un inicio con un proceso educativo que atiende a ciertas pautas donde en la educación básica las artes se encuentran en un lugar subalterno pese a otras materias, llevan a los escolares a visitas al museo donde en varias ocasiones ocurre un proceso de confusión a no conocer el contexto por lo cual no trasciende, he ahí donde radica un problema esencial tanto en la apreciación, la apropiación y la producción del arte.

En relación con el análisis realizado en los dos casos de estudio, el Museo de Arte de Historia de Guanajuato y el Museo Universitario de la Salle Bajío, se comprobó que en ambos espacios existe un sesgo respecto a la obra artística de autoría femenina hablando dentro de un 3 a un 5 % de presencia femenina en cada espacio, respecto a las exposiciones temporales de artistas mujeres continúan situándose una posición desfavorecedora, al hablar de un total de un 9.7% de presencia, en el MAHG, y un 10%, en el MIM. Es notable la enorme diferencia entre la presencia masculina y femenina, no obstante, en los últimos años a raíz del repunte de los movimientos feministas, en los últimos años se ha tenido una mayor apertura a exposiciones de mujeres artistas.

La presencia de mujeres es diversa, pero siempre ha estado subordinada por lo masculino pero también a la condición de clase, raza y demás, a partir de esa subordinación cuáles han sido las luchas que las mujeres han tenido que hacer y cuáles son los beneficios o ganancias. Esto no en el sentido de que sean museos solo para mujeres porque sería un museo segregado, no dejamos de vivir en una sociedad en que los que tienen recursos para comprar las obras son hombres, es una forma de dialogar con los hombres, y la propuesta que puede surgir es el diálogo, pero priorizando la presencia femenina.

Desde el aspecto de la crítica institucional, como su nombre lo dicta pone el foco de atención en la institución es así como entonces el arte es reconocido como tal cuando una figura de autoridad en el interior de la institución lo califica como tal. Es decir, aquí volvemos al viejo dilema de ¿qué es el arte? Porque no basta, desde esta postura que un artista lo firme, si no que un miembro del sistema lo tiene que dictaminar como tal. En este sentido el museo sigue replicando su carácter elitista en convertir a las obras como figuras dentro del espectáculo museal dictaminando que es arte y que no, fomentando así la masificación y la comercialización de dichas obras.

En este mismo sentido, en lo que refiere a los públicos la institución es la misma que en su proceso de formación de públicos, incluye o excluye a éstos conservando mayormente un público que responde a un determinado capital cultural elitista y excluye a los sectores populares, pero también a grupos minoritarios, personas con discapacidad e incluso a niños sobre todo en la primera infancia. Aunque esto contraste con la visita de los escolares al museo pero ello puede responder sólo a un proceso protocolario y no se da seguimiento.

El proceso de inclusión de las mujeres artistas que radican en la ciudad de León en los museos de la ciudad ha sido lento y pausado, pero se ha dado de manera similar en lo que refiere a nuestros casos de estudio, tres mujeres que son atravesadas por distintas intersecciones y las cuales desde la actividad artísticas poseen estilos notablemente diversos. Este proceso se ha dado particularmente en la última década y de manera esporádica para cada una de ellas.

Dentro del estudio de la presencia de las mujeres en los museos también se tomó el caso de las trabajadoras en los museos, ya que ellas constituyen un papel fundamental en el pilar de las instituciones, como ya se mencionó en contraparte con la participación de mujeres artistas exponiendo su trabajo en los museos de una manera muy pobre, la mayoría de los trabajadores en el museo son del sexo femenino, en las diferentes áreas: intendencia, custodia, curaduría, gestión, dirección, etc. A través de la investigación se tuvo como resultado que las trabajadoras de los museos al igual que las mujeres trabajadoras en otros sectores también padecen las consecuencias de un sistema patriarcal y que pese a trabajar en

el sector cultural aparentemente un sector más plural y abierto, prevalecen las mismas desventajas que otras mujeres en distintos campos.

No se trata de que un sexo sea mejor que otro, un sexo no posee más habilidades artísticas que otro, se trata del resultado de un proceso histórico estructural que ha mantenido a uno subordinado frente a otro. Los estudios feministas y de género, sobre todo en los últimos años han dado la pauta para una paridad de los géneros en su presencia en los museos. Como resultado de esta investigación con la ayuda del feminismo interseccional me percaté que más allá del género, la clase y la raza juegan un papel preponderante en los procesos de inclusión y exclusión, y aunque no indagué a profundidad en la presencia masculina, pude vislumbrar que los artistas están igualmente en una posición subordinada por aspectos referentes a su clase y raza.

El acto de creación es inherente al ser humano, usemos el arte como un medio para tener un mundo más equitativo, empático y compasivo donde abracemos las diferencias, hagamos de nuestros días una obra de arte.

Fuentes de consulta o referencias bibliográficas.

- Andersen , K., & Balbontín , S. (2019). "Participación ciudadana en movimiento: Metodología de recorridos comentados por la Universidad de Magallanes". *AUS* 25 , 32-40.
- Zapién Elizalde , S. (Julio de 2021). Entrevista a Jefa de exposiciones temporales. (L. López Álvarez, Entrevistador)
- Abraham Jail, B. T. (enero-junio de 2008). "Museos y democracia. Los museos como experiencias comunitarias". *Contribuciones desde Coatepec*(14), 119-159.
- Adorno, T. (1970). *Teoría estética*. España: Taurus Ediciones.
- Aguinaga, A. (8 de septiembre de 2011). "Nuevo museo de la ciudad". *El Heraldo de León*, pág. 5.
- Ahmed, S. (2019). "Notas sobre la supervivencia feminista". En F. Villa Núñez, & J. Sáez del Álamo, *El Libro del Buen Vmor. Sexualidades raras y políticas extrañas* (págs. 178-203). España: Ayuntamiento de Madrid.
- Alvarez Gómez, N. (2016). "El concepto de Hegemonía en Gramsci: Una propuesta para el análisis y la acción política". *Revista de Estudios Sociales Contemporáneos*(15), 150-160.
- Álvarez-Gayou Jurgenson, J. L. (2003). *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*. México: Paidós.
- Amartya, S. (2004). "How Does Culture Matter". En V. R. Walton, *Culture and Public Action*. Estados Unidos: Stanford University Press.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands / La frontera: La nueva mestiza*. España: Capitan Swing.
- Báez Meza, L., & Villasana Ramos, G. (2018). *Hacia nuevos horizontes*. México: Universidad de la Salle Bajío.
- Barbero Richart, M. (Junio-Septiembre de 2015). "Biblioteca y Gabinete de curiosidades. Una relación zoológica". *Biblioteca y Gabinete de curiosidades. Una relación zoológica*, 6-12.
- Barbosa, A. (2008). *Arte feminista en los ochenta en México*. México: Casa Juan Pablos.
- Bartra, E. (2012). Acerca de la investigación y la metodología feminista. En N. Blazquez , & F. Flores , *Investigación Feminista. Epistemología, metodología y representaciones Sociales* (págs. 67-78). México: UNAM.
- Battersby, C. (1989). *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetic*. Inglaterra: The Woman's Press.
- Bennett, T. (1995). "The Exhibitionary Complex". *The Birth of the Museum*.
- Beuys, J. (Dirección). (1980). *Todo hombre es un artista* [Película].
- Bhaskar, M. (2017). *Curaduría. El poder de la selección en un mundo de excesos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Biro, S. (octubre-diciembre de 2002). "Gabinete de curiosidades". *Ciencias* 68, 28-29.

- Blazquez, N. (2008). Epistemología feminista: temas centrales. En N. Blazquez, F. Flores , & M. Ríos, *Investigación Feminista. Epistemología, metodología y representaciones Sociales* (págs. 21-38). México: UNAM.
- Bobbio, N. (2005). *El futuro de la democracia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Boege, E. (1988). *Los mazatecos ante la nación. Contradicciones de la identidad étnica en el México actual*. México: Siglo veintiuno editores.
- Bonfil Batalla, G. (Noviembre-diciembre de 1987). "Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados". *Antropología, Boletín oficial*(17), 3-15.
- Bonfil, B. G. (1999-2000). "Nuestro Patrimonio Cultural: un laberinto de significados".
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (marzo de 1993). "Espíritus de Estado. Génesis y estructura del campo Burocrático". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*(96-97), 49-62.
- Bourdieu, P. (1998). *Capital cultural, escuela y espacio social*. México: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2000). *La Dominación Masculina*. España: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Bourdieu, P., & Darbel, A. (2003). *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. España: Paidós.
- Briones, G. (2002). *Epistemología de las ciencias sociales*. Colombia: Instituto Colombiana para el fomento de la Educación Superior.
- Butler, J. (2018). *Resistencias*. México: Paradiso Editores.
- Casanova, C. (2016). *Estética y producción en Karl Marx*. Chile: Metales Pesados.
- Castilla, A. (2010). "La memoria como construcción". En A. Castilla, *El museo en escena. Política y cultura en América Latina* (págs. 15-38). Argentina: Paidós.
- Chakravorty Spivak, G. (enero-diciembre de 2003). "¿Puede hablar el subalterno?". *Revista Colombiana de Antropología*, 39.
- Ciudad, M. d. (2012). *Museo de la Ciudad de León*. Obtenido de http://www.museodelaciudaddeleon.org.mx/museo/modulos/mdl_principal/sub_main/index.php
- Clarke, J. (s.f.). "Space as Metaphor: Beckmann and the Conflicts of Secessionist Style in Berlin". En W. Long.
- Colmenarejo, R. (2016). Enfoque de capacidades y sostenibilidad. Aportaciones de Amartya Sen y Martha Nussbaum. *Ideas Valores*(65), 121-149. Obtenido de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/43084/html>
- Cordero Reimane, K., & Sáenz, I. (2001). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: CONACULTA.
- Crimp, D. (1985). *Las ruinas del museo*.
- Cultura, S. d. (16 de Octubre de 2019). *Sistema de Información Cultural*. Obtenido de "Museo de Arte Sacro": http://sic.gob.mx/ficha.php?table=museo&table_id=1619
- Cultura, S. d. (25 de Enero de 2021). *Sistema de Información Cultural*. Obtenido de Museo de las Identidades Leonesas: http://sic.gob.mx/ficha.php?table=museo&table_id=1813

- Dahl, R. (1997). *La poliarquía. Participación y oposición*. España: Tecnos.
- De Beauvoir, S. (2019). *El segundo sexo*. México: Penguin Random House.
- De la Garza Arregui, B. (marzo de 2017). "*La historia del primer museo público de la ciudad de México*". Recuperado el 12 de octubre de 2022, de MXCITY: <https://mxcity.mx/2017/03/la-historia-del-primer-museo-publico-de-la-ciudad-de-mexico/>
- De la Torre, I. (2014). "¿El proyecto curatorial como sistema de comunicación y trasvase de conocimientos?". *Historia Autónoma*, 161-163.
- Delgadillo, V. (2015). "Patrimonio urbano, turismo y gentrificación" México, . En V. Delgadillo , I. Díaz , & L. Salinas , *Perspectivas del estudio de la gentrificación en México y América Latina* (págs. 113-132). México: UNAM.
- Desvallées, A., & François, M. (2010). *Conceptos claves de museología*. Francia: ICOM.
- Díaz Cervantes, R., & Méndez Cadena, M. (2015). "Aportes y agendas investigativas sobre el estudio del empoderamiento femenino en el Colegio de Postgraduados". En E. Zapata-Martelo, & M. Ayala-Carrillo, *Contribuciones de los estudios de género al desarrollo rural* (págs. 218-241). México: Colegio de Postgraduados.
- DILL, B. T. (2002). "Work at the intersections of Race, Gender, Ethnicity, and Other Dimensions of Difference in Higher Education". *Connections: Newsletter of the Consortium on Race, Gender, and Ethnicity*, 5-7.
- Dorotinsky Alperstein, D. (2013). "Olga Costa: De Mujeres Tehuanas y Estructuras Arquitectónicas". En *Olga Acuntes de la naturaleza* (págs. 113-141). México: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Elias, N. (1988). "El cambiante equilibrio de poder entre los sexos. Un estudio sociológico procesual: el ejemplo del antiguo Estado romano". En V. Weiler, *La civilización de los padres y otros ensayos* (págs. 199-248). Colombia: Grupo Editorial Norma.
- Elias, N. (2008). *Sociología Fundamental*. España: Gedisa Editorial.
- Escudero, J. A. (2001). "La mirada del otro: una perspectiva estética". *Enrahonar*(32/33), 245-254.
- Explora. (2014). *Centro de Ciencias Explora*. Obtenido de <http://w.explora.edu.mx/centrodeciencias>
- Federici, S. (2013). *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. España: Traficantes de Sueños.
- Federici, S. (2018). *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. México: Traficantes de sueños.
- Federici, S., & Cox, N. (2018). "Contraatacando desde la cocina". En S. Federici, *El patriarcado del salario* (págs. 27- 54). México: Traficantes de sueños.
- Flórez, A. (1 de julio de 2017). "Mujeres en la Bauhaus. Un espinoso recorrido para acceder a la formación en arquitectura". *Dearq. Revista de arquitectura*, 40-47.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Argentina: Siglo veintiuno.
- Foucault, M. (marzo de 1984). "Última entrevista con Michel Foucault". (R. Jamin , Entrevistador)
- Foucault, M. (1988). "El sujeto y el poder". En H. L. Dreyfus, *Más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. México: UNAM.

- Foucault, M. (2001). *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2002). *La hermenéutica del sujeto*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2005). *La hermenéutica del sujeto*. Madrid: Akal.
- Foucault, M. (2018). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo veintiuno.
- Fraser, A. (2017). *De la crítica institucional a la institución de la crítica*. México: Siglo Veintiuno.
- Gago, V. (2019). *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. España: Traficantes de sueños.
- Gago, V. (2019). *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. España: Traficantes de Sueños.
- Galindo, M. (27 de Agosto de 2019). "Frente al Poder no te empoderas, frente al Poder te rebelas". (P. Marchetti, & M. E. Gallo, Entrevistadores)
- García Canclini, N. (2010). "¿Los arquitectos y el espectáculo les hacen mal a los museos?". En A. Castilla, *El museo en escena. Política y cultura en América Latina* (págs. 131-144). Argentina: Paidós.
- García Canclini, N. (2011). Introducción. Creatividad y jóvenes: Prácticas emergentes. En N. García Canclini, & M. Castro Pozo, *Cultura y desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes* (págs. 4-15). España: Fundación Carolina.
- García, M. (2019). *La ciudad histórica de León*. México: Tlacuilo ediciones.
- García-Huidobro Budge, N. (2010). "Educación en foco. Dos experiencias chilenas: réplicas de arte e interactividad científica". En A. Castillo, *El museo en escena. Política y cultura en América Latina* (págs. 111-130). Argentina: Paidós.
- Gellner, E. (2001). *Naciones y nacionalismo*. España: Alianza.
- Giménez, G. (. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México : CONACULTA, Colección Intersecciones.
- Giunta, A. (2019). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. México: Siglo veintiuno.
- Goetzmann, W., Renneboog, L., & Spaenjers, C. (23 de abril de 2010). "Art and Money". *Yale School of Management Working Paper*(9-26).
- Gómez Gómez, Á. (6 de febrero de 2021). El Museo de Arte e Historia de Guanajuato. (L. López Álvarez, Entrevistador)
- González Martínez, A. (2015). *El techo de cristal*. España: Universidad de Oviedo.
- Govela Gutiérrez, A. (2018). "Presentación". En L. Báez Meza, & G. Villasana Ramos, *Hacia nuevos horizontes* (pág. 10). México: Universidad de la Salle Bajío.
- Gregorio, C. y. (2013). "Imagen y lenguaje. Hacia la inclusión de la figura de la mujer en Museos y Patrimonio". (L. Cuesta Davignon, Ed.) *Museos, género y sexualidad. Revista del Comité Español*.(8).
- Groys, B. (15 de febrero de 2011). "El Curador como iconoclasta". *Denken Pensée Thought Mysl...*, *Criterios*(2).
- Gržinić, M. (2008). "Memoria e historia y el acto de recordar". *Re-visiones*.
- Guanajuatenses, M. A. (26 de julio de 2022). *Facebook*.

- Guerra Manzo, E. (1999). "El problema del poder en la obra de Michel Foucault y Norbert Elias". *Estudios Sociológicos*, XVI I(49), 95-120.
- Haraway, D. J. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. España: Ediciones Cátedra.
- Hartman, H. (1979). "The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism". *Capital and Class*.
- Hebdige, D. (2004). *Subcultura. El significado del estilo*. España: Paidós.
- Hernández Hernández, F. (s.f.). "Museos, multiculturalidad e inclusión social".
- Hernández Hernández, F. (1992). "Evolución del concepto de museo". *Revista General de Información y Documentación*, 2, 85-97.
- Hernández Hernández, F. (2011). Museos, multiculturalidad e inclusión social. En *El Pensamiento Museológico Contemporáneo. II Seminario de Investigación en Museología*. (págs. 407-417). Argentina: Universidad Complutense de Madrid. ICOM.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación*. México: Mc Graw Hill.
- Hernández, J. (5 de marzo de 2021). "Olga Costa". (L. López Álvarez, Entrevistador) Santiago: comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL).
- Hill Collins, P., & Bilge, S. (2019). *Interseccionalidad*. España: Morata.
- hooks, b. (2017). *El feminismo es para todo el mundo*. España: Traficantes de sueños.
- Hooper, G. E. (1999). *Museums and the Shaping of Knowledge*. Inglaterra: Routledge.
- Hustvedt, S. (2017). *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres. Ensayos sobre feminismo, arte y ciencia*. España: Seix Barrel.
- ICOM. (s.f.). "Democracia cultural e inclusión". Recuperado el 31 de mayo de 2020, de <https://icom.museum/es/nuestras-acciones/papel-social-de-los-museos/democracia-cultural-e-inclusion/>
- INEGI. (2015). *Encuesta intercensal*. México: Instituto Nacional de Estadística y Geografía. Obtenido de <http://www.inegi.org.mx/>
- INEGI. (2019). *Estadística de museos*. México. Obtenido de https://www.inegi.org.mx/contenidos/programas/museos/doc/museos_2019_nota_tecnica.pdf
- INEGI. (2022). "Estadísticas de museos 2021". México: INEGI.
- Jato Bravo, A. (2017). "Mujeres artistas. La problemática de la genialidad femenina". *UNED - Historia del Arte*, 1-37.
- Jiménez Almirante, L. (enero-junio de 2016). "La lucha contra el androcentrismo en el desarrollo socioeconómico: la agenda internacional de las mujeres". *Revista interdisciplinaria de Estudios de Género*, 2(3), 126-159.
- Krieger, P. (2004). "La deconstrucción de Jacques Derrida (1930-2004)". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*(84), 179-188.
- Kuri Haddad, V. (24 de mayo de 2021). "El techo de cristal: las mujeres en la curaduría y la gestión". *Este País*.
- Lagarde, M. (1997). *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. . España: Horas y horas.

- Lagarde, M. (2000). *Claves feministas para la negociación en el amor*. Nicaragua: Puntos de encuentro.
- Lagarde, M. (2015). *"Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas"*. México: Siglo XXI .
- Lagarde, M. (5 de Marzo de 2020). "Cualquier mujer en México está en riesgo frente a los hombres". (A. Barragán, Entrevistador) El País.
- Lagunas-Vázquez, M., Beltrán-Morales, L., & Ortega-Rubio , A. (2016). " Desarrollo, feminismo y género: cinco teorías y una canción desesperada desde el Sur ". *Revista Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina*, 62-75.
- Legarde, M. (1997). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, minjas, putas, presas y locas*. México: UNAM.
- Leonesas, M. d. (2 de mayo de 2021). "Cédula". México.
- Lightowler, M. (9 de Septiembre de 2013). *Issuu*. Obtenido de https://issuu.com/marialightowler/docs/tony_bennett_-_el_complejo_expositi
- Lind, A. (2014). "Gobernabilidades íntimas, la izquierda latinoamericana y el giro descolonial". En B. Mendoza, *Ensayos de crítica feminista en nuestra América* (págs. 201-211). México: Herder.
- Lopate, C. (mayo-junio de 1974). "Women and Pay for Housework". *Liberation*, 22(8), 8-11.
- Lopes, M. M. (2010). "Compartir espacios, colgar ballenas y apoyar a las universidades". En A. Castilla, *El museo en escena. Política y cultura en América Latina* (págs. 39-52). Argentina: Paidós.
- López Alvarez, L. (2017). *Presencia de las mujeres en el arte contemporáneo en la ciudad de León*. México: Universidad de Guanajuato. Obtenido de <http://repositorio.ugto.mx/handle/20.500.12059/3111>
- López, J. A. (2015). *Conspiradores íntimos. La envidia como vínculo*. España.
- López, M. (13 de febrero de 2021). "Entrevista custodia MAHG". (L. López, Entrevistador)
- Lozano, R. (2020). "Contagios y saberes incorporados". En J. Soler Frost, *Historiadores del arte frente a situaciones de emergencia, distancia o confinamiento* (págs. 69-74). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lugones, M. (julio-diciembre de 2008). "Colonialidad y Género". *Tabula Rasa*(9), 73-101.
- Luxán Serrano , M., & Legarreta Iza, M. (2019). "Metodologías cuantitativas desde una perspectiva feminista: una aplicación a través de las Encuestas". En M. Castañeda Salgado, *Otras formas de (des)aprender: investigación feminista en tiempos de violencia* (págs. 93-110). México: AA.VV.
- Maceira Ochoa, L. (2008). "Género y consumo cultural en museos: análisis y perspectivas". *La Ventana*, 205-230.
- Malosetti Costa, L. (2010). "Arte e historia. La formación de las colecciones". En A. Castilla, *El museo en escena. Política y cultura en América Latina* (págs. 71-90). Argentina: Paidós.
- Manonelles Moner, L. (2016). "La estética del cuidado; la creación como actitud y compromiso". *Anales de Historia del Arte*, 26, 253-272.
- Martín, M. (2019). "Mujeres desconocidas". En F. Villa Núñez, & J. Sáez del Álamo, *El Libro del Buen Vmor. Sexualidades raras y políticas extrañas* (págs. 158-165). España: Ayuntamiento de Madrid.
- Marx, C., & Engels, F. (1970). *La ideología alemana*.

- Mayayo, P. (2013). "Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes". *Investigaciones Feministas*, 4, 25-37.
- Mayayo, P. (2017). "El Imperio de "las señoras". Orígenes de un mito fundacional o el acceso de las mujeres a la institución arte". *Desacuerdos* 7, 146-159.
- Mayer, M. (10 de noviembre de 1997). Entrevista. (A. Barbosa, Entrevistador)
- Mayer, M. (2021). *Intimidaciones... O no*. México: Diecisiete.
- Mayer, M. (2021). Mesa de análisis virtual: Arte y Género (Transcripción de Mesa de análisis virtual Arte y Género, Pos. 1). En L. López (Ed.). México: Universidad de Guanajuato.
- McDowell, L. (1999). *"Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas"*. España: Ediciones Cátedra.
- McDowell, L. (1999). *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas*. España: Ediciones Cátedra.
- Mendoza, B. (2014). *Ensayos de crítica feminista en nuestra América*. México: Herder.
- Mies, M. (1998). *Patriarchy and Accumulation. On A World Scale: Women in the International Division of Labour*. Inglaterra: Zed Books.
- Millet, K. (1995). *Política Sexual*. España: Ediciones Cátedra.
- Morrill, R. (2019). *Grandes Mujeres Artistas*. Estados Unidos: Phaidon .
- Moscona, M. (abril-mayo de 1984). "Como garbanzos de a libra". *Fem*, IV(33).
- Navarro Rojas, O. (2010). "Los museos en América central: Los retos al inicio del siglo". En A. Castilla, *El museo en escena. Política y cultura en América Latina* (págs. 241-252). Argentina: Paidós.
- Nazar , A., & Zapata, E. (2000). "Desarrollo, bienestar y género: consideraciones teóricas". *La Ventana*(11), 73- 115.
- Nochlin, L. (2011). "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?". En K. Cordero, & I. Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (págs. 17-44). México: Conaculta.
- Núñez González, L. (1 de octubre de 2018). "¿Museos para todos?". *Letras libres*.
- Núñez Noriega, G., Ponce, P., & Woolfolk, L. (julio-diciembre de 2015). "La sexualidad en el desarrollo: Hacia una visión inclusiva". *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género*, 56-81.
- Nussbaum, M. (2002). *Las mujeres y el desarrollo humano*. España: Herder.
- Ortega, M. D. (2019). *Velázquez y Foucault - ARTE Y FILOSOFÍA*. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=bXY2Bp-Fxqw&t=930s>
- Pacheco, C. (1995). *La luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos*. México: FCE.
- Padilla González del Castillo, J., & Patiño Barba, M. (2009). "El Centro de Ciencias Explora y su renovación". *Revista UNAM*, 10(11).
- Pérez Oyarzun, F. (2022). "Volviendo sobre la presencia de la belleza europea en américa". En M. N. Artes, *El Canon revisitado. Una mirada al arte europeo desde América latina* (págs. 6-8). Chile: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.
- Pérez, C. (16 de febrero de 2021). "Entrevista custodia MAHG". (L. López, Entrevistador)
- Phelan, P. (2009). *Arte y feminismo*. España: Phaidon.

- Pichel, J. (17 de febrero de 2019). "La feminista que desmontó a Freud y su 'envidia de pene'". *El Español*. Recuperado el 19 de 05 de 2020, de https://www.elespanol.com/ciencia/salud/20190217/feminista-desmonto-freud-envidia-pene/376213413_0.html
- Piedras, E. (2009). *¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las industrias protegidas por el derecho de autor en México*. México: Conaculta, Sogem, SACM,.
- Pineda, E. (30 de julio de 2018). "Expresiones del androcentrismo académico y mediático". *Iberoamérica Social: Revista-red de estudios sociales*. Obtenido de <https://iberoamericasocial.com/expresiones-del-androcentrismo-academico-y-mediatico/>
- Pinochet Cobos, C. (2016). *Derivas críticas del museo en América Latina*. México: Siglo Veintiuno.
- Pinto Ribeiro, A. (2014). "¿Podemos descolonizar los museos?". *8.º Encontro Ibero-americano de Museus*. Portugal.
- Pitol, S. (1998). *Olga Costa*. México: Ediciones la Rana.
- Podgorny, I. (2010). "Naturaleza, colecciones y museos en Iberoamérica (1770-1850). En A. Castilla, *El museo en escena. Política y cultura en América Latina* (págs. 53-70). Argentina: Paidós.
- Pollock, G. (1988). *Vision and Difference: Feminism, Femininity, and Histories of Art*, . Inglaterra: Routledge .
- Pollock, G. (2007). "Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon". En K. Cordero, & I. Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (págs. 141-160). México: Universidad Iberoamericana.
- Pollock, G. (2007). "La heroína y la creación de un canon feminista". En K. Cordero Reiman, & I. Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (págs. 161-196). México: Universidad Iberoamericana.
- Pollock, G. (2007). "Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo". En K. Cordero, & I. Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (págs. 45- 80). México: Universidad Iberoamericana.
- Preciado, B. (2008). "Museo, basura urbana y pornografía". *Zehar*(64), 38-47.
- Richard, N. (1993). *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Zegers.
- Richard, N. (2013). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Argentina: Siglo veintiuno.
- Rivas, R. (Abril de 2015). "La cultura, factor determinante del desarrollo humano.". *Entorno*(58), 16-24.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa : una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Argentina: Tinta Limón.
- Roca, J. (5 de Septiembre de 1999). "Curaduría crítica". *Columna de arena*.
- Rodríguez Magda, R. (2004). *Foucault y la genealogía de los sexos*. España: Anthropos.
- Romero Cevallo, R. R. (2005). *¿Cultura y Desarrollo?¿Desarrollo y Cultura?Propuestas para un debate abierto*. Perú: Programa de la Naciones Unidas para el Desarrollo .
- Romo. (25 de noviembre de 2011). "Abren concurso para Museo de las Identidades". *El Heraldo de León* , pág. 13.
- Rosas Mantecón, A., & Schmilchuk, G. (2010). "Del mito de las raíces a la ilusión de la modernidad internacional en México". En A. Castilla, *El museo en escena. Política y cultura en América Latina* (págs. 145-166). Argentina: Paidós.

- Sainz Borgo, K. (17 de noviembre de 2017). "El día en que Foucault conoció el Museo del Prado". *Voz Populi*.
- Salas, J. C. (16 de Agosto de 2008). "Estrena espacio Museo de León". *Periódico A.M.*, pág. 6.
- Salle, M. M. (s.f.). "*Matrices*". Recuperado el 3 de marzo de 2021, de Mi Museo Universitario:
http://bajio.delasalle.edu.mx/servicios/mim_expo.php?e=56
- Salle, M. m. (2016). *Objetuario*. Obtenido de http://bajio.delasalle.edu.mx/servicios/mim_expo.php?e=38:
http://bajio.delasalle.edu.mx/servicios/mim_expo.php?e=38
- Sánchez Lesmes, A. M. (2015). "El término Curaduría y la acción curatorial en arte, un breve repaso". *CPC*(18), 106-116.
- Sánchez Maldonado, V. (2013). "Introducción". En F. López Castellano, *Medio Ambiente y Desarrollo. Miradas Feministas desde ambos hemisferios* (págs. 11- 24). España: Universidad de Granada.
- Sánchez, B., Fernández, C., & Bosco, F. (3 de Julio de 2021). Diálogo con mujeres artistas. (L. López Álvarez, Entrevistador)
- Sartori, G. (1993). *¿Qué es la democracia?* México: Alianza.
- Schärer, M. R. (2000). "El museo y la exposición: múltiples lenguajes, múltiples signos". *Comité Internacional de l'ICOM pour la muséologie*, Francia.
- Schor, M. (2001). "Linaje Paterno". En K. Cordero Reimane, & I. Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (págs. 111-130). México: Conaculta.
- Schor, M. (2007). "Linaje Paterno". En K. Cordero, & Sáenz, Inda, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (págs. 111-130). México: Universidad Iberoamericana.
- Segovia, O. (2016). *Territorio e igualdad. Planificación del desarrollo con perspectiva de género*. Chile: CEPAL.
- Sen, A. (2004). "¿Cómo importa la cultura en el desarrollo?". *letras libres*, 23-30.
- Sen, A. (2004). "¿Cómo importa la cultura en el desarrollo?". *Letras libres*, 23-30.
- Serrano Espinoza, L. (2012). *El Canon Griego*. México: Fórum Cultural Guanajuato.
- Sherman, D. J. (1994). "Quatremère / Benjamin / Marx: Srt Museums, Aura and Commodity Fetishism". En D. Sherman, & I. Rogoff, *Museum Culture. Histories. Discourses. Spectacles*. (págs. 123-143). Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- Shouten, F. (1987). "La función educativa del Museo: un desafío permanente". *Museum*, 240-243.
- SIC México. (s.f.). *Sistema de Información Cultural*. Obtenido de
https://sic.cultura.gob.mx/lista.php?table=museo&disciplina=&estado_id=11&municipio_id=0
- Sosa, R. (2009). "Factores sociales e ideológicos vinculados al desarrollo del arte feminista". *Revista de antropología experimental*, 73-79.
- Sousa Santos, B. (2006). "La Sociología de las Ausencias y la Sociología de las Emergencias: para una ecología de saberes". En B. Sousa Santos, *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social* (págs. 13-41). Argentina: CLACSO.
- Steyerl, H. (2014). *Los Condenados de la Pantalla*. Argentina: Caja Negra Editora.
- Taylor, K.-Y. (2017). *De #BlackLivesMatter a la liberación negra*. España: Traficantes de sueños.
- Tibol, R. (2002). *Ser y ver mujeres en las artes visuales*, . México: Plaza y Janes, Editores.
- Torres , K. (20 de febrero de 2021). "Entrevista a Kitzia Torres, servicios educativos". (L. López, Entrevistador)

- Touraine, A. (1994). *Crítica de la modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Trafí-Prats, L. (2010). "De la cultura feminista en la institución arte". *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, 7, 214-245.
- Ugalde Gómez, N. (2005). "Importancia de la documentación en el trabajo curatorial en los museos de arte" ¿Qué, veinte años no es nada?, lectura con motivo de XX aniversario del Centro Nacional de Investigación.
- Valcárcel, A. (1990). *Sexo y filosofía*. España: Anthropos.
- Vargas, A. (8 de marzo de 2021). "Entrevista curadora MIM". (L. López, Entrevistador)
- Vargas, S. (2018). Introducción. En J. Butler, *Resisencias* (págs. 10-20). México: Paradiso editores.
- Vázquez Figueroa, M. d. (2015). "La pintura de caballete en el apogeo del muralismo: Olga Costa, pintora de lo cotidiano". *Crónicas. El Muralismo, Producto de la Revolución Mexicana*, 553-557.
- Velázquez, I. (12 de febrero de 2010). "Atraerá turismo el Museo de la Ciudad". *El Heraldo de León*, pág. 11.
- Velázquez, I. (11 de febrero de 2010). "En junio, el museo en su lugar". *El Heraldo de León*, pág. 5.
- Vergara, A. (2016). *El arte de Clara Peeters*. España: Museo Nacional del Prado.
- Villegas, G. (2001). *La imagen femenina en artistas mexicanas contemporáneas: una perspectiva no androcéntrica*. España: Universidad Complutense.
- Woolf, V. (1929). *Una habitación propia*. España: Seix barral.
- Yúdice, G. (9 de febrero de 2017). Entrevista a George Yúdice: Políticas culturales e institucionalismos. (T. Ruiz-Rivas, Entrevistador)
- Zamora Acosta, E. (2001). "Sobre patrimonio y desarrollo. Aproximación al concepto de patrimonio". *Pasos. Revista de turismo y patrimonio cultural*, 9(1), 101- 113.
- Zamora Betancourt, L. (1999). *Olga Costa. Un espíritu sensible*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las artes.
- Zavala Bonachea, M. (15 de julio de 2021). Entrevista con Mtra. Magdalena Zavala. (L. López Álvarez, Entrevistador)
- Zepke, S. (abril de 2014). "Foucault y el arte: del modernismo a la biopolítica". *Nómaditas* 40, 101-113.
- Zugaza, M. (2015). *"La democracia en el museo"*. (M. N. Prado, Editor) Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=amurE-MZG90&t=2790s>

Anexos

Anexo 1. Lista de Obra Museo de arte e Historia de Guanajuato. El eterno femenino

	Imagen	Autor	Nombre	Año	Técnica
--	--------	-------	--------	-----	---------

1		José Rivas	Retrato de jovencita	1910	Óleo sobre tela
2		Candelario Rivas	Rebeca	1918	Óleo sobre tela
3		Jesús Gallardo	Desnudo	1975	Óleo sobre tela

4		John Nevin	Desnudo	Siglo XX	Óleo sobre tela
---	---	------------	---------	----------	-----------------

Anexo 2. Lista de obra Jardín de las esculturas

	Imagen	Autor	Nombre	Año	Técnica
1		Javier Marín	Cubos	2001	Bronce a la cera perdida
2		Ángela Gurriá	Tzompantli	1988	Tallado en mármol negro

3		Sebastian	Blenda	2006	Hierro con esmalte acrílico
4		Naomi Siegmann	Ciudad de noche	2003	Acero pintado
5		Yvonne Domenge	Silencio	2001	Bronce a la cera perdida

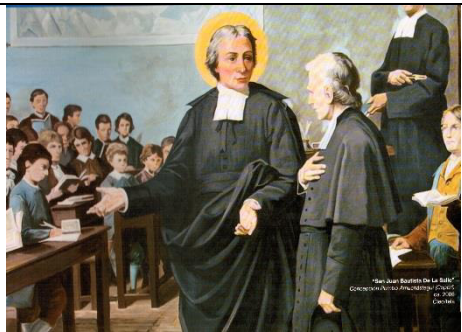
6			Leonara Carrington	Tamborilera	2011	Bronce a la cera perdida
7			Sin datos			
8			Javier Marín	Caballos	2008	Bronce y fierro

9		Juan Soriano	Toro echado en el jardín	2000	Bronce
10		Jorge Marín	El tiempo	2010	Bronce a la cera perdida
11		Ángela Gurriá	Puertas de Contoy	1974	Tallada en mármol y hierro

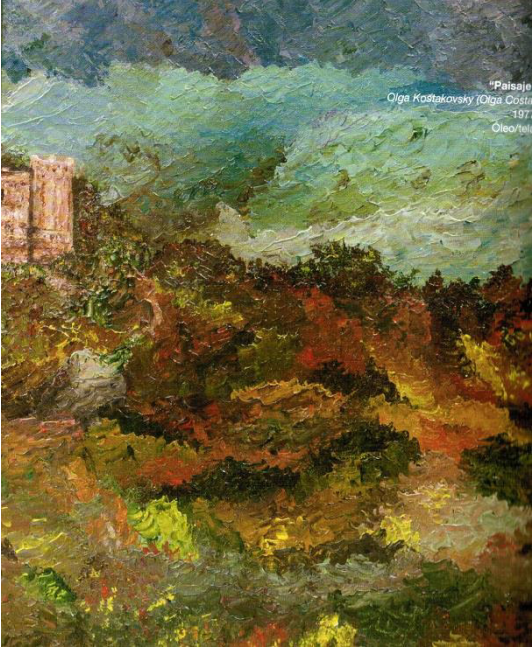
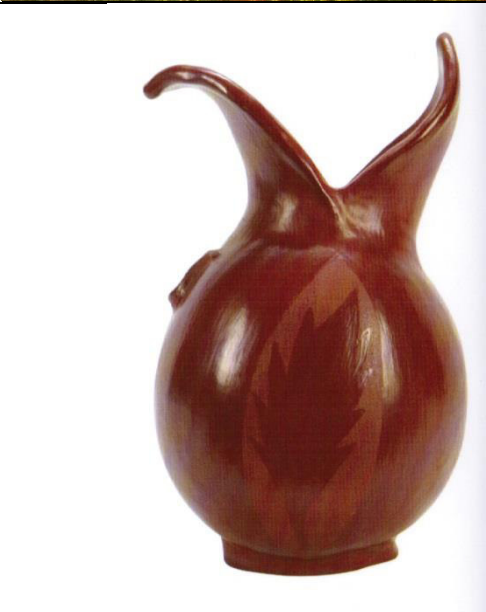
12		Yvonne Domenge	Mandala de unidad en armonía	2007	Bronce pulido espejo
13		María Lagunes	Protagonistas en llamas	2007	Bronce

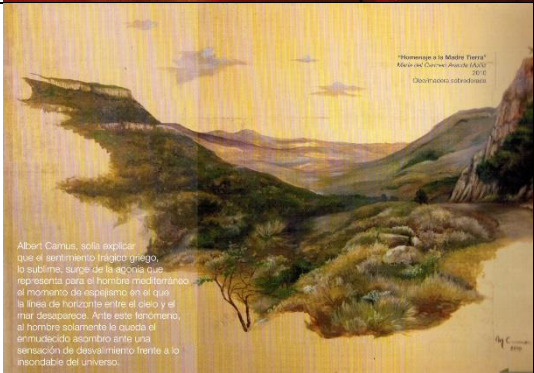
Anexo 3. Lista de obras de mujeres artistas “Nuevos horizontes” MIM

	Imagen	Autor	Nombre	Año	Técnica
--	--------	-------	--------	-----	---------

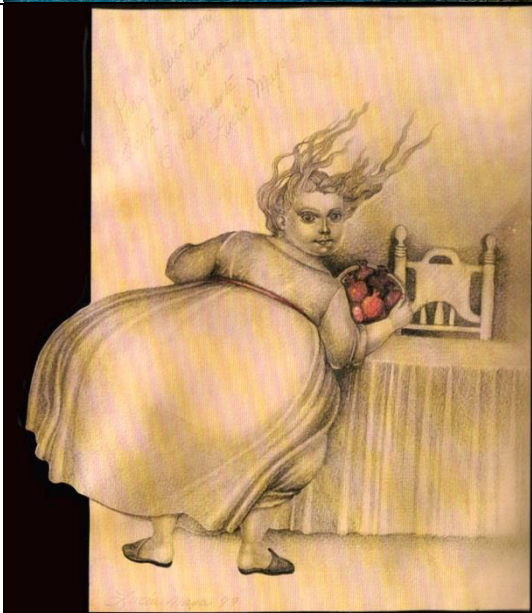
1			Concepción Pombo de Amuchástegui	San Juan Bautista de la Salle	2006	Óleo sobre tela
2			Leonarda Rodríguez Arce	Muñeca hñahñú	2012	Bultos de trapo, costura y bordado.

3		Lucía Jiménez	Muñeca Angélica	2012	Modelado de papel y policromía.
4		Ignacia salina Martínez	Tapete	2012	Tejido en telar de pedal
5		Olga Kostakovsky (Olga Costa)	Paisaje	1965	Lápiz/papel

6		Olga Kostakovsky (Olga Costa)	Paisaje	1965	Óleo y pastel sobre madera
7		Olga Kostakovsky (Olga Costa)	Paisaje	1977	Óleo sobre tela
8		Gloria Ramírez trujillo	Jarrón zoomorfo	2010	Alfarería torneada y brulida

9		María Esquerro Esparragoza	Sin título	S.XXI	Óleo sobre tela
10		Ma. Merced Gómez Cuevas	Cirios escamados	2012	Modelado en cera/ alma de alambre
11		María del Carmen Aranda Muñiz	Homenaje a la madre tierra	2010	Óleo sobre madera sobredorada
12		María Eloisa Jiménez Gutiérrez	Retratos de ancianos	S.XX	Óleo/marfil

13			María Eloisa Jiménez Gutiérrez	Retratos de ancianos	S.XX	Óleo/marfil
14	 a)		Petra García Velázquez	Sombrero de palma	2012	Tejido de fibras naturales
15			Isabel Moreno	Canasta	2012	Tejido de fibras naturales ppp

16		Irma Gutiérrez	El péndulo	2005	Buril, punta seca y aguatinta sobre papel.
17		Lucía Maya	Sin título	ca. S.XX	Lápiz y pastel sobre papel
18		Lucía Maya	La gorda	1979	Lápiz sobre papel

19		Juana Andrade Ramírez	Judas	2012	Modelado de papel y policromía
20		Flor Bosco	Especular	2012	Instalación
21		Lidia Ramos Mondragón	Sobretudo	2009	Tejido en telar de pedal y deshilado

22			Petra García Velázquez	Sombrero de palma	2012	Tejido de fibras naturales
23			Esperanza Velázquez y María Azucena Ulloa Rendón	Canastillo y tapete	2012	Tejido de fibras naturales/ Tejido en telar de pedal